

Año 6, Vol. 6, Num 12 julio-diciembre 2020 | ISSN 2448-5241

Antrópica

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades



Handwritten signature or mark.



“Hablillas son”: el discursivo autoritativo en La Celestina

“Rumours are” the authoritative speech in La Celestina

Guillermo Jesús Fajardo Sotelo

Universidad de Minnesota Twin Cities (Estados Unidos)

<http://orcid.org/0000-0002-8645-6863>

fajar028@umn.edu

Recibido: 26 de agosto de 2019.

Aprobado: 13 de mayo de 2020.

Resumen

El objetivo principal de esta investigación es demostrar que las estrategias de poder en La Celestina pasan por la palabra, la elocuencia y la retórica para imponer un modelo vertical de autoridad entre los personajes. La alcahueta es la principal fuente de manipulación en la obra gracias a lo que Mikhail Bakhtin llama “discurso autoritativo”. Los personajes se mueven en un mundo caótico y multidireccional auspiciado por diversas instancias de manipulación que permean el discurso de Celestina. El enfoque utilizado es el del análisis textual y comparativo. Como resultado, esta investigación arroja que la muerte de Celestina viene dada por el despertar ideológico de Pármeno y Sempronio a partir de lo que Bakhtin llama “discurso persuasivo interno”.

Palabras clave: literatura medieval, poder, retórica, autoridad, La Celestina, Mikhail Bakhtin, discurso autoritativo.

Abstract

The main objective of this research is to demonstrate that the strategies of power in La Celestina pass through language, eloquence and rhetoric to impose a vertical model of authority among the characters. Celestina is the main source of manipulation in this tragicomedy thanks to what Mikhail Bakhtin calls “authoritative discourse”. The characters move in a chaotic and multidirectional world sponsored by various instances of manipulation that permeate the discourse of Celestina. The approach used is that of textual and comparative analysis. As a result, this investigation shows that the death of Celestina is directly related to the ideological awakening of Pármeno and Sempronio or what Bakhtin calls “internalpersuasivediscourse.”

Keywords: medieval literature, power, rhetoric, authority, La Celestina, Mikhail Bakhtin, authoritative speech.

Introducción

Una de las múltiples formas en las que los seres humanos influimos sobre los demás es a través del discurso, es decir, “el acto de la enunciación” (Marchese y Forradelas, 1994: 104). La expresión y el poder de la palabra han confirmado a lo largo de la historia humana que su utilización como instrumento disuasorio para dirigir, manipular o sostener ideas diversas requiere, en primer lugar, de un dominio lingüístico por parte del sujeto que controla el discurso y, en segundo lugar, de una intuición particular sobre sus efectos en contextos disímiles, buscando entrelazar subjetividades distintas. Su importancia no puede ser minimizada, pues el discurso “no es simplemente aquello que traduce luchas o sistemas de dominación, sino que es la cosa por la cual y para la cual existe una lucha, el discurso es el poder que ha de ser tomado” (Foucault, 1981: 52-53). La palabra apabulla en su capacidad dúctil, su elocuencia expandida y la presencia de la autoridad que la utiliza.

Además, quien enuncia, quien dice algo no solamente lo hace a través de la palabra, ya que la enunciación activa un “procedimiento que actualiza elementos no verbales (el emisor, el destinatario, el contexto)” (Marchese y Forradelas, 1994: 104). No solo importa lo que se enuncia: el púlpito, el oyente y el lugar forman los sedimentos básicos del laberinto de la retórica. Quien manipula a través del discurso lo hace a sabiendas de todo un contexto semántico, de símbolos y autoridades pasajeras que en un contexto específico cobran significado. A esto hay que añadir un contexto más general porque en cada sociedad “la producción del discurso es a su vez controlada, seleccionada, organizada y redistribuida por un cierto número de procedimientos cuyo rol es prevenir sus poderes y peligros” (Foucault, 1981: 52). Así, la expresión humana –hablada o escrita– es un procedimiento complejo y dinámico cuya ejecución y definición no es unívoca, sino cambiante y flexible.

La Celestina, sedienta en sus caprichos verbales, bebe de estas condiciones del discurso humano y las convierte en su propio Babel. Si el contenido de esta obra viene dado, como analizaremos más adelante, por estrategias retóricas varias entre sus personajes, el contexto de su publicación le confiere el prestigio de los misterios: esa fuente rebosante de curiosidades.

La publicación de la *Celestina* carga con el germen de la casualidad –la otra cara de la fortuna literaria– que llevó a su autor Fernando de Rojas a la creación de un mundo donde el interés confluye con un amplio abanico de subjetividades y campos de acción articulados a partir de un mundo éticamente dudoso. El contexto de su publicación ha llevado a interminables debates en torno a su autoría y su génesis.



El trabajo al que ahora nos referimos como *La Celestina* fue impreso, en primera instancia, en Burgos en 1499 con dieciséis actos y con el título de *Comedia de Calisto y Melibea*. A partir de 1500, las subsecuentes ediciones contenían cinco actos extra, y cierta información que un tal Fernando de Rojas había encontrado el primer acto y después completado el resto del trabajo en un período de dos semanas (Burke, 2000: Introducción).

Para Germán Orduna (1988):

en este caso solo debe rescatarse el hecho que FR nos presenta la *Comedia* como prolongación de un auto que él recibe anónimo y fragmentario. Aunque sea una ficción creada por FR, lo que importa para toda consideración de la *Comedia* es que su autor quiere que ella sea vista dentro de un proceso de creación que implica los pasos “Auto Anónimo + continuación” (p. 4).

Fernando de Rojas aparece de pronto con una intencionalidad difícil de descifrar, añadiéndole a la obra una serie de problemas que, en su escarpado camino hasta nosotros, aviva el debate y mantiene viva su memoria. *La Celestina*, como dice José Luis Canet (2017), “presenta uno de los casos más complejos de transmisión de un trabajo literario en formato manuscrito e impreso” (p. 21). Es decir, esta obra polifónica en su contenido también se abreva de un coro de voces discursivas que alimentaron su propia creación y de paso su propio mito, pues “*Celestina* no fue el producto de un único proceso de escritura sino de sucesivas intervenciones” (Canet, 2017: 24). Encontrar el cáliz primerizo, la *editio princeps*

es la piedra angular de las tres ediciones sobrevivientes de la versión de la *Comedia* y también de las casi cien ediciones de la versión de la Tragicomedia publicadas entre 1499 (o 1500–1502) y 1633. Estos descendientes también contienen sus propias variantes, atribuibles al autor (es), los copistas y los tipógrafos en forma de adiciones y supresiones (Canet, 2017: 25).

La complejidad de la transmisión de esta obra es tal, que “muchos críticos cuestionan, hoy en día, la primacía de la versión de la *Comedia*, impresa por Fadrique de Basilea en Burgos en 1499, que era considerada la *editio princeps* hasta hace poco” (Canet, 2017: 25). Lo cierto es que los fantasmas que pesan sobre la obra únicamente extienden el interés que lectores y críticos posan sobre la misma. A menos que se descubran más datos específicos respecto a la creación de la *Celestina* es poco probable que nuestras dudas se resuelvan. El problema atiende a causas primigenias, pues, “por lo que se desprende de los dos testimonios más antiguos —el manuscrito y el incunable—, la obra circuló al principio totalmente anónima, como versión exenta, y sin prólogos o epílogos que expresaran veladamente quien la escribió” (Botta, 2016: 3).

Para efectos de este ensayo, consideraremos que de Rojas es nuestro autor y, por lo mismo, lo catalogamos dentro de esa rara estirpe de escritores que han logrado representar —en toda su dimensión humana— las maneras en las que una persona por su elocuencia discursiva manipula a los otros. Este es el caso de



su personaje Celestina. La alcahueta es uno de los mejores ejemplos de lo que Mikhail Bakhtin (2008) llama “discurso autoritativo” (p. 342) y que

...no permite jugar con el contexto que lo enmarca, tampoco con sus fronteras, no hay transiciones graduales y flexibles [...]. Entra en nuestra conciencia verbal como una masa compacta e indivisible —uno debe aceptarlo completamente o rechazarlo. Está indisolublemente fusionado con una determinada autoridad —un poder político, una institución o una persona—y se erige y cae con esa autoridad (p. 343).

El mismo autor, párrafos más adelante, dirá que este tipo de discurso no puede ser representado, sino apenas “transmitido” (p. 344), pues al entrar en contacto con este espejo (su propia representación) termina transformado en una “reliquia” (p. 344). Esto no impide su análisis literario y Bakhtin lo admite. Debido a que la autoridad de este tipo de discurso deviene del prestigio de quien lo emite, su representación debilita su prestigio. Contrario a este tipo de práctica, según Bakhtin (2008), surge otro tipo de discurso, más individual, acaso más libre: el discursivo persuasivo interno, el cual es dialéctico porque entra en contacto con el discurso de otros y cuya estructura semántica “no es finita, sino abierta” (p. 346).

El concepto del discurso autoritativo ha sido utilizado en varias disciplinas, como el análisis del sistema político soviético (Yurchak, 2006). Dice el autor:

El período del socialismo tardío estuvo marcado por condiciones muy especiales de producción y circulación de este discurso autoritativo en sus variedades lingüísticas y no lingüísticas. La ubicuidad de la reproducción de las formas del discurso autoritativo en los varios contextos en que circularon se volvió más significativo y constitutivo de la realidad cotidiana que los significados constituidos (referenciales) que estas formas pudieron haber tenido (Yurchak, 2006: 284).

La realidad le importa poco a esta estrategia de poder, pues se alimenta de la autoridad de un pasado inalcanzable e intraducible que se utiliza para justificar el presente. El discurso autoritativo y su repetición son capaces de anular o crear significados, algo que logra el personaje de Celestina.

La relación entre ambos tipos de discurso (el autoritativo y el persuasivo interno) es clara, ya que de esta interacción surgirá la conciencia humana (Bakhtin, 2008). De esta forma tenemos que en *La Celestina* estos dos tipos de discurso conviven y se apoyan en los que los enuncian. Por un lado, Celestina representa esa fuerza autoritativa que “corrompe los designios de la juventud” (Del Río, 2003: 66) por medio de su poder simbólico y material. Por el otro, algunos personajes a su alrededor, sobre todo Pármeno y Sempronio, no son tan fácilmente manipulables, en términos de Bakhtin, debido a que su discurso persuasivo interno se encuentra mucho más desarrollado que el de Calisto y Melibea, por ejemplo.



De manera que:

Pármeno y Sempronio son conscientes de las limitaciones del discurso de Celestina y la perciben como una vieja alcahueta de quien sacar beneficios económicos, mientras que Calisto y Melibea la consideran un ser supremo, una mujer sabia y divina (DeL Río, 2003: 68).

Solamente así se entiende el fracaso último de Celestina frente a los criados y su ascendencia sobre Calisto y Melibea. Poco a poco, las palabras de Celestina van perdiendo su fuerza disuasoria hasta alcanzar su propia muerte. De esta forma, mi tesis en este artículo es que el discurso autoritativo es el que le da prestigio a Celestina y es el discurso persuasivo interno de Pármeno y Sempronio el que los conduce a la muerte. Lo que sucede en esta obra es ese proceso de conciencia del que habla Bakhtin (2008): “Cuando el pensamiento comienza a funcionar de manera independiente, experimentando y discriminando, lo primero que ocurre es una separación entre el discurso persuasivo interno y el discurso forzado autoritativo” (p. 345). El final trágico de la alcahueta y de los criados debe entenderse como un choque fatal entre estas dos formas del discurso.

Celestina: fuerza y tabú

Para George Steiner (2001), “leer es sostener una relación a la vez recreativa y competitiva con el texto del escritor” (p.18). En nuestro caso particular, este enunciado cobra una relevancia especial. Y es que en esta obra el lector tiene que hacer un esfuerzo superior por recrear el contenido porque *La Celestina* “también requiere de los lectores participar en la creación del texto, ya sea como lectores silenciosos o vocales, que imaginan lo que el texto deja sin decir” (Corfis, 2011: 113). No solamente son los lectores los que necesitan completar esta serie de invisibilidades que, aunadas a las que Alan Deyermond ha identificado (1997) en un artículo, aparecen en la obra. Según Ivy Corfis (2011) también son los personajes los que “se imaginan los unos a los otros” (p.119). Este argumento es crucial para entender de dónde viene la autoridad de Celestina.

Es una verdad de Perogrullo decir que la habilidad retórica de la alcahueta es real, pues sus palabras acarrearán peso y consecuencias. Lo que falta explicar es el rol que la imaginación de los personajes tiene a la hora de dejarse persuadir por la simple figura de Celestina, aunque no tanto por la importancia de la magia –si admitimos esta posibilidad– o sus palabras. Argumento que Celestina carga en sí misma un discurso simbólico puesto por los demás, un discurso no de su propia hechura, sino superpuesto sobre su figura. Este es el valor autoritativo de Celestina: el marco formal, rígido y sagrado que otros le imponen a ella, transformándola en “tabú” (Bakhtin, 2008). Si el discurso autoritativo “se cohesionara alrededor de una idea o dogma estricto y externo” (Yurchak, 2006: 14), entonces Celestina es ese centro de gravedad narrativo y relacional sobre el que orbitan los



demás. De hecho, Dorothy Sherman (2001) advirtió en un artículo “la telaraña circular en las relaciones de Celestina con los otros personajes” (p. 105). En este sentido, la figura de Celestina funciona en su mundo como un panóptico, puesto que, se relaciona y conoce a todos. Esto aumenta la autoridad y mito de su figura a través de la imaginación, los rumores de los demás y, por supuesto, su propio pasado.

Pármemo y Sempronio, sin embargo, se encuentran en una etapa superior de liberación del discurso autoritativo de Celestina, pues, han comenzado a “luchar” (Bakhtin, 2008) contra la palabra y la imagen de la medianera, es decir, han comenzado a “estilizar sobre y experimentar con” (Bakhtin, 2008:347) el discurso de Celestina. Los criados se convierten en las principales figuras de subversión en contra de la vieja, ya que “el discurso de uno y la voz de uno aunque nacidos de otra [...] tarde o temprano comenzarán a liberarse de la autoridad del discurso [...]” (Bakhtin, 2008: 348). Este proceso de lucha ideológica se da en *La Celestina*, entre otras cosas, gracias al mundo “caótico” (Del Río, 2003) en el que perviven los personajes, llevándolos a un final trágico en el que su toma de conciencia los aniquila. Así, las representaciones del discurso autoritativo en *La Celestina* vienen dadas por la expresividad de la palabra y el discurso que los personajes, en un esfuerzo íntimo, expanden para influir sobre los demás. La figura central de esta estrategia discursiva es Celestina, cuya simple persona es suficiente para actualizar desde la ficción a una representante del “discurso autoritativo” de Bakhtin, pues:

[...] Celestina es una institución más central y vital que la Iglesia (depositaria de esa otra autoridad arcaica), más adorada por sus milagros y mediación que sus santos, y más buscada, incluso dentro de la Iglesia y en ocasiones sagradas, que sus clérigos (Shipley, 1985:98).

El poder de Celestina le viene de su experiencia vital. La serie de epítetos que la caracterizan (madre, maestra, etcétera) solamente confirman la autoridad de Celestina sobre los demás. No solo eso: la alcahueta, como hábil manipuladora que es, utiliza estrategias específicas para controlar a sus pares, dependiendo frente a quién esté. Nos advierte Erica Morgan (1979): “La frecuente invocación de Dios ayuda a Celestina a proyectarse a sí misma como una persona completamente moral a los ojos de Melibea” (p. 10). Así, es posible hablar de la cualidad camaleónica de Celestina a partir de su retórica: ella sabe lo que representa y la escala social en la que está inmersa. No puede cambiar su apariencia desde lo económico o lo social, sino desde lo retórico. Celestina se convierte en una red múltiple de conexiones no tanto porque conozca los secretos de los demás, sino porque sabe explotarlos desde la elocuencia de un discurso adaptado para cada situación. El uso de la retórica se transforma en un instinto vital de manipulación. Empero, ¿De dónde viene este poder, esta autoridad de Celestina? Bakhtin (2008) nos lo dice:



La palabra autoritativa se encuentra en una zona distante, orgánicamente conectada con un pasado que se siente jerárquicamente superior. Es, de alguna forma, la palabra de los patriarcas. Su autoridad ya había sido reconocida en el pasado. Es un discurso previo (p. 342).

Celestina “adopta rasgos típicamente masculinos, y a su vez se representa como madre en ese mundo marginal” (Del Río, 2003: 68). Subvierte su propia subjetividad a través de sus palabras, navega en esa porosa frontera en que “se crea la realidad del género a través de actuaciones sociales repetidas” (Butler, 2002: 180). Además, recuerde el lector, algunos personajes se refieren a la anciana como barbuda, lo cual “viene a representar el ideal contrario femenino” (Sanz, 1994: 19). Estas formas de actuación personal le proporcionan a la alcahueta el prestigio de los patriarcas y, al mismo tiempo, la cercanía de una madre amorosa.

Vayamos más allá para explicar este discurso autoritativo de la alcahueta. En un artículo, Joaquín Gimeno Casaldueiro (1992) nos recuerda que “el mundo de *La Celestina* es un mundo en el que Dios no aparece, y sobre el que Dios no actúa” (p. 104). Apenas hay mención en esta obra de figuras sacerdotales o personajes relacionados con la iglesia, tan comunes en aquella época, excepto para dejar en claro que tienen relación con Celestina (Auto 1, Escena 6; Auto 4, Escena 4), una figura a todas luces inmoral. Como nos recuerda Asenjo (2008) respecto a la influencia de la Iglesia en las ciudades en aquella época:

Las ciudades se localizaban en las sedes episcopales y el obispo, junto con los miembros del cabildo catedralicio, era un referente social y político de primer orden. Además de ese clero regular urbano, que se relaciona con la renovación apostólica y evangélica que surgiría con la Reforma gregoriana, las ciudades y villas contaron con fundaciones de conventos y monasterios (p.20).

La ausencia de Dios y sus representantes terrenales en este mundo no es un olvido accidental por parte de Fernando de Rojas. Al contrario, la figura autoritativa de Celestina cobra una especial relevancia, pues es la vieja la que intercede por los demás: no hay, por supuesto, ningún rezo de por medio, acaso un premio monetario. Además, si en este mundo, “los sucesos, faltos de significado trascendente [...] producen, como consecuencia, un mundo absurdo y sin sentido” (Casaldueiro, 1992: 105), es solamente el discurso autoritativo de Celestina en donde “otros tipos de discursos se organizan en torno a él” (Yurchak, 2006: 14), el que le imprime a los acontecimientos un sentido de dirección, aunque ella sea “la misma personificación del caos” (Sears, 1992: 103), en el que “como un resultado lógico de la contaminación de las clases sociales, el nivel de discurso también se vuelve inestable” (Sears, 1992: 101).

¿Por qué Celestina se convierte en una figura de deseo para los demás? Porque lo que mueve a ese mundo marginal es el “gozar los bienes temporales” (Casaldueiro, 1992: 109), bienes que la vieja puede proporcionar. Se entiende así



la desdicha de Melibea cuando dice: “¿Cómo no gocé más del gozo? ¿Cómo tuve en tan poco la gloria que entre mis manos tuve? ¡Oh ingratos mortales! ¡Jamás conocéis vuestros bienes, sino cuando de ellos carecéis!” (Auto XIX, Escena V). El discurso autoritativo de Celestina le viene de su transversalidad social y económica: es el único personaje que atraviesa clases sociales, que puede entrar en la casa de Melibea, que le puede prometer a Calisto el amor de su amada, que conoce los barrios bajos y las formas para negociar con criados o prostitutas.

Celestina, sabedora de su oficio se recrea en sus conocimientos y se siente necesaria, odiada y temida por sus conciudadanos. En cierto modo, se sabe integrada en la ciudad y, aunque se la desprecie por sus malas artes, se la busca y solicita para los asuntos más turbios y complejos. Su larga vida y sus experiencias en el lado oculto de la apariencia social la llevaban a saber más de la vida privada de sus vecinos de la ciudad de lo que muchos imaginan (Asenjo, 2008: 28).

Esa transversalidad también le otorga una cualidad líquida, es decir, la habilidad para inmiscuirse en los asuntos de los demás con facilidad. Por tal motivo, el poder de Celestina se asienta sobre bases más bien intangibles: discurso, influencia, transversalidad, chantaje, negociación, todos los componentes de un lenguaje que busca dominar mediante la palabra. La propia figura de Celestina es central en este proceso debido a que invade el discurso público por la manera en que se ha elaborado su prestigio desde el pasado y la experiencia.

La palabra y el control del discurso son la clave de su influencia y en Celestina se define un arquetipo de la mujer-hechicera a partir de una caracterización basada en la astucia, el conocimiento, la malicia, las intenciones torcidas y la inteligencia; todo ello puesto de manifiesto a través del control de las técnicas de persuasión. En efecto, estas cualidades se traducen en una capacidad extraordinaria para crear estrategias mediante el arma de la palabra (Alcalá Galán, 1996: 41).

Su figura tabú y el marco del discurso autoritativo que sostiene a Celestina permiten explicar algunas acciones contradictorias de los personajes en sus interacciones con o hacia la alcahueta. Las veremos a continuación.

La seducción de Calisto

Recuerde el lector, por ejemplo, que Calisto acepta la ayuda de Celestina a pesar de las advertencias de Pármeno que la llama “puta vieja” y “hechicera” (Escena VIII). Las críticas que el criado vierte sobre la alcahueta chocan contra la figura de Celestina que, aupada en su discurso, “inmutable y, por lo tanto, incuestionable” (Yurchak, 2006: 15), no permite duda alguna respecto a su autoridad. No excluyo otras interpretaciones —la poca pericia de Calisto como amante, por ejemplo— que pudieron haber influido en esta elección. Añado que es también la imagen mental que Pármeno le ha formado a Calisto la que desarrolla un papel importante en este proceso, pues Calisto lee a la inversa lo que su criado le dice. El discurso autoritativo, que posee en sí un “lenguaje especial” (Bakhtin, 2008: 342), no permite que nada lo penetre, por eso Calisto, a pesar de las advertencias



de Pármeno, elige a Celestina para hacer su negocio. “Implícita en la descripción que Pármeno hace del laboratorio de Celestina, hay un argumento contra los suministros farmacéuticos de Celestina como curas útiles para la enfermedad de Calisto...” (Solomon, 1989: 56). Mi argumento es que el joven, en lugar de ejercer prudencia, se ve supeditado al mito de Celestina gracias al aura autoritativa que la envuelve. Al final, si nuestro pobre héroe le paga a la medianera es por la combinación letal entre discurso autoritativo e imagen mental que logran conjurar cualquier atisbo de duda. Fernando de Rojas quiso exponerle al lector la omnipresencia de la alcahueta en este mundo marginal y de pecado en la exterioridad física de su figura y en la interioridad mental de los demás. Gómez (2017), por ejemplo, habla de “la carga semántica que trae consigo Celestina en su caracterización de hacedora de imposibles” (p. 676). Bakhtin (2008) nos recuerda que es inadmisibles “incorporar cambios semánticos [en el discurso autoritativo porque] tiene un solo significado” (p. 343). Celestina carga una voz y una potestad retórica que incorpora en los demás a través de campos de acción específicos, ya sea su prestigio, los rumores, o su fama, que “a las duras peñas promoverá y provocará a lujuria si quiere” (De Rojas, 2015: Auto I, Escena IV).

El olvido de Alisa

Algunos creen que Alisa, madre de Melibea, es una “madre negligente y despreocupada” (Iglesias, 2010: 62), pero otros piensan que el comportamiento de este personaje no es ninguna coincidencia debido a que Alisa es apartada de su casa “por la hechicería” (Sherman, 1993: 23), otros más confían en explicar esto por medio del adínaton como figura retórica y su función en el texto (Gómez, 2017), algunos más explican a Alisa a partir de una “crueldad implacable por parte de Rojas” (MacPherson, 1992: 180) en su caracterización del personaje. Adelantamos, en esta instancia, una explicación similar al caso de Calisto, en donde no es la hechicería, la retórica o una amnesia inexplicable las que llevan a que Alisa deje a Melibea sola con Celestina. Recuerde el lector el famoso diálogo entre Lucrecia y Alisa respecto a la identidad de la alcahueta. Alisa, a pesar de las señas que su criada le da, dice que “todo eso dicho no me la da a conocer” (De Rojas, 2015: Auto IV, Escena III) y fuerza a Lucrecia a decir el nombre de la medianera, el cual no quería pronunciar porque “he vergüenza” (De Rojas, 2015: Auto IV, Escena III). Lucrecia reconoce el aura especial alrededor de la figura de Celestina y al hecho de que su discurso autoritativo “pueda ser profanado” (Bakhtin, 2008: 342), es decir, se encuentra ante “un nombre que no debe ser tomado en vano” (Bakhtin, 2008: 342). El mismo procedimiento sucede con Alisa, pues la madre de Melibea no quiere profanar el nombre de Celestina al impedirle entrar en su hogar. Al contrario, tiene que fingir demencia y amnesia para dejar pasar a la alcahueta. Una vez que Lucrecia nombra a la medianera, entonces Alisa no tiene más que reírse, burlándose de su criada. La madre de Melibea supo



desde el primer momento quién era Celestina. Sus cambios de humor, rápidos y sucesivos, solamente pueden explicarse por el miedo y el respeto que le tiene a la medianera, ya que el discurso autoritativo “demanda nuestra lealtad incondicional” (Bakhtin, 2008: 323). No importa qué forma adopte esta fidelidad, sino que se ejecute con cualquier medio a su alcance. Alisa, un poco torpemente, actualiza la función del discurso autoritativo y su alcance normativo, disciplinando, de diversas formas, tanto a su criada como a ella misma.

Melibea hipnotizada

Otro gran tema de controversia en esta obra ha sido la metamorfosis de Melibea. Se ha creído que Melibea cae enamorada de Calisto con “palabras e ideas, lógica y persuasión” por parte de Celestina (Handy, 1983), otros piensan que la responsables es la “*persuasión eidítica*” (Folger, 2005), otros más argumentan que en realidad la protagonista ya estaba coqueteando con Calisto desde su primer encuentro (Lacarra, 1989) o que la presencia del diablo tiene un papel fundamental en la obra (Deyermond, 1977). Este caso es el más complejo de los hasta ahora analizados porque Melibea “es otorgada una profundidad psíquica, interioridad e individualidad esencialmente modernas” (Folger, 2005: 5). No les quito ninguna importancia a estas posibles interpretaciones en el enamoramiento de Melibea. Quizá la explicación que más se acerca a la nuestra respecto al discurso autoritativo provenga de James F. Burke (2000), el cual dice que “los/el autor(es) de la *Celestina*, produciendo un trabajo escrito, han construido un ejemplo del proceso de fascinación a través del sonido, fascinación a través del lenguaje. Celestina, esta serpiente venenosa, envenena la atmósfera por su presencia” (Capítulo 4). He aquí la culminación del proceso de sublimación de la presencia de Celestina como representante y actualizadora del discurso autoritativo de Bakhtin, en el que su sola presencia contiene y expande el ambiente, seduce a sus contemporáneos y los esclaviza con sus palabras y su mito. Melibea no puede escapar a esta seducción, pues su discurso persuasivo interno no puede competir contra esa exterioridad que es Celestina. Como personificación del discurso autoritativo, Celestina es “la intermediaria que hace posible este juego de reflejos, particularmente en que ella simboliza ese espíritu ‘celestial’ vital, permitiendo la comunicación entre los sentidos internos y externos del individuo y los del mundo” (Burke, 2000: Capítulo 2).

Este juego de reflejos se actualiza, por ejemplo, cuando Celestina se vale de un discurso hiperbólico y amplificado en la descripción que hace de Calisto.

Por Dios, si bien lo conocieses, no le juzgases por el que has dicho y mostrado con tu ira. En Dios y en mi alma, no tiene hiel; gracias, dos mil; en franqueza, Alejandro; en esfuerzo, Héctor; gesto, de un rey; gracioso, alegre; jamás reina en él tristeza. De noble sangre, como sabes; gran justador, pues verlo armado, un San Jorge. Fuerza y esfuerzo no tuvo Hércules tanta (De Rojas, 2015: Auto 1, Escena 4).



La alcahueta bosqueja un discurso entallado que entra a la perfección en la joven. Como nos recuerda Snow (2017): “Así pues, Celestina es la verdadera catalizadora de los amores de Calisto y Melibea, pero con algo que había inventado sobre la marcha (el dolor de muelas de Calisto) y no con el conjuro al diablo” (p. 163). Este autor, en el citado artículo, le otorga a Melibea una independencia casi total respecto a Celestina (un argumento similar al que maneja Yolanda Iglesias) en razón de que es la propia joven la que, según Snow (2017), le da a la alcahueta de propia voluntad el famoso cordón. Esto no le quita fuerza a nuestro argumento, sino que lo refuerza, porque incluso si vemos en Melibea a un personaje que “cuenta con libre albedrío para actuar” (Iglesias, 2010: 66), es la propia Melibea la que ve en Celestina a la única mediadora válida para consumir su amor, es decir, percibe la figura tabú de la medianera como interlocutora central en ese mundo marginal. En términos de Bakhtin (2008), Melibea reconoce el discurso autoritativo de Celestina y su ascendencia en ese espacio.

Es verdad que son las palabras de la anciana las que seducen a Melibea, pero también la simple visión de la medianera es un aliciente significativo para ella. Tanto para James F. Burke (2000) como para Sanz Hermida (1994), la figura de Celestina es suficiente para nublar los sentidos o fascinarse. Para el primero, “en el acto cinco es Sempronio quien va a experimentar el poderoso efecto visual producido por la mujer solo por su presencia” (Burke, 2000: Capítulo 4). Para el segundo, en cambio, la mujer barbuda durante la Edad Media, como lo es Celestina, “además de ser considerada como una señal de mal agüero, ha de ser tenida como una fascinadora en potencia; es decir, como una mujer capaz de contagiar el mal de ojo...” (Sanz, 1994: 26). Esto es lo que le sucede a Melibea cuando, en presencia de Celestina, le permite hablar y la azuza para que “sin más dilatar me digas quién es ese doliente” (De Rojas, 2015: Auto IV, Escena V). Nuestra heroína, en este punto, poco a poco va siendo cautivada por la figura y las palabras de la vieja, pero no es sino hasta que la propia Melibea le pregunta a Celestina por su identidad (“Dime, madre, ¿eres tú Celestina, la que solía morar a las tenerías, cabe el río?” (De Rojas, 2015: Auto 4 Escena 5) cuando el discurso autoritativo “orgánicamente conectado con un pasado que se siente jerárquicamente superior” (Bakhtin, 2008: 342), ahora plenamente reconocido por Melibea, entra de lleno en su psique. Hay que insistir en este punto, pues no es sino hasta después de que la propia Melibea reconozca la senectud de Celestina (“Vieja te has parado”) (De Rojas, 2015: Auto IV, Escena V) y que la medianera se defienda (“Pero también yo encanecí temprano...”) (De Rojas, 2015: Auto IV, Escena V) cuando el discurso de la alcahueta, cuya “autoridad ya fue *reconocida* en el pasado” (Bakhtin, 2008: 342) penetra en la psique de Melibea, al grado de que esta, reblandecida, le dé dinero a Celestina y le permita seguir hablando. No me parece casual que la mediadora se defienda de las palabras de Melibea: esta obra está llena de ironías y ambigüedades plegadas bajo las palabras (Pattison, 2009; Folger, 2005). Esta



escena no es la excepción: Celestina no dice su edad exacta, sino que se vale de una falsa defensa para confirmar lo que dice Melibea. Es decir, al esquivar la respuesta, responde la afirmación de la joven. Es más, en algún punto, la propia Celestina dice que “es más cierto médico el experimentado que el letrado” (De Rojas, 2015: Auto V, Escena I), reconociendo que la experiencia vale más que el saber, algo que Melibea entiende y que el discurso autoritativo reconoce.

Vale hacer una observación más en torno a esta situación, esta de carácter histórico. Si es posible avistar los nexos de poder y de chantaje en la obra es debido a que su ámbito espacial no florece en una sociedad donde conviven miles de personas, sino como lo ha apuntado Alan Deyermond (1984) en una micro sociedad: “Esta micro sociedad queda, desde luego, engastada en la macro sociedad de la ciudad entera, pero sólo (*sic*) la micro sociedad parece tener una existencia real; los otros edificios de la ciudad se mencionan pocas veces, y los otros habitantes, poquísimas” (p. 3). Es decir: la concentración narrativa en esta microsociedad como la que Rojas describe permite analizar con más facilidad la serie de relaciones e influencias entre los personajes. Y es que si, como dice Deyermond (1984), estamos ante una sociedad “introspectiva”, una en donde “todos se conocen y tienen una conciencia aguda unos de otros (p. 4)”, entonces es fácil entender la reproducción de las ambigüedades discursivas y lingüísticas entre los personajes: hay un doble fondo oculto para el lector.

Concluamos esta sección con lo dicho por Asenjo González (2008): “Se considera que a fines de la Edad Media la vida de la mayor parte de las gentes se desenvolvía en un radio que no superaba los cincuenta kilómetros alrededor de su lugar de nacimiento” (2008: 16). No solo eso, pues según Asenjo (2008), se miraba con “recelo” a los “hombres y mujeres solos” (p. 18). Continúe conmigo el lector: algunos críticos han visto la soltería de Melibea como fruto de la irresponsabilidad de sus padres, los cuales se encuentran “conscientes del peligro que supone que Melibea siga todavía soltera” (Iglesias, 2010: 63). Creo que nuestra heroína también lo sabía. ¿Podría esto explicar, desde el lado de Melibea y de Alisa, la intrusión en el espacio familiar por parte de Celestina como medianera? Si a esto le sumamos la fascinación por su figura y el prestigio que el discurso autoritativo le concede, tenemos a una Melibea psicológica, social y autoritativamente condicionada para escuchar a Celestina y sus ejes de seducción.

Con estos ejemplos en mente ahora podemos pasar a ver cómo es que el discurso autoritativo de Celestina se rompe frente a Pármeno y Sempronio, los cuales logran quebrar las cadenas de la manipulación celestinesca.



Pármeno y Sempronio: los peligros de la conciencia

Escribió Bakhtin (2008) que “el devenir ideológico de un ser humano [...] es el proceso de asimilación selectiva de las palabras de los demás” (p. 341). La muerte de Celestina se da porque confía demasiado en su propia autoridad, en su propio discurso y en su propio tabú. No se da cuenta que tanto Pármeno como Sempronio, ideológicamente más desarrollados que los otros personajes con los que convive, están a punto de ver nacer un discurso interno propio para acabar con las palabras que amenazan su propia conciencia.

Para rastrear estas fuentes de rebeldía interna en Pármeno y Sempronio hay que decir que en *La Celestina* algunos personajes parecen más interesados en el beneficio económico que en cualquier otro motivo. En este caso, los criados esperan recibir un beneficio económico de Celestina, la cual ve sus relaciones con los demás en términos monetarios, lo que la lleva a su trágico final. El dinero en aquella sociedad formaba parte ya de todo un imaginario mental. Dice Maravall (1986):

Lo otro es notar con qué frecuencia se puede decir que en las obras literarias (por ejemplo, *La Celestina*, *La Lozana Andaluza*, *El Quijote*, *Guzmán de Alfarache*, *Pícara Justina*, etc.) la evaluación de los bienes [...] (una cadena, un vestido, una joya, una casa, etc.) se realiza de manera inmediata y habitual en términos de dinero, prueba de que su uso como instrumento de intercambio ha entrado en el tejido mental (p. 12).

Con este contexto histórico en mente es posible decir que el discurso autoritativo de Celestina no pesa sobre Pármeno y Sempronio, cuya “conciencia ideológica” (Bakhtin, 2008: 342) se encuentra plenamente desarrollada respecto a Celestina, es decir, ellos empiezan a “estilizar el discurso” (Bakhtin, 2008: 347) de la alcahueta y con esto le quitan su aura sagrada, su imagen de “tabú” (Bakhtin, 2008) al discurso autoritativo, comenzando a madurar internamente, maduración que lamentablemente para ellos termina en su muerte. Pármeno y Sempronio adoptan el discurso de Celestina, pero lo reconfiguran para contárselo a ellos mismos “a través de sus propias palabras” (Bakhtin, 2008: 345), ya que “nuestro desarrollo ideológico es simplemente una intensa batalla dentro de nosotros por la hegemonía entre varios puntos de vista verbales e ideológicos” (Bakhtin, 2008: 346). Un discurso autoritativo se acepta o se rechaza totalmente, no hay medias tintas, y los criados desacralizan la autoridad de Celestina por medio de su propio desarrollo ideológico. Este proceso no es gratuito ni aparece de la nada. El caso de Pármeno es especialmente elocuente porque su identidad y su desarrollo a lo largo de la obra es bastante complejo.

La postura de Pármeno como un hombre que tiene sus emociones bajo control, se ve gravemente comprometida cuando Celestina le convence para que muestre su vulnerabilidad, su pasión, y sus sentimientos. Básicamente, al sustituir lo incorpóreo (lo espiritual/filosófico) por lo corpóreo (lo físico/material), Pármeno se convierte en un siervo inútil (Tozer, 2003: 153).



Vemos en la obra la relación tirante entre Pármeno y Celestina, ya que aquel cuando era niño le sirvió a la vieja, pero ahora de adulto parece traumatizado por esas experiencias (Tozer, 2003: 154). Sempronio, por un lado, es el que desde el principio le propone a Celestina el negocio para sacarle dinero a nuestro héroe enamorado (“Calisto arde en amores de Melibea. De ti y de mí tiene necesidad. Pues juntos nos ha menester, juntos nos aprovechemos...”) (De Rojas, 2015: Auto I, Escena VII). Pármeno, por otro lado, llama a Celestina “puta vieja alcoholada” (De Rojas, 2015: Auto 1 Escena 8) y le previene a su amo de entrar en tratos con ella. Como ya lo vimos, estas advertencias caen en oídos sordos. El proceso de cambio en Pármeno comienza y acaba en Celestina, ya que esta confía, encaramada en su habilidad retórica y su discurso autoritativo, en poder cambiar la opinión que Pármeno tiene de ella y de Sempronio. Como ha demostrado Albert Lloret (2007), este proceso de metamorfosis en Pármeno requiere de un hábil despliegue retórico por parte de Celestina, en donde esta “juega la carta de la autoridad y del saber que otorga la experiencia, opuesta a la juventud del criado” (p.124). Las tácticas retóricas de la anciana que Lloret (2007) identifica son múltiples y variadas: “la figura de la doble jerarquía, el *topos* de precedencia [...], las figuras de autoridad y, finalmente, dos argumentos performativos, dos promesas” (p. 125). Así pues, el proceso de convencimiento de Pármeno por parte de Celestina activa el discurso persuasivo interno del criado, es decir, ocurre un distanciamiento ideológico con Celestina porque el criado, “adopta el discurso de Celestina” (Lloret, 2007: 128), o en términos de Bakhtin (2008), la actitud de Pármeno respecto al discurso celestinesco pasa de la simpatía a la hostilidad, pues al adoptar la cosmovisión simbólica de Celestina, Pármeno “no sólo (*sic*) ha traicionado a Calisto, sino también a sí mismo” (Bernaschina, 2010: 23). Al acogerla ideología de la vieja, Pármeno reconfigura las palabras de Celestina. De esta forma:

[...] al experimentar con el discurso de otro, nosotros intentamos adivinar, imaginar, cómo es que una persona con autoridad se comportaría en determinadas circunstancias, la luz que se echarían a ellos mismos con su discurso. En el caso de este trabajo experimental, la imagen de la persona que habla y su discurso se transforma en el objeto de la imaginación creativa y artística (Bakhtin, 2008: 347-348).

El discurso autoritativo de Celestina cae, para Pármeno, cuando se vuelve contra Calisto y le dice a Celestina que “aunque hoy veías que aquello decía, no era porque me pareciese mal lo que tú hacías, pero porque veía que le aconsejaba yo lo cierto y me daba malas gracias” (De Rojas, 2015: Auto VII, Escena I). Aquí sucede el quiebre del criado ya que “Pármeno está aceptando la autoridad más que la familiaridad de Celestina, a cambio de la promesa de Areúsa” (Lloret, 2007:127). En pocas palabras, Pármeno “adopta el discurso de Celestina, se amolda a él, a sus argumentos” (Lloret, 2007: 128). El criado ha comenzado a “objetivar experimentalmente el discurso del otro[a jugar con él, a] sentir sus fronteras” (Bakhtin,



2008: 348). Es en este momento cuando Pármeno, al hacer suyo el discurso de la vieja, entiende también sus postulados y se familiariza con él, es decir, el discurso de Celestina ha dejado de pertenecer a esa zona sagrada.

Si el discurso persuasivo interno se encuentra íntimamente relacionado con “las palabras de uno mismo” (Bakhtin, 2008: 345), entonces Pármeno ha comenzado a generar “palabras independientes” (Bakhtin, 2008: 345), a despertar su propia conciencia. De esta forma, Celestina no se da cuenta de que Pármeno ya no acepta su discurso autoritativo y que Sempronio nunca lo ha aceptado, pues este desde el primer momento se acerca a ella para que los dos se beneficien. Sempronio lleva en sí el germen de su rebeldía, aplazada únicamente por las posibilidades económicas que el negocio con Celestina promete.

Además, recuerde el lector que es la propia Celestina la quedeseaque los dos criados sean “hermanos en todo” (De Rojas, 2015: Auto VII, Escena I). Al final, sus deseos se ven cumplidos: los dos criados quieren su recompensa y van a pedirla, ya que han expulsado de su psique el discurso autoritativo de Celestina, la cual con su muerte derrumba también su autoridad. La medianera no percibe que su propia avaricia contagia a Sempronio (“Y como aquellos dañan en los principios las llagas y encarecen el prometimiento de la salud, así entiendo yo hacer a Calisto”) (De Rojas, 2015: Auto I, Escena VIII) y que su propio tabú es fracturado por ella misma al derrumbar la identidad de Pármeno, perdida entre la lealtad a Calisto y sus propios intereses. No solo eso: el derrumbe del discurso autoritativo de Celestina ocurre también debido a que ella le ha enseñado a Pármeno a desconfiar de las palabras: “deja los vanos prometimientos de los señores, los cuales desechan la sustancia de los sirvientes con huecos y vanos prometimientos” (De Rojas, 2015: Auto I, Escena XI).

Podría pasar inadvertido que Celestina es advertida por el propio Sempronio para acometer el negocio, del que le dice respecto a Melibea: “Madre, mira bien lo que haces, porque cuando el principio se yerra, no puede seguirse buen fin. Piensa en su padre, que es noble y esforzado; su madre, celosa y brava, tú la misma sospecha” (De Rojas, 2015: Auto III, Escena I). La alcahueta no parece darse cuenta del posible peligro que existe en su actuar, confía demasiado en la promesa de su propia autoridad y astucia. Su discurso autoritativo peligra en esta instancia no tanto por los criados, sino porque va directo a enfrentarse al mundo de Pleberio y sus “valores completamente diferentes” (Snow, 1990: 388).

Volvamos a nuestro cauce. Cuando Celestina le revela a Pármeno y Sempronio su intención de no compartir con ellos ninguna de las ganancias que ha obtenido (De Rojas, 2015, Auto XII, Escena IX) viene el quiebre anunciado y los peligros de la conciencia salen con toda su fuerza, traspasan el contenido semántico de la autoridad y desplazan el altar de Celestina hacia la muerte.



Conclusión: la palabra derrotada

El fascinante mundo que se nos presenta en *La Celestina* obliga al lector a ver un universo en fragmentación, en donde los medios de control y de chantaje solamente apuran esa solución trágica y decadente de los personajes. Al final, son los padres de Melibea, estandartes de la tradición, los únicos herederos de este microcosmos destruido. Aunque esto no es ningún consuelo porque han perdido a Melibea y “faltándoles ella, fáltales todo el bien” (De Rojas, 2015: Auto III, Escena I). Además, en este mundo “no hay ganadores” (Snow, 1990: 391).

La pérdida de autoridad de Celestina se da porque le permite a Pármeno y Sempronio objetivar su discurso y porque no mantiene su distancia respecto a su propia autoridad, es decir, su palabra es profanada. El discurso de Celestina pierde trascendencia, no es ya un ritual que se apareja con su prestigio sino con aquel de Pármeno y Sempronio que, al revelar su intencionalidad, también borrarían su autoridad. ¿Cómo puede ser esto? El discurso autoritativo es distancia, mito, y origen. Se encuentra en una zona administrada por el misterio. Pármeno y Sempronio, a lo largo de la obra, se familiarizan con el lenguaje y el discurso de Celestina, lo sienten cerca de ellos y, por lo tanto, logran asimilar sus postulados, ya no conectados con el poder de la alcahueta sino con el de las relaciones sociales cotidianas de ese cosmos mundano. El discurso de Celestina, antes “calcificado” (Bakhtin, 2008: 323), ahora es maleable y familiar: ha dejado de aparecer como relato primigenio y ahora se presenta en forma de diálogo, es posible cuestionarlo, abaratarlo, y poner sobre él un límite.

La individualidad, ingenio, liquidez, absorbencia y transversalidad de Celestina topan con el muro de Pármeno y Sempronio, pues la alcahueta, a pesar de su experiencia, parece no darse cuenta de que su discurso autoritativo, en pleno derrumbe, apura su propia destrucción. Su muerte viene por y a partir de una nueva retórica que no maneja: el despertar de la conciencia de Pármeno y Sempronio. Su poder y autoridad vino de su lengua y por su lengua tiene que morir. La Celestina, “conciencia supervisora de toda la obra” (González, 2000: 72), centro semántico y articulador de una multiplicidad de relaciones, es derrotada por su propia cosmovisión, la ambición y el chantaje que terminan por diluir su autoridad.

Incapaz de articular un idioma diferente, Celestina se convierte en víctima de un léxico que invade su mundo bajo la máscara de una nueva normatividad. Desarticulada, muere porque su interacción ya no es posible y su autoridad, clausurada para siempre, desplaza su cosmos, sus posibilidades de redención y la proa de sus deseos, el viento a favor, convertido en terrible tormenta. ☯



Referencias

- ALCALÁ GALÁN, MERCEDES (1996). “Voluntad de poder en Celestina”. En: *Celestinesca*. Vol. 20, Núm. 1.
- ASENJO GONZÁLEZ, MARÍA (2008). “La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*”. En: *Celestinesca*. Vol. 32.
- BAKHTIN, MIKHAIL (2008). *The dialogic imagination*. Estados Unidos: University of Texas Press.
- BERNASCHINA, VICENTE (2010). “Las políticas de la Amistad en *La Celestina*: el caso de Pármeno”. En: *Celestinesca*. Vol. 34.
- BOTTA, PATRIZIA (1999). “La autoría de *La Celestina*”. En: *Edizione critica della “Celestina” di Fernando de Rojas (dall’Atto VIII° alla Fine)*. Recuperado de <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/m-Autoria.PDF>.
- BURKE F. JAMES (2000). *Vision, the Gaze and the Function of the Senses in Celestina*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- BUTLER, JUDITH (2002). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Gran Bretaña: Taylor & Francis e-Library.
- CANET, JOSÉ LUIS (2017). “The Early Editions and the Authorship of *Celestina*”. En: Fernández, Enrique. *A Companion to Celestina*. Leiden | Boston: Brill.
- CASALDUERO, JOAQUÍN GIMENO (1992). “El mundo de *La Celestina*”. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. 40, Núm 1.
- CORFIS, IVY (2011). “Imagining Celestina”. En: *eHumanista*. Vol. 19.
- DEL RÍO GABIOLA, IRENE (2003). “La Celestina o la normatividad fallida”. En: *Celestinesca*. Vol. 27.
- DEYERMOND, ALAN (1984). “Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*”. En: *Celestinesca*. Vol. 8, Núm 2.
- DEYERMOND, ALAN (1977). “Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*”. En: *Celestinesca*. Vol. 1, Núm 1.
- DEYERMOND, ALAN (1997). “How many sisters had Celestina? The functions of the invisible characters”. En: *Celestinesca*. Vol. 21.
- DEYERMOND, ALAN (1961). “The text-book mishandled: Andreas Capellanus and the opening scene of *La Celestina*”. En: *Neophilologus*. Vol. 45, Núm 1.



- FERNANDO DE ROJAS (2015). *La Celestina*. Edición de Santiago López Ríos, Penguin Clásicos, Kindle Edition.
- FOLGER, ROBERT (2005). “Passion and Persuasion: Philocaption in *La Celestina*”. En: *La Corónica*. Vol. 34.
- FOUCAULT, MICHEL (1981). “The order of discourse”. En: Young, Robert. *Untying the text: a Post-Structuralist Reader*. Estados Unidos: Routledge & Kegan Paul.
- GÓMEZ GOYZUETA, XIMENA (2017). “El encuentro imposible entre Celestina y Alisa: una lectura mediante el adynaton”. En: *eHumanista*. Vol. 37.
- GONZÁLEZ ORTEGA, NELSON (2000). “Narrativización y dialogicidad lingüística, literaria y cultural en *La Celestina*: el texto de Rojas en el contexto de Bajtín”. En: *Revue Romane*. Vol. 35, Núm 1.
- HANDY, OTIS (1983). “The rhetorical and psychological defloration of Melibea”. En: *Celestinesca*. Vol. 7, Núm 1.
- IGLESIAS, YOLANDA (2010). “Rompiendo las cadenas: el libre albedrío en los personajes de *La Celestina*”. En: *Celestinesca*. Vol. 34.
- LACARRA, MARÍA EUGENIA (1989). “La parodia de la ficción sentimental en “*La Celestina*”. En: *Celestinesca*. Vol. 13, Núm. 1.
- LLORET, ALBERT (2007). “El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en la *Celestina*”. En: *Celestinesca*. Vol. 31.
- MACPHERSON, IAN (1992). “*Celestina labranderá*”. En: *Revista de Literatura Medieval*. Vol. IV.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO (1975). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO (1986). “From the Renaissance to the Baroque: The Diphasic Schema of a Social Crisis”. En: Godzich, Wlad y Nicholas Spadaccini. *Literature among Discourses: the Spanish Golden Age*. Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- MARCHESE, ANGELO y JOAQUÍN FORRADELLAS (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MORGAN, ERICA (1979). “Rhetorical technique in the persuasion of Melibea”. En: *Celestinesca*. Vol. 3, Núm. 2.



- ORDUNA, GERMÁN (1988). “Auto-> Comedia-> Tragicomedia-> Celestina: Perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria”. En: *Celestinesca*. Vol. 12, Núm. 1.
- PATTISON, DAVID G. (2009). “Is *Celestina* a medieval work?” En: *The Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. 86, Núm. 1.
- SANZ HERMIDA, JACOBO (1994). “Una vieja barbuda que se dice Celestina”: notas acerca de la primera caracterización de Celestina”. En: *Celestinesca*. Vol. 18.1.
- SEARS, THERESA ANN (1992). “Love and the Lure of Chaos: Difference and Disorder in *Celestina*”. En: *Romanic Review*. Vol. 83, Núm. 1.
- SHERMAN SEVERIN, DOROTHY (2001). “Celestina: a life”. En: *Celestinesca*. Vol. 25, Núm. 1-2.
- SHERMAN SEVERIN, DOROTHY (1993). “Celestina and the Magical Empowerment of Women”. En: *Celestinesca*. Vol. 17, Núm2.
- SHIPLEY, GEORGE (1985). “Authority and Experience in *La Celestina*”. En: *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. LXII.
- SNOW, JOSEPH T.(2017). “La metamorfosis de Melibea en *Tragicomedia de Calisto y Melibea*”. En: *Celestinesca*. Vol. 41.
- SNOW, JOSEPH T.(1990). “Celestina and Pleberio: When Values Systems Collide”. En: *Fifteen Century Studies*. Vol. 17.
- SOLOMON, MICHAEL (1989). “Calisto’s Ailment: Bitextual Diagnostics and Parody in *Celestina*”. En: *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. 23, Núm. 1.
- STEINER, GEORGE (2001). *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TOZER, AMANDA J.A. (2003). “La identidad masculina en *Celestina*: la emasculación de Pármeno”. En: *Celestinesca*. Vol. 27.
- YURCHAK, ALEXEI (2006). *Everything Was Forever, Until it Was No More*. Estados Unidos: Princeton University Press.

