

**Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*:
El cuerpo “hecho pedazos” y la ambigüedad macabra**

Rebeca Sanmartín Bastida
Universidad Complutense de Madrid

Un tema de discusión fundamental a la hora de estudiar *La Celestina* ha sido el problema de su posible moralidad.¹ Para discutir ésta, se han esgrimido como focos de argumentación dos pasajes de la obra: los preliminares en los que Fernando de Rojas anuncia su intención al escribir la pieza y el planto de Pleberio.² Sin duda alguna, el hecho de que la *Tragicomedia* acabe con la muerte de los protagonistas es un argumento de peso a la hora de defender tanto el cambio de título que realiza Rojas (de comedia a tragicomedia) como la intención moralizante del texto. No obstante, poca atención se ha prestado, en mi opinión, a la manera en que se presentan esas muertes concretas; una puesta en escena del fin de la vida que, para dilucidar la finalidad moralizante de la obra, es más importante de lo que en principio pudiéramos pensar.

Para defender esta idea, y antes de desarrollar la tesis principal de este trabajo, estableceré unos breves parámetros de lo que implicaba la muerte en el siglo XV. En primer lugar, habría que decir que, frente a los “paganos”, que habían deseado una muerte rápida y, por tanto, libre de dolor, los cristianos temen ese desenlace. Lo imprevisto de la defunción les quitaba sin duda la oportunidad de morir tras hacer penitencia, en un estado de gracia; es decir, ponía en peligro su salvación. El estado ideal para morir será postrado en el lecho consciente de la llegada de la última hora, como le sucede al padre de Jorge Manrique, don Rodrigo, o a los moribundos que aparecen en el por entonces tan difundido *Ars moriendi*.³

¹ Estoy especialmente agradecida al Prof. Ángel Gómez Moreno por haberme encargado impartir un seminario sobre la muerte y *La Celestina*, que me dio la oportunidad de ponerme sobre la pista del asunto aquí tratado. También agradezco a la Fundación Cajamadrid el apoyo prestado para mi estudio de la cultura fúnebre tardomedieval. Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto Ramón y Cajal del Ministerio de Educación y Ciencia: “La ‘puesta en escena’ de la palabra escrita entre la Edad Media y el Renacimiento (1400-1536)” que llevo a cabo en la Universidad Complutense.

² Con respecto a la intención moralista expuesta en los preliminares, destacaría la tesis expresada por Lawrance en sendos artículos (1993a y 1993b), que justifica la denominación de “Tragicomedia”. Pero no podemos olvidarnos del estudio pionero de Bataillon, quien realiza el experimento de leer *La Celestina* a través de una aceptación literal de las declaraciones morales de Rojas, además de en su vocación originaria de comedia. El planto de Pleberio ha sido muy discutido y no voy a entrar ahora en el debate. Una de las lecturas adoptadas es la de considerar a Pleberio como portavoz del autor (caso de Gilman y de su teoría de la visión del universo de Rojas como caótico, indiferente y hostil; de Lida de Malkiel, quien ve al padre de Melibea como el maestro de una representación medieval que expresa al público la moraleja [472-73], la cual implica también un universo hostil; y de Fraker y Márquez Villanueva, que encuentran paralelismos entre la concepción del mundo de Pleberio y la *Visión deleytable*, aunque parecen olvidar un tanto la presencia de Petrarca). Estas lecturas son criticadas por Dunn, que pide separar la obra del autor (407) e interpreta a Pleberio como un hombre mundano que habla, más que de la humanidad, del sistema comercial en el que está participando. Otros críticos distancian aún más a Rojas del padre de Melibea, por ejemplo, Green o Lacarra Lanz, para quien éste se propone como personaje negativo pues no merece “la confianza de los lectores. [...] su lamento [...] es un comentario personal sobre la vida y la muerte y no una lección de carácter universal” (2001, 468).

³ El *Ars moriendi* dejó huella en textos no explícitamente religiosos: en nuestro caso, las palabras de Pleberio que exhortan a estar prevenido pueden rememoraros los consejos del *Ars* (véase nota 8; cf., para una opinión contraria, Lacarra Lanz 2001, 464n18). En la *Cárcel de amor*, como señala Gerli, la muerte de Leriano está marcada por el modelo estructural de este texto. Además, podríamos añadir nosotros, el grabado que representa la agonía del protagonista en la versión catalana de 1493 tiene similitudes con la representación del moribundo del *Ars* (el perro

Pero en *La Celestina* no se muere en la cama, y el advenimiento de la muerte sólo es deseado por Melibea, si bien para juntarse con su amado Calisto. En general, el Bajomedievo no ve tan deseable la muerte como la habían pintado siglos de predicación de la Iglesia. Para muchos habitantes occidentales en el ocaso de la Edad Media, constituía más un castigo que una liberación. Historiadores como Philippe Ariès han destacado en este sentido el hedonismo que subyace en toda la cultura tardomedieval en su enfrentamiento desesperado con la muerte.⁴ Pero el momento último de la vida adquiere, además de categoría agónica, una importancia cada vez mayor porque se transforma en la última oportunidad de alcanzar la salvación, de inclinar la balanza a favor del alma del moribundo. En esta postrera oferta de gracia la Iglesia hará hincapié durante años azotados por la peste; sin embargo, para administrar esa salvación, serán fundamentales los gestos del arrepentimiento.

Podemos preguntarnos si hay gestos de arrepentimiento en *La Celestina*; Deyermond ya lo hizo en un famoso trabajo, sugiriendo que tal vez al menos uno de los criados sí los haga al pie del suplicio, cuando se presentan medio muertos (*Celestina* XII, 266: “alzando las manos al cielo [...] abajó su cabeza con lágrimas en los ojos”).⁵ Calisto tiene una triste muerte y sin confesión, pero, ya que es posible arrepentirse *in articulo mortis* (y para el *Ars moriendi* es también válido el arrepentimiento justo antes de la muerte), su petición de “confesión” (XIX, 323) junto con la de la Celestina (XII, 260-61) hacen pensar a Deyermond en la posibilidad de que se salven.⁶

Melibea realiza una especie de confesión, antes de morir, ante su padre, pero no siente arrepentimiento: defiende sus razones hasta el final; de hecho, como señala Dunn, al contrario que el resto de los personajes Melibea muestra un reconocimiento único de sus propios actos.⁷ Y Pleberio, pese a haberse mostrado tan prudente (quizás demasiado tarde, como deja entrever Lucrecia; XVI, 295) y haber reflexionado, siguiendo el argumento del *Ars moriendi*, sobre la necesidad de preparar las almas antes de que llegue la voz de la muerte, defendiendo el orden (y con él la disposición del casamiento de su hija), no parece estremecerse especialmente por esta falta de ortodoxia de Melibea.⁸ En este sentido, ninguna expectativa de esta última se cumple:

trae un eco de los demonios que se esconden bajo la cama, y la madre, de la Virgen que vigila al pie del lecho del enfermo). Véase el grabado en San Pedro 175.

⁴ Véase Ariès 133. Para Ariès, jamás el hombre amó tanto la vida como en el fin del Medievo, y por el dolor de dejar las cosas terrenales representa a la muerte de manera macabra.

⁵ A partir de ahora, cito como *Celestina*, seguido del acto y de la página de la edición de Rojas (2000).

⁶ Deyermond señala que la petición de confesión de Calisto y los gestos doloridos de Pármeno y Sempronio son añadidos de Rojas a la *Comedia* original, por tanto tienen alguna motivación para su escritura; quizás, acentuar la falta de confesión y la mala muerte de los personajes, o, según Deyermond, sugerir un arrepentimiento final, dejando en ambigüedad la posibilidad de su salvación. Calisto, ciertamente, en el añadido de la *Tragicomedia* muere cuando acude en ayuda de Sosia y Tristán, en su único acto generoso. Deyermond ve más difícil que Celestina se salve por su pasado pacto con el diablo (136).

⁷ “But she is the only person in the play who understands that she is betraying and regrets it (Acts x, xx). There is both an absoluteness in her acts and a clarity of self-knowledge which separate her radically from Calisto and from Pleberio. [...] Melibea is the only world-forsaker in a cast of world-embracers” (Dunn 411). También Snow (657) observa un remarcable “self-knowledge” en Melibea. Una opinión muy distinta sostiene Severin, para quien, en línea con su reivindicación de la parodia original de la obra, “Melibea, al igual que Calisto, conforma su comportamiento al de un modelo literario; ella tiende a verse a sí misma como la heroína de una romance morisco, o como la bella malmaridada de la lírica popular [...] es en realidad un monstruo de la naturaleza que contribuye a la muerte de su amante, quizá a la de su madre, y que acaba suicidándose” (35-36). También la ve como un personaje paródico Lacarra Lanz 1989.

⁸ Obsérvense, de cara al posterior lamento de Pleberio, las palabras que dirige a su mujer en el Acto XVI: “Y pues somos inciertos cuándo habemos de ser llamados, viendo tan ciertas señales, debemos echar nuestras barbas en

Melibea cree que su madre la matará si se entera de que ha perdido su virginidad y que el principal dolor que causa a su padre es el daño contra su fama (XIV, 275).⁹ En otro momento, también la joven dama sugiere que sus progenitores pueden encontrar consuelo si miran ejemplos legendarios, o al menos se autoconviene de que ha habido otros más crueles que ella para con sus padres (XXI, 330-31). Sin embargo, Pleberio en su discurso afirma no poder consolarse con nada: la desgracia individual no tiene nunca parangón (XXI, 341-42); y si Melibea piensa que hace a sus padres una ofensa enorme, no parece que Pleberio esté de acuerdo con este punto de vista, pese a que los personajes de la obra hayan mostrado anteriormente bastante miedo a su respuesta airada ante la honra ultrajada de su hija.¹⁰ De hecho, nosotros, como lectores, tampoco esperaríamos que le afectara tan escasamente el hecho del suicidio de Melibea, sobre todo si consideramos el castigo terrenal y ultraterrenal deparado a semejante comportamiento; recordemos que los suicidas son los “desesperados” y contra el pecado de desesperación advertía especialmente el *Ars moriendi*. En este pecado mortal cae Melibea, y, como a todos los suicidas, no se le daría sepultura cristiana.¹¹ Melibea pierde así doblemente la honra.¹²

Ante semejante desastre, para algunos resulta cuando menos llamativa la ausencia de peroración religiosa de Pleberio, más consternado por no dejar herederos en el mundo. Claro que bien puede ser, como sostiene Lawrance (1993b), que no haya que buscar motivaciones religiosas en el planteamiento de la historia de *La Celestina* sino preocupación por el desorden social (especialmente el causado por los criados y las alcahuetas), más que por asuntos ultraterrenos. No obstante, ¿no es el suicidio un caso de desorden, de pérdida de honra?¹³

remojo y aparejar nuestros fardeles para andar este forzoso camino, no nos tome improvisos ni de salto aquella cruel voz de la muerte; ordenemos nuestras ánimas con tiempo, que más vale prevenir que ser prevenidos” (293-94).

⁹ También Sempronio cree erróneamente que la madre de Melibea es “celosa y brava” (III, 105), algo que desmiente el comportamiento confiado de Alisa con Celestina.

¹⁰ A eso se refiere Lida de Malkiel cuando señala que las alusiones que se hacen de él durante la obra nos harían esperar que se comportara “como un gran señor imperioso, rodeado de servidores, inflexible celador de su honra” (471). También Dunn señala que “In fact it is through the lens of fear that the image of Pleberio is formed. [...] Through the lens of fear, they see in Pleberio an ogre whose home is a fortress manned by well-fed servants desiring nothing so much as fight” (409-10), aunque quizás lleva demasiado lejos sus asertos cuando lo califica de una especie de “superego” (410). Casa olvida estas alusiones cuando señala que durante la obra Pleberio “is shown to be a solicitous and loving father” (23), pues, aunque lo sea, no es ésta la concepción que los demás personajes tienen de él.

¹¹ Hay que decir que en las *Siete Partidas* no hay un castigo concreto contra los suicidas (sí en cambio en la legislación de otros países, que confisca sus bienes y les juzga por asesinato, como en la Francia medieval) pero su pecado es considerado mortal (véase Vivanco 87). Sobre este asunto, en relación con la muerte de Melibea, véase López-Ríos.

¹² Hay que tener en cuenta el capítulo de las ausencias en este discurso. El concepto del honor masculino dependía en mucho de la esposa, la hermana o la hija del hombre en cuestión. La mujer era un elemento potencial de pérdida de honor. En este caso, la pérdida de honor de Pleberio venía por doble vía: la relación ilícita que se descubriría a la muerte de Calisto, y el suicidio de su hija Melibea. Por ello, también a María Rosa Lida de Malkiel le extraña “la ausencia del sentido de la honra en el anciano Pleberio, que en ello se opone a la tradición literaria y a la realidad contemporánea” (475). Quizás influyera en Rojas a la hora de presentar el personaje la actitud comprensiva con el error del Petrarca latino, al que tiene tan presente. De todos modos, Casa señala que si queremos que Pleberio reaccione como padre airado es porque subestimamos uno de los grandes méritos de Rojas: la individualización de sus caracteres (23).

¹³ Sobre la preocupación de Pleberio por asuntos terrenales se ha discutido mucho. Para Green, “Pleberio is a foolish and wordly man whose values are wordly” (108); Dunn menciona el concepto del amor como comercio que se reparte durante la novela y que está muy presente en Pleberio; cf. la noción de *cupiditas*, como deseo de amor y dinero a la que se refiere Wardropper (149). Gómez Moreno señala la percepción negativa que la sociedad medieval

Asimismo, si consideramos la tradición elegíaca existente, no puede dejar de asombrarnos la falta de preocupación por el más allá.

Por otro lado, el planto de Pleberio se distingue de otros plantos o elegías en varios rasgos: individualiza la muerte, frente a las consideraciones más generales de otros textos literarios; no encuentra consuelo (las comparaciones con las pérdidas de personajes famosos del pasado, tan recurrentes en el Marqués de Santillana, no disminuyen el dolor de Pleberio).¹⁴ A diferencia de la madre de Garci Lasso de la Vega en la famosa *defunción* de Gómez Manrique, Pleberio no está contenido, no se conforma con el querer de Dios, ni recuerda que este mundo es un pasaje del que no conviene lamentar en demasía salir; y se queja contra el mundo, más que contra la muerte, que era lo usual.¹⁵ La muerte brilla aquí por su ausencia; ni siquiera Pleberio recurre al extendido discurso sobre la pasión igualadora de su guadaña.

La principal conclusión que saca Pleberio es la de que no hay orden en el mundo (idea que por otra parte se ha ido advirtiendo durante toda la obra), excepto quizás en la herencia de las culpas.¹⁶ Al padre de Melibea le desconcierta especialmente el hecho de que los hijos paguen los pecados de los padres (“No pensé que tomabas en los hijos la venganza de los padres”; XXI, 344), una concepción muy judeocristiana, por otro lado. El amor, al que Pleberio se entregó de joven, se ha vengado de sus excesos en su hija (posible insinuación de que ella ha heredado su concupiscencia, su deseo de gozar, más reprehensible en una mujer; Melibea, en un determinado

tiene del mundo de los negocios, que podría extenderse a Pleberio (229). Y Lacarra Lanz critica la jerarquización de sus valores pues “lo primero que lamenta es la vida dolorosa que le espera y la falta de herederos para su gran patrimonio” (2001, 465). Casa observa, sin embargo, que “he is not a materialist; his riches were never the base of his happiness; he had founded his hopes for a happy old age on the comfort and love of his daughter” (24). Para Casa, “Rojas is not interested in giving a moral lesson [...] is not judging his characters, he is making them live, but live within a particular conception of life” (29). No obstante, nuestra interpretación del cuerpo muerto desdice parcialmente la falta de moralidad de la obra que señala Casa.

¹⁴ Véanse las comparaciones que establece Santillana entre la pérdida de Enrique de Villena y la de otros escritores grecolatinos famosos, en López de Mendoza (162). En este sentido, Pedro Salinas señalará el argumento de consolación como “parte esencial de este mecanismo poético de la lírica de la muerte: y es el convidar a los hombres a que alivien el dolor causado por su defunción, considerando cuántos grandes y poderosos señores murieron antes que él” (56). En el caso de Pleberio, está claro que no podía comparar a Melibea con esos grandes hombres, pero cuando se confronta a sí mismo con los que famosamente perdieron a sus hijos insiste en la individualización de su pena. Sobre la tradición elegíaca en la poesía española, véase Camacho Guizado; y, en relación con el planto de Pleberio, véase Wardropper, quien señala que el lamento es expresión de la experiencia de desorden de Pleberio, un cristiano no demasiado ortodoxo que cuestiona el libre albedrío.

¹⁵ Contra la muerte sí se queja, por ejemplo, Celestina, comentando la triste suerte de la madre de Pármeno: “¡Oh muerte, muerte, a cuántos privas de agradable compañía, a cuántos desconsuela tu enojosa visitación!” (III, 100); el lamento elegíaco de Celestina por Claudina es bastante más convencional que el de Pleberio, con interrogaciones retóricas que recuerdan las tópicas de la poesía luctuosa (VII, 168).

¹⁶ Pleberio, en su discurso circular, acusa al amor de romper el orden natural (“Más dignos eran mis sesenta años de la sepultura que tus veinte [...] Turbóse la orden del morir”; XXI, 338; cf. Mena 275: “mataras a mí e dexaras a él”, dice la madre de Lorenzo d’Ávalos en *Laberinto de Fortuna*; cf. también San Pedro 174: “¿Por qué volviste el derecho al revés? Yo estaba harta de ser biva y él en edad de vivir”, exclama la madre de Leriano); el orden económico (“¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos?”; XXI, 339); el orden fisiológico (“Diérasme, fortuna flutuosa, triste la mocedad con vejez alegre; no pervirtieras la orden. Mejor sufriera persecuciones de tus engaños en la recia y robusta edad que no en la flaca postrimería”; 339); el orden social (Pleberio llora la “causa desastrada de su morir”; 343); el orden providencial (“Yo pensaba en mi más tierna infancia que eran tus hechos regidos por alguna orden”; 340). Esta ausencia de orden en el mundo, que se extiende al amor, deja perplejo a Pleberio: “Enemigo de amigos, amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto?” (345). No hay entonces consuelo para el padre de Melibea (como no había esperanza para la madre de Leriano: San Pedro 174), y el único que se le ofrece es en todo caso que ya no ha de tener miedo pues ha perdido todo.

momento, parecer heredar los pensamientos de su padre: “Déjenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada”: XVI, 296). Y, al final, todo se paga. Por eso Pleberio se queja contra el mundo y el amor, y no contra la muerte, como hará la madre de Leriano: “¡O muerte, cruel enemiga, que ni perdonas los culpados ni asuelves los inocentes!” (San Pedro 173).

II

Pero no es en el planto de Pleberio donde creo que debemos buscar la moralidad de la obra, aunque quizás sí el mensaje final. En mi opinión, es muy relevante a la hora de dilucidar las intenciones últimas de Fernando de Rojas la presentación del cuerpo muerto que realiza en su tragicomedia, un aspecto al que no se ha prestado demasiada atención.

Una vez muertos los protagonistas, por ejemplo, es interesante la manera en que se exponen sus cuerpos, en una cultura, recordemos, de arte macabro, donde esqueletos y cuerpos descomponiéndose recuerdan constantemente lo efímero de los goces. Pues bien, los cuerpos de Melibea y Calisto aparecen mutilados, rotos, despedazados. El cuerpo de Melibea se reparte en pedazos (“ves allí la que tú pariste y yo engendré hecha pedazos [...] ¡Oh mi hija despedazada!”), exclama Pleberio; XXI, 338 & 346-47), sobre la hierba del jardín o el suelo de la calle.¹⁷ El de la Celestina está abierto por la espada (“de más de treinta estocadas la vi llagada, tendida en su casa”; XIII, 267), y los de los criados, que hacen su aparición en el Acto XIII, camino del cadalso donde serán degollados, “ya sin sentido” (266), tras saltar de ventanas muy altas para huir del alguacil, también presentan un aspecto macabro.

¡Oh señor, que si los vieras, quebraras el corazón de dolor! El uno llevaba todos los sesos de la cabeza de fuera sin ningún sentido, el otro quebrados entramos brazos y la cara magullada, todos llenos de sangre [...], y así cuasi muertos les cortaron las cabezas, que creo que ya no sintieron nada. (267)

Antes de que esto suceda, cuando acompañan a Calisto en su primera noche con Melibea, Sempronio y Pármeno ya tienen miedo e imaginan torturas (“¡No me avían dejado gota de sangre! Tragada tenía ya la muerte, que me parecía que me yvan dando en estas espaldas golpes. En mi vida me acuerdo haber tan gran temor [...] nunca como esta vez hobe miedo de morir”; XII, 249-50). Una vez muertos, la causa del cruel verdugo será proclamada a voces diciendo: “Manda la justicia mueran los violentos maltratadores” (267) y este pregón será escuchado por la muchedumbre que presencia el ejemplar castigo infligido sobre los criados, que finalmente “quedan descabezados en la plaza” (XIII, 266).

Éstos y Calisto acaban sin cabeza, es decir, sufren la mayor humillación, el descabezamiento, especialmente deshonoroso en la figura de un noble como es Calisto. Pero es que además, en su caso, su cabeza aparece dividida en tres partes y tiene los sesos fuera, que quedan desparramados en unos cantos y serán recogidos por Sosia (XIX, 324), quien llevará el cuerpo de Calisto tomándolo por los pies.¹⁸ Sobre ese desparramamiento de los sesos abundará después Melibea:

¹⁷ López-Ríos (320n45) sostiene que Melibea se arroja desde la torre a la calle, para imitar la suerte de Calisto, que es su declarada intención (*Celestina* XX, 334).

¹⁸ “Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro. [...] Cayó mi señor Calisto del escala y es muerto; su cabeza está en tres partes. [...] Toma tú, Sosia, desos pies; llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honra detrimento, aunque sea muerto en este lugar” (324). Para una lectura de la cabeza rota en trozos como efecto de la desecación del cerebro que produce la pasión física, véase

“de la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes” (XXI, 333). También a uno de los criados, como se ha visto reflejado en la cita anterior, se le van cayendo los sesos, camino de la degollación (XIII, 267). Los sesos pueden convertirse en texto simbólico; el lector-oidor coetáneo a Rojas, buen interpretador de símbolos y alegorías, podría entender una referencia a la falta de seso en esos amores locos de Calisto o en ese homicidio innecesario de Celestina que cometen los criados. De hecho, la falta de seso es mencionada de modo metafórico durante muchos momentos de la obra, relacionándola generalmente (tópico de la época) con la locura de amor y la pérdida de la cordura.¹⁹

Pues bien, ¿por qué se da esa descripción —parte de ella incorporada en la segunda redacción de la obra— de los cuerpos muertos y mutilados? ¿Se trata de una cuestión de estilo? ¿Del gusto truculento de la literatura de la época, que se muestra en crónicas y en otros pasajes de la obra de Rojas? ¿De un rasgo de humor?²⁰ ¿De una finalidad moral, y, de ser así, cómo funciona? Quizás convendría ahora traer a colación la teoría del castigo de Michel Foucault, en su famoso libro *Vigilar y castigar*. Foucault plantea cómo en el Antiguo Régimen el hombre arroja luz sobre el castigo del pecador (a partir del siglo XVIII el castigo, en forma de disciplina y privación de libertad, se ejercerá desde una púdica sombra). Y el lugar marcado por ese castigo será el cuerpo, investido por las relaciones de poder, inmerso en un campo político donde estas relaciones (que no son verticales, sino horizontales) cercan, marcan, someten al cuerpo, le infligen el suplicio, “exigen de él unos signos” (Foucault 32). En los excesos de los suplicios se manifiesta una economía del poder, manifestación del poder que castiga, muestra de que hay una ley (divina o humana) por encima de los grupos que componen la sociedad. El cuerpo torturado es a la vez punto de aplicación de castigo y lugar de obtención de la verdad; sobre él el acto de justicia debe llegar a ser legible por todos. El condenado publica su crimen y la justicia del castigo llevándolos sobre su propio cuerpo. Los suplicios se hacen signos: la justicia repite el crimen a través de ellos, publicándolo en su verdad y anudando el pecado al culpable por medio de la muerte. El hecho de que el culpable gima bajo los golpes no es un accidente vergonzoso sino el ceremonial mismo de la justicia manifestándose en su fuerza (40). La agonía en público es para Foucault un punto de confluencia entre el juicio de los hombres y el de Dios (si se muere pronto o tarde es

Lacarra Lanz 2000, 143; creo que no es imprescindible recurrir a los tratados médicos para explicar el destrozado efectista y simbólico del cerebro de Calisto.

¹⁹ Por ejemplo, a través de Sempronio: “¿Cuál fue tan contrario acontecimiento que así tan presto robó el alegría deste hombre, y lo que peor es, junto con ella el seso?” (I, 30); “solo dices desvarios de hombre sin seso” (II, 86); “Y así perderás la vida o el seso” (VI, 157). También Pármeno exclama: “¿locura es amar, y yo soy loco y sin seso?” (VIII, 190). Melibea, por su parte, se dirige así a Celestina para referirse a su amor: “que no pensé jamás que podía dolor privar el seso como éste hace” (X, 223), y Calisto asegura: “no quiero con enojo perder mi seso, por que perdido no caiga de tan alta posesión” (XIV, 281), comentario que se hace presagio irónico de lo que vendrá después.

²⁰ Lawrance (1993a) destaca la farsa trágica implícita en las muertes de Calisto, sus criados y Celestina. Para este investigador, hay un complejo sentido del humor que puede volverse grotesco y siniestro. “Rojas seeks to arouse distaste, laughter, and compassion in equal measures” (91). Pero aunque pueda haber rasgos de humor en la caída de Calisto o en la muerte inesperada de Celestina, por ejemplo, creo que no es lo que predomina en la descripción de estas muertes. Recordemos lo que mencioné en la nota 6: la petición de confesión de Calisto y los gestos doloridos de los criados son añadidos a la *Comedia* original, y esto no parece justificar una escritura cómica por parte de Rojas. Por otro lado, en cuanto a la literatura que lee Rojas, se ha comparado el amago de suicidio de la Fiammetta de Boccaccio con la muerte de Melibea, y Fiammetta se imagina su cuerpo roto en cien partes. No niego, por supuesto, las influencias literarias; como voy a defender en el próximo apartado, creo que esta presentación de los cuerpos muertos tiene su razón de ser tanto en una finalidad moral como en el gusto macabro de la época.

una señal de lo alto) y se constituye en un comienzo del infierno, un teatro del infierno donde el juego eterno comienza. En el Antiguo Régimen, el castigo se convierte en espectáculo.²¹

En esos cuerpos mutilados se hace visible, entonces, el pecado. Y, como dice J. Thomas, “Le corpes des suppliciés est le support visible de l’ordre” (81). Los cuerpos muertos de *La Celestina* se hacen así simbólicos, espacio del castigo del asesinato, la locura de amor o la alcahuetería. Aunque en esta obra no se dé tanta profusión de elementos simbólicos como en las novelas sentimentales, en el mundo tardomedieval es difícil desasirse de ellos.²² Por otro lado, como señala Binski (47), “The Middle Ages inherited from the ancient World, and specially from the Romans, another view of death, which saw in it a form of justice without regard to supernatural remedy”. La mala muerte es ejemplar en sentido negativo, se trata de una retribución moral que restaura el orden (49).²³ Cuando Calisto se entera de la agonía última de sus criados, de su estado maltrecho antes de morir descabezados en la plaza, lo primero que dice es “Pues yo bien siento mi honra” (*Celestina* XIII, 267), lee sus cuerpos como signo de castigo, como signo de humillación que llega como hilo anudado hasta él. El cuerpo es el gran intérprete de la justicia y la expresión de la maquinaria que mueve el mundo; las huellas que se dejan en él son tan legibles que Melibea, cuando se enamora de Calisto, siente ya su cuerpo marcado por la enfermedad del amor: “Mi mal es de corazón, la izquierda teta es su aposentamiento; tiende sus rayos a todas partes” (VIII, 223). La “agradable llaga” que dice Celestina es el amor (226) vuelve a ser mencionada por Melibea al final de su diálogo con la alcahueta: “Cerrado han tus puntos mi llaga, venida soy en tu querer” (228), y Lucrecia también (“mucho antes de agora tengo sentida tu llaga”; 229).

La violencia de la pasión por el dinero o la carne tiene su contrapartida en la violencia ejercida sobre el cuerpo que ha practicado esos excesos. Leer bajo este punto de vista el cuerpo muerto de la obra nos da un indicio más de que *La Celestina* propone una lectura moralista, especialmente la *Tragicomedia*. Pero con esto no queremos decir que el principal propósito de Rojas fuera mostrar cómo los actos malos se pagan; al tiempo, aunque parezca que la visión del cuerpo muerto muestre la vuelta al orden, Pleberio se queja de la falta de éste, por lo que descubrimos que Rojas tiene una visión más compleja y ambigua de la realidad. Seguramente por esto *La Celestina* es una obra maestra. Además, el gusto estético por lo macabro también tiene que mucho que decir sobre esta presentación de cadáveres rotos.

III

La relación entre literatura y arte es siempre iluminadora a la hora de interpretar un texto literario. En el caso de *La Celestina*, éste se destaca especialmente por ser palabra hecha carne, concretización de la palabra, puesta en escena de la palabra. Lo que se enuncia abstractamente en las novelas sentimentales sucede plásticamente en *La Celestina*. Si se habla de que el amor mata y de que hace perder los sesos, acaba sucediendo; si Elicia desea que el huerto se vuelva lugar de

²¹ Un espectáculo de este tipo lo cuenta de manera cómica Celestina: a la madre de Pármeno, Claudina, la expusieron en la plaza con un capirote en la cabeza después de haberla hecho sufrir “recios tormentos”. Celestina interpreta el suplicio con malicia: Dios le daría su pago por lo sufrido, según las palabras del cura (VII, 172).

²² Severin defiende fervientemente considerar *La Celestina* como una parodia de las novelas sentimentales. Para Cortijo Ocaña, la obra de Rojas es una respuesta al género sentimental “desde una nueva modalidad genérica” (véase Cortijo Ocaña 192-212, sobre el género pre-celestinesco).

²³ Cf. “The mode of creation of the authors of the *Celestina* is not symbolic, not realistic, but something else: it is exemplary. [...] Characters, incidents are invented so as to illustrate and embody certain laws of life” (Fraker 527). Frente a esta visión, Casa hace hincapié en la individualidad de los caracteres.

lágrimas (*Celestina* XV, 290), sus maldiciones se materializan cuatro actos más tarde: el jardín, espacio de placer, *locus amoenus*, se convierte al final en el lugar de la destrucción del amor (Haywood 86), transformación que también se produce en el cuerpo de los enamorados. Hay además en *La Celestina* una exuberancia corporal, revelada en los juegos eróticos, que luego se despedaza. Estamos en un siglo de individualismo hedonista, de violencia encarnada. Un siglo que al tiempo que defendía una religiosidad de la inmaterialidad y la trascendencia, era también, como dice Binski, “somatic, body-centred, and material, in its imagery” (123).²⁴ Algo que se plasma muy claramente en el arte.

Repetition, trauma and voyeurism are central features of macabre images, and, like devotional art, they are involved also in the creation of normative responses. Images are a way of constituting experience: they can help to codify, if not determine, religious gestures of prayer and response, and they can validate whole spheres of conduct. (126)

Si para M. Camille la Baja Edad Media plantea el cuerpo como teatro de tormentos, reivindicando la figura del cuerpo torturado o castigado (como el del *Martirio de San Jorge* de Andreu Marçal de Sax; Camille 159), éste se hará lugar de identificación de los que se encuentran enfermos por el deseo desmedido (avaricia o lujuria). El cuerpo consumido por dolores terribles se convierte en centro del escenario, pero la exhibición de la decadencia de la carne no significa tanto una huida del cuerpo sino, según Bynum (251), una mayor inmersión en el mismo (cf. Sanmartín Bastida 2003b, 23).

El siglo XV presenta entonces una cultura del *voyeurismo*, central en la producción incesante de imágenes macabras. Lo macabro marca el cuerpo como lugar de ansiedad, del mismo modo que las divisiones del cuerpo que se practican en el enterramiento de santos o criminales. El cuerpo aparece de manera constante en esta centuria: sea idealizado, sea grotesco, sea macabro.²⁵ Como ya señaló en su famoso libro Huizinga, en el Bajomedievo se da esa cultura “enormemente materialista” (188) de los extremos, de violencia y sofisticación, de amor por la vida y miedo a la muerte, de refinamiento en rituales elaborados, de ansiedad.²⁶ El reforzamiento del individualismo tendrá su contrapartida en el sentimiento de pérdida y de fracaso que produce la muerte. La muerte y el amor a la vida, el hedonismo, la carne, aparecen así implacablemente unidos. Y estos elementos se ven recorridos al final del Medievo por el sentimiento, cada vez más refinado, de la culpa, esa culpabilización cuyo proceso sofisticador y aliento masoquista ha analizado tan bien Jean Delameu. Y ahí está presente Pleberio, señalando que la culpa de su pasado hedonista es lo que ha llevado a su hija a la muerte.

²⁴ Binski relacionará esto con la obsesión por el cuerpo roto de Cristo, lo que Jacques Lacan llamará *corps morcelé*. Un fetichismo del cuerpo que se manifiesta también en las *transi tombs*.

²⁵ Un ejemplo de cuerpo grotesco, también muy presente en el arte de los márgenes, lo encontramos en el parlamento de Areúsa que describe a Melibea (IX, 207: “Que, así goce de mí, unas tetas tiene para ser doncella como si tres veces hobiese parido: no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que le tiene tan flojo como vieja de cincuenta años”). Cf. con la descripción que hace Calisto del cuerpo de Melibea (I, 44-45). Cf. también con Martínez de Toledo 161; sobre el cuerpo grotesco en esta obra, véase Sanmartín Bastida (2003a, 37-45). Por otro lado, la familiaridad con el cuerpo muerto y macabro se plasma en la escena descrita por Celestina de Claudina arrancando los dientes de un ahorcado, para usarlos en sus conjuros, “con unas tenacicas de pelar cejas” (VII, 166; obsérvese el detallismo).

²⁶ Véase Sanmartín Bastida (2004) para una relación entre esa cultura de la ansiedad y la repetición y el texto del *Ars moriendi*.

Hedonismo, placer, o “gozo”, que reclamará frecuentemente Melibea haciéndose eco de Celestina (“Goza tu mocedad, el buen día, la buena noche [...] piérdase lo que se perdiere”: *Celestina* VII, 166), se mezclan con lo fúnebre.²⁷ Melibea no saca como conclusión de la muerte de Calisto que puesto que los bienes terrenales son mudables y efímeros es mejor no agarrarse a ellos, sino que hay que aprovecharlos hasta el límite; es un cántico del *carpe diem*, no del *sic transit gloria mundi*: “¿Cómo no gocé más del gozo? ¿Cómo tove en tan poco la gloria que en mis manos tove? ¡Oh ingratos mortales, jamás conocés vuestros bienes sino cuando dellos carecéis!” (*Celestina* XIX, 325). De hecho, curiosamente, la muerte de Calisto sólo ratifica un sentimiento que la protagonista ya había expresado en el Acto XVI, tras escuchar a sus padres perorar sobre su casamiento: “No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarle” (296).²⁸ Podemos relacionar esto con esa ambigüedad de lo macabro a la que se refiere Delameu (y que ha sido poco tenida en cuenta por los críticos) cuando observa que no hay ángeles ni demonios, ni paraíso ni infierno en el célebre *Triunfo de la muerte* de Brueghel, que parece desarrollarse fuera del mundo cristiano (“La rédemption et la résurrection en sont évacuées”; Delameu 124).²⁹ Los cuerpos muertos y mutilados de *La Celestina* no son relacionados por los personajes con el más allá, sino sólo con el más acá. La lección cristiana de lo macabro (el *memento mori*) puede volverse así una invitación a la significación inversa (*memento vivere*).³⁰ Y la moral del castigo puede quedarse un instante detenida en la mirada consternada por el encantamiento que ejerce el erotismo mórbido que recorre la cultura macabra.

²⁷ Efectivamente, Melibea se recrea de continuo en este concepto: “Goza de lo que yo gozo [...] Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior” (XIV, 273); “¿Quién es el que me ha de quitar mi gloria, quién apartarme mis placeres? [...] en verle me gozo [...] Déjenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada [...] No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarle” (XVI, 296); “Faltándome Calisto, me falte la vida, la cual, por que él de mí goce, me aplace” (298); “De gozo me deshago” (XIX, 318); “Todo se goza este huerto con tu venida” (320); “Déjame gozar lo que es mío; no me ocupes mi placer” (321); “Señor, yo soy la que gozo, yo la gano” (322). Y, ante su padre, califica sus amores carnales de “deleitoso yerro de amor” (XXI, 333), del que goza casi un mes. Palafox nos hace ver cómo en la parte añadida de la *Tragicomedia* se pone especial énfasis en el hecho de que “Melibea goza enormemente en sus encuentros carnales con Calisto” (52).

²⁸ Cf. con el parlamento de Celestina en el Acto IV: “el que de razón y seso carece, cuasi otra cosa no ama sino lo que perdió” (121); también con las palabras de Elicia: “¡Oh bien y gozo mundano, que mientras eres poseído eres menospreciado, y jamás te consientes conocer hasta que te perdemos!” (XV, 290). Por otro lado, el tema del valor que alcanzan las cosas cuando se pierden era un tópico en la literatura moralista de la época.

²⁹ “Nous sommes ici dans l’univers du morbide. Le macabre n’y a pas d’autre signification que lui-même. Il se laisse découvrir à l’état pur. Il n’a plus aucun sens chrétien. Il est désacralisé” (Delameu 125). Los críticos de *La Celestina* han solido señalar en la obra la falta de “macabre topics of medieval preachers on *contemptus mundi*” (Lawrance 1993b, 87), sin considerar lo macabro más que en su relación con el mensaje teleológico cristiano. Sugiero, en cambio, prestar atención a la presentación de los cuerpos y no sólo a los discursos, y, sobre todo, tomar en consideración el aspecto pagano de lo macabro.

³⁰ “L’insistance sur le thème de la mort prématurée n’est-elle pas devenue parfois une incitation à l’érotisme et n’a-t-elle pas signifié une véritable ‘fureur du vivre’?” (Delameu 125). Al final, Delameu concluye que la significación polivalente de lo macabro, con sus sentidos divergentes (desprecio y aprecio del mundo), es refractaria a cualquier reduccionismo (127). El caso es que en las crucifixiones, flagelaciones y torturas hechas a mártires o criminales, la lección moral y religiosa deja paso a cierta delectación sádica, de modo que “Le macabre a fini par être exalté pour lui-même. [...] En somme, je ne crois pas que’on puisse, globalement, détacher le *memento mori* des XIV^e-XVI^e siècles de la conception religieuse qui l’a engendré et de la préoccupation chrétienne de l’au-delà. Mais il est vrai que l’insistance sur le macabre était lourde de déviations possibles et que ces déviations se son effectivement produites en direction et de la violence et de l’érotisme, l’une étant souvent liée à l’autre. On ne manie pas sans danger l’arme du macabre” (Delameu 128). Para Delameu, pues, lo macabro puede conducir al erotismo: pues la vida es tan breve, apresurémonos a disfrutarla, diría el mensaje.

Como dice P. Ariès: “A la fin du Moyen Age la conscience de soi et de sa biographie s’est confondue avec l’amour de la vie” (139). Al final, Fernando de Rojas, imbuido de ese espíritu del XV que Ariès calificó de hedonismo desesperado, señala con el dedo, como si fueran esculturas macabras, los cuerpos rotos, que llevan el signo de la fugacidad del placer. Así Pleberio enseña a su mujer Alisa el cuerpo de su hija despedazado sobre el suelo, como dice Rojas: “Cuéntale la muerte de su hija Melibea, mostrándole el cuerpo della todo hecho pedazos” (XXI, 337). Ahí está el modelo ternario del que habla Binski para referirse a lo macabro, que implica un tercer espectador.³¹ Es la comparación del cuerpo vivo de Melibea —reclamando constantemente el gozo durante la obra, disfrutando con intensidad— con el muerto hecho pedazos sobre el suelo lo que ilumina la cultura del siglo XV, ambiguamente desconcertada. Rojas desnuda el gozo, pero también la mutilación a que nos expone el amor.

Por otro lado, los artistas medievales exploraron la relación entre el orgullo, la humildad y la muerte; el arte, haciendo espectáculo de cuerpos en descomposición o en pedazos, enseña al público una forma transparente de texto, una muestra del poder justo de la guadaña igualadora.³² Una domesticación del cuerpo (del cuerpo erótico, del cuerpo que se rebela por cauces no regulados, y al que hay que dominar y marcar con el castigo) que se podría relacionar con el control de los excesos que se pretende desde una política urbana y civilizadora del Bajomedievo (Thomas). Los cadáveres de Calisto y Melibea, el teatro de la violencia física ejercida sobre los cuerpos de Sempronio, Pármeneo o la Celestina, son el equivalente visual a un sermón macabro en una cultura de la culpa y la penitencia. El cuerpo, que antes expresó su libertad para gozar del gozo, acaba siendo sometido. Esta suerte de orden visual que se impone —en una obra donde lo visual es esencial (Burke)—, esta exposición disuasiva de los cuerpos muertos (descritos por los personajes de la obra) nos habla de la difícil posición del placer en una sociedad retributiva; un placer que a pesar de todo se sigue calificando de “deleitoso yerro” por quien sufre sus consecuencias (*Celestina* XXI, 333).³³

³¹ “But the image [el cuerpo macabro] too is a thing returned to the spectator; the corpse, as image, stands for the absence that is death, returning to rebuke both the imaged living, and also ourselves as onlookers. The macabre implicates us in a *mise-en-abyme*, a hall of mirrors. And by means of its use of defamiliarization, it offers the capacity for self-examination. The organization of the macabre image is thus not just binary (playing on antitheses), but ternary (implicating the third-party viewer)” (Binski 138). Por otro lado, hay unas “gentes que venís a mi dolor, oh amigos y señores” a las que apela Pleberio (XXI, 338), motivo recurrente de los plantos pero también sugeridor de otra mirada posible, como la del espectador/lector/oidor de la obra.

³² Sobre el simbolismo de la muerte de los protagonistas por la caída desde una torre, véase Gómez Moreno (225-30): “el castigo por excelencia es el que lleva a una caída de lo más alto a lo más bajo” (226). Este investigador subraya así la moralidad de la obra.

³³ En cuanto a la importancia de lo visual, quisiera finalizar con una observación muy reveladora de Melibea en este sentido: “Cuanto dices, amiga Lucrecia, se me representa delante: todo me parece que lo veo con mis ojos” (XIX, 319). De nuevo, la palabra, en este caso de su criada, se hace plástica, se materializa. Cf. Martínez de Toledo 143.

Obras citadas

- Ariès, Philippe. *L'homme devant la mort. I: Le temps des gisants*. Reimpr. 1985. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- Bataillon, Marcel. *'La Célestine' selon Fernando de Rojas*. Paris: Marcel Didier, 1961.
- Binski, Paul. *Medieval Death: Ritual and Representation*. London: British Museum Press, 1996.
- Burke, James F. *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in 'Celestina'*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2000.
- Bynum, Carolina. "Why All the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective". Eds. Victoria E. Bonnell y Lynn Hunt. Epílogo de Hayden White. *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1999. 241-80.
- Camacho Guizado, Eduardo. *La elegía funeral en la poesía española*. Biblioteca Románica Hispánica II.130. Madrid: Gredos, 1969.
- Camille, Michael. *Gothic Art: Visions and Revelations of the Medieval World*. London: The Everyman Art Library, 1996.
- Casa, Frank P. "Pleberio's Lament for Melibea". *Zeitschrift für Romanische Philologie* 84 (1968): 20-29.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI: Género literario y contexto social*. Serie A/184. London: Tamesis, 2001.
- Delameu, Jean. *Le péché et la peur: La culpabilisation en Occident (XIII^e et XVIII^e siècles)*. Paris: Fayard, 1983.
- Deyermond, Alan. "¡Muerto soy! ¡Confesión!": *Celestina* y el arrepentimiento a última hora". Eds. J. M. López de Abiada & A. López Bernasocchi. *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*. Madrid: José Esteban Editor, 1984. 129-40.
- Dunn, Peter N. "Pleberio's World". *Papers of the Modern Language Association* 91 (1976): 406-19.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1976.
- Fraker, Charles F. "The Importance of Pleberio's Soliloque". *Romanische Forschungen* 78 (1966): 515-29.
- Gerli, E. Michael. "Leriano's Libation: Notes on the Cancionero Lyric, Ars Moriendi, and the Probable Debt to Boccaccio". *Modern Language Notes* 96 (1981): 414-20.
- Gilman, Stephen. *La España de Fernando de Rojas: Panorama intelectual y social de 'La Celestina'*. Madrid: Taurus, 1978.
- Gómez Moreno, Ángel. "La torre de Pleberio y la ciudad de *La Celestina* (Un mosaico de intertextualidades artístico-literarias... y algo más)". Eds. Ignacio Arellano & Jesús M. Usunáriz. *El mundo social y cultural de La Celestina*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2003. 211-36.
- Green, Otis H. "Did the 'World' 'Create' Pleberio?". *Romanische Forschungen* 77 (1965): 108-10.
- Haywood, Louise. "Models for Mourning and Magic Words in *Celestina*". *Bulletin of Hispanic Studies* 78 (2001): 81-88.

- Huizinga, Johan. Versión de José Gaos. Trad. del francés medieval de Alejandro Rodríguez de la Peña. *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de 'La Celestina'*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- Lacarra Lanz, Eukene. "La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*". *Celestinesca* 13.1 (1989): 11-29.
- . "El erotismo en la relación de Calisto y Melibea". Ed. Pilar Carrasco. *El mundo como contienda: Estudios sobre 'La Celestina'*. Analecta Malacitana XXXI. Málaga: Universidad de Málaga, 2000. 127-45.
- . "Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *La Celestina*". Ed. Santiago López-Ríos. *Estudios sobre la 'Celestina'*. Madrid: Istmo, 2001. 457-74 [Publicado originalmente en *Studi Ispanici* 12 (1987-88): 47-62].
- Lawrance, Jeremy. "On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*". Eds. Alan Deyermond & Jeremy Lawrance. *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain: Studies Presented to P. E. Russell on his Eightieth Birthday*. Oxford: Dolphin, 1993a. 79-92.
- . "The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its 'Morality'". *Celestinesca* 17.2 (1993b): 85-110.
- López-Ríos, Santiago. "‘Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja’: Melibea y la muerte infamante en la *Celestina*". Ed. Pedro Piñero Ramírez. *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005. 309-26.
- Márquez Villanueva, Francisco. "La *Celestina* y los ‘desarrados’". Coord. Pierre Civil. *Siglos dorados: Homenaje a Augustin Redondo*. Madrid: Castalia, 2004. 889-902.
- Martínez de Toledo, Alfonso. Ed. Michael Gerli. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. 3ª ed. Letras Hispánicas 92. Madrid: Cátedra, 1998.
- Mena, Juan de. Edición, introducción y notas de Miguel Ángel Pérez Priego. *Obras completas*. Clásicos Universales Planeta H/175. Barcelona: Planeta, 1989.
- Mendoza, Iñigo López de, Marqués de Santillana. Edición, introducción y notas de Ángel Gomez Moreno & Maximilian P. A. M. Kerkhof. *Obras completas*. Clásicos Universales Planeta H/146. Barcelona: Planeta, 1988.
- Palafox, Eloísa. "Antes y después: la voz de Melibea en la transición de la *Comedia* a la *Tragicomedia*". Ed. Louise M. Haywood. *Cultural Contexts & Female Voices*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 27. London: Queen Mary, 2000. 51-62.
- Rojas, Fernando de, (y "antiguo autor"). Edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz Mas, Carlos Mota e Iñigo Ruiz Arzálluz & Francisco Rico. *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Salinas, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Sanmartín Bastida, Rebeca. *Teatralidad y textualidad en el 'Arcipreste de Talavera'*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 44. London: Queen Mary, 2003a.
- . "El *Corbacho* o el arte de la representación del Bajomedieval", *eHumanista* 3 (2003b): 119-29.
- . "Desarmando el rostro de la muerte: El ritual alegórico del *Ars moriendi*". *Iberorromania* 60 (2004): 42-58.

- San Pedro, Diego de. Ed. Keith Whinnom. *Obras Completas, II: Cárcel de amor*. Clásicos Castalia 39. Madrid: Castalia, 1985.
- Severin, Dorothy S., "Introducción". Fernando de Rojas. *La Celestina*. Letras Hispánicas 4. Madrid: Cátedra, 1990. 11-44.
- Snow, Joseph T. "Two Melibeas". Eds. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López. *Nunca fue pena mayor: Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996. 655-62.
- Thomas, Jérôme. *Corps violents, corps soumis: Le policement des moeurs à la fin du Moyen-Age*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Vivanco, Laura. *Death in Fifteenth-Century Castile: Ideologies of the Elites*. Serie A/205. Londres: Tamesis, 2004.
- Wardropper, Bruce W. "Pleberio's Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition". *Modern Language Notes* 79 (1964): 140-52.