

# Sospechosas dolencias de viejas quejosas: Paltrana (*Segunda Celestina*), Alisa (*La Celestina*) y otras madres de comedia olvidadas de su obligación<sup>1</sup>

Rafael Beltrán  
Universitat de València

## RESUMEN

---

El artículo estudia el personaje de Paltrana, la madre de Polandria en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, en relación con otras madres de comedia que desempeñan un papel parecido. Se trata de madres descuidadas o ajenas a la gravedad de los hechos en los que participan sus hijas. Se compara a Paltrana con Alisa, en *La Celestina* de Fernando de Rojas, con Teodora, en *La Dorotea* de Lope de Vega y con otras «buenas» madres de comedia o poesía. Se comparan sus comportamientos y sus dolencias con los síntomas de la enfermedad del amor, en sus distintas variantes. De hecho, una misma escena dramática es utilizada reiteradamente y da juego con múltiples posibilidades. Feliciano de Silva aprovecha algunas de esas posibilidades procedentes de la tradición de comedia, pero con total originalidad.

PALABRAS CLAVE: Paltrana, Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, Alisa, *La Celestina*, comedia latina.

## Suspicious diseases of grumbling old women: Paltrana (*Segunda Celestina*), Alisa (*La Celestina*) and other comedy mothers oblivious of their duties

## ABSTRACT

---

The article focuses on the character of Paltrana, the mother of Polandria in the *Second Celestina* by Feliciano de Silva, connecting this character with other comedy mothers who play a similar role. They are careless mothers or mothers who are oblivious to the seriousness of the events in which their daughters are taking part. Paltrana is compared to Alisa, in Fernando de Rojas' *La Celestina*, to Teodora

1.– Este trabajo forma parte del proyecto de investigación Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española), FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE), concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

in Lope de Vega's *La Dorotea* and to other «good» mothers in poetry and comedy. Their behaviours and their pains are compared with the symptoms of love sickness, in its different variants. As a matter of fact, the same dramatic scene is used repeatedly and gives a lot of play with a wide variety of possibilities. Coming from the tradition of comedy, Feliciano de Silva takes advantage of some of them with total originality.

KEY WORDS: Paltrana, Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, Alisa, *La Celestina*, latin comedy.

\*\*\*\*\*

La mayor desdicha de los hijos  
es tener padres olvidados de su obligación  
(Gerarda, en *La Dorotea*, I, 1)

### Paltrana, la descuidada madre

No parece proceder de la comedia clásica greco-latina, ni tampoco de la comedia latina medieval, el personaje de la madre descuidada, abstraída o ciega ante lo que está pasando en su casa con su propia hija; esa figura de madre claramente negligente que encontraremos en algunos textos de la celestinesca, empezando por Alisa, la madre de Melibea en *La Celestina* de Fernando de Rojas, pero incluida en un lugar muy destacado Paltrana, la madre de Polandria en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (1534). Los padres de la comedia latina clásica, plautina o terenciana, deben encarrilar los desvíos amorosos de sus hijos, impidiendo que subviertan el orden familiar y social. El *durus pater* ovidiano se matiza a veces con tiernos toques de *humanitas*, pero cuando el padre es irremisiblemente licencioso (lo que ocurre, por ejemplo, en la *Casina* o en la *Asinaria* de Plauto), la crítica del comediógrafo se cierne sobre sus excesos, tachándolos de acciones depravadas de viejos decrepitos que resultan al final escarnecidos y burlados como se merecen. Sin embargo, la madre, *uxor dotata*, por altiva, exigente, gruñona y poco complaciente con su esposo que pueda resultar a veces —y cuando se comporte así será también cruelmente ridiculizada—, aparecerá siempre protegiendo la cohesión familiar, no sólo vigilando al marido (encaprichado muchas veces con alguna otra mujer, prostituta o no), sino muy unida a sus hijos. La comedia latina no acepta personajes de madres negligentes, «olvidadas de su obligación»<sup>2</sup>. La co-

2.— Tomo el reproche de la cita primera del artículo. Aunque Gerarda, que oficia de celestina en *La Dorotea* de Lope de Vega, se refiere no a uno, sino a los dos «padres olvidados de su obligación». La esposa (*matrona* o *uxor*) se diferencia claramente de la joven doncella (*virgo*), pero también de la mujer libre y trabajadora (*mulier*), que puede llegar a ser *meretrix*, *lena*, *anus*

media humanística amplía las posibilidades dramáticas, pero tampoco parece asumir la presencia de personajes de madres licenciosas, o enamoradas tardías, que pongan en jaque la solidez de las estructuras matrimoniales. Aunque sin duda podrían haber dado mucho juego y haber sido fuente de comicidad, como sucedía en los *fabliaux*, o incluso en algún texto de caballerías o poema heroico, entre los siglos xv y xvi.<sup>3</sup>

Paltrana aparece por vez primera en la escena («cena») xviii, pero esta escena viene precedida por otra que también resulta interesante examinar, si tratamos de valorar, como intentaré hacer en este artículo, las relaciones de la Celestina resucitada de esta *Segunda Celestina* con los padres respectivos de cada uno de los miembros de la pareja protagonista. Aunque del grupo constituido por los cuatro integrantes de la generación de padres, sea solamente Paltrana quien tenga participación activa en la obra, no es sin embargo la única mencionada, sino que los son también los padres de Felides. En efecto, en la cena xvii, en la que Celestina se presenta a Felides —que, como sabemos, pretende a Polandria—, la alcahueta le dice a éste para mejor engatusarlo que ha conocido bien a sus padres. El proceso de hábil embaucamiento retórico va siendo subrayado por los comentarios críticos, en apartes, del criado Sigeril. Con la excusa del parecido de Felides con sus ascendientes, Celestina empieza hablando de éstos por línea paterna y se remonta a su «agüelo», «que en gloria sea», encomiándolo con subrayado anafórico: «¡Oh, qué cavallero aquel!, ¡qué presencia, qué gracia, qué disposición que tenía» (SC: 277)<sup>4</sup>. Sigue con el padre de Felides,

*ebriola*, etc. Queda aparte el grupo de esclavas: la criada doméstica (*ancilla*), la prostituta dependiente del proxeneta (*scortum*), la esclava sexual (*paalex*), etc. (véase más extensamente la traducción al castellano de las comedias de Plauto y Terencio, en edición de López Gregoris (2012); y los artículos de esta investigadora). La *matrona*, que es quien nos interesa distinguir en este trabajo, será obviamente descrita desde la perspectiva patriarcal, con crueles chanzas, odiada por un marido que la ridiculiza, reprocha sus gastos, desearía su muerte, etc.

3.— Me refiero a personajes de casadas en los *fabliaux*, que se dejan persuadir fácilmente y prestan su cuerpo a cambio de pingües propinas. Y a personajes diseñados claramente a partir de la comedia y la tradición boccacciana, como el de la Viuda Reposada de *Tiram lo Blanc*, que luego tiene su trasunto en la Dalinda del *Orlando furioso* de Ariosto. No tocaremos en este trabajo, sin embargo, la faceta de Silva como escritor de libros de caballerías, examinada a fondo en el reciente libro dedicado al *Lisuarte de Grecia* (González, Luna y García Campos, 2017). Allí se encontrarán dos artículos que abordan, si bien algo tangencialmente, las relaciones entre la tradición celestinesca y el *Lisuarte* (García Álvarez, 2017; Navarro Hernández, 2017). Ya Sales Dasí (2000) había detectado y analizado los principales ecos celestinescos en el *Lisuarte*.

4.— Seguiré siempre, en todas las citas, la edición de Consolación Baranda, usando la abreviatura SC (SC = Silva, 1998). Para *La Celestina*, utilizo LC y sigo la edición de Lobera *et alii* (LC = Rojas, 2011). Y para el *Libro de buen amor* uso LBA, siguiendo la edición de Blecua (LBA = Ruiz, 1992).

Andrómedes<sup>5</sup>. Pero se detiene en especial en la madre de Felides, que porta un nombre también parlante y muy sonoro: «Sevila»<sup>6</sup>.

Sevila es presentada como mujer regia, graciosa e inteligente, sin duda llamativa y pomposa: «¡Oh, qué real muger, qué gracia y qué saber? No parecía cuando iba por la calle sino una duquesa, que así la henchía toda» (SC: 278). Podemos imaginarnos la figura despampanante de esta Sevila, a caballo entre una doña Endrina de Calatayud, quien —parafraseando la presentación de Galathea en la comedia elegiaca del *Pamphilus*— se acerca caminando por la calle hacia el mercado de manera despampanante, y una Celestina haldeando y «parlando entre dientes» en el auto v de la *Tragicomedia*. Y menciono estos dos personajes, y sobre todo evoco el segundo, Celestina, porque lo curioso es que la segunda Celestina, en la obra de Silva, dice haber conocido Sevila, la madre de Felides, debido a sus continuos achaques de «dolor de madre», que es justamente el mismo «dolor» o «mal» que Paltrana, dos escenas después, sospechará tener: «¿Y con quién comunicava ella sus dolores y sus plazeres, sino con esta vieja? ¡Oh, cuántas veces la torné del otro mundo a éste! Que la señora Sevila era muy doliente de la madre. Por cierto, no pariera ella sin mí por todo el mundo...» (SC: 278). Así va creando Celestina una complicidad doméstica con Felides, puesto que asegura que a causa de esa familiaridad fue la primera que lo sostuvo en brazos y lo cuidó, protegiéndolo de aojamientos varios (SC: 279). Feliciano de Silva va aclimatando a Paltrana dentro de un mundillo de madres con turbios pasados, como esta Sevila «doliente de la madre», parturienta y más tarde protectora o fiadora de Celestina cuando estuvo ésta encarcelada, como vamos a ver.

La «comunicación» no sólo de dolores, sino también de «plazeres», hace pensar en un cierto grado de connivencia entre Celestina y la madre de Felides, en una suerte de colaboración entre ambas que podría ir algo más allá de la estricta función de partera o curandera de la primera. «Comunicación» y enseguida «conversación» («yo tenía en ella madre en amor, señora en favor y compañera en conversación») son términos car-

5.— Nombre claramente inventado —como los de Felides, Sigeril, Paltrana, Polandria, Sevila o tantos otros de la obra—, en este caso sobre el mitológico de Andrómeda, la esposa de Perseo. No hay que buscar, en este caso, ningún tipo de simbolismo en esa referencia, más allá del eufemismo y resonancias clásicas de los nombres. El mismo de Polandria, habría de remitir al griego ‘pol[i]+andrós’, cuya traducción no tendría sentido en un personaje que fija su atención no en muchos, sino en un solo hombre: Felides.

6.— El nombre de «Sevila» podría remitir al topónimo de la ciudad andaluza, pero mucho más a diversos antropónimos, empezando por el nombre propio de la protagonista del relato caballeresco de la *Historia de la reina Sevilla*, con una 1ª ed. c. 1500-1503 (narración breve, bastante popular y con sucesivas reimpressiones en el siglo xvi); siguiendo por el nombre común de «sibila», entendida como ‘mujer sabia’ o ‘profeta’; y acabando con otros homónimos históricos y literarios.

gados de connotaciones ambiguas.<sup>7</sup> Y esa ambigüedad y posible ironía se confirman cuando Celestina dice, poco después, que Sevilla la ayudó en sus peores momentos, es decir en la ocasión —o dos ocasiones, duda— que estuvo en prisión: «que pienso que no comió ni durmió hasta verme fuera de la cárcel...» (SC: 279-280)<sup>8</sup>. Celestina insiste en las atenciones de Sevilla hacia ella en estas temporadas de encierro y le dedica suficientes líneas como para que nos quede la duda sobre el porqué de ese esfuerzo poco lógico para protegerla, aliviarla y quién sabe si ayudarla con algún tipo de fianza. Celestina remata sus recuerdos de Sevilla, en efecto, volviendo a aludir al grato recuerdo del «amor que la señora Sevilla me tenía» y —con el mismo sustantivo ambiguo ya comentado— a la añoranza por «la falta de conversación...» (SC: 281). Celestina demuestra, en fin, haber tenido otrora una relación de estrecha intimidad o complicidad con la madre de Felides que, al parecer a nadie, ni siquiera al propio hijo, extraña cuando es revelada.

Pero es definitivamente en la cena siguiente, la XVIII, cuando se presentará por vez primera Paltrana, la progenitora del otro miembro de la pareja protagonista. Nada hay, en principio, que haga pensar que Paltrana no es una madre tradicional, es decir, una «buena» madre. Sin embargo, la aparición de la madre de Polandria está ya de algún modo teñida por las sombras de duda recientemente extendidas en torno a la actitud moral —la sospechosa cooperación con Celestina— de la madre de Felides. ¿A qué, si no, esas alusiones previas al personaje de Sevilla, carentes de otro modo de función en la urdimbre de la trama? Cuando la criada Poncia observa en Polandria, la hija, una actitud taciturna y ensimismada («páreseme que andas como envelesada»), ésta le replica, con falsa excusa, que el «mal de la hijada» de su madre, del que ésta ha estado aquejada desde la noche anterior, la tiene apenada: «...pienso qu'el mal de la hijada que mi señora esta noche ha tenido me ha dado lo principal de mi pena» (SC: 290). Madre enferma junto a hija enamorada. Porque cuando la propia Polandria sugiere que, como alivio de penas, salgan a escuchar los versos que canta en el jardín el pastor Filínides, Poncia detecta que hay algo más detrás: «Ya, ya, no me digas más, ¿en amores quieres hablar? En mi seso estava yo, más mal hay que suena» (SC: 290). Ese «más mal hay que suena» asocia «mal de hijada» de la madre (el que suena o se declara) con el «mal de amores» de la hija (el que todavía no se declara). En todo caso, la escena pastoril que seguirá en el jardín, «estrambótica» o «grotesca», como la calificaba Menéndez Pelayo, sirve sin duda de catalizador para precipitar el asentamiento de los gusanillos del amor en el seno del perso-

7.— Lo descubrimos, entre otros, en varios textos celestinescos, o en las primeras y bien conocidas líneas del *Lazarillo de Tormes*: «...continuando la posada y conversación, mi madre vino a darme un negrito...».

8.— Ya sugería Baranda la ironía tras esas confesiones de complicidad, en SC (278, n. 23).

naje de Polandria, que alaba puerilmente embobada los versos absurdos —entre «fuelles de sospirar» y dolores que «chirrían» cual «cigarras» y «grillos» cantando— del pastor enajenado<sup>9</sup>.

Polandria, embobada, le pide a Filínides que vuelva, excusándose por que «si no me llamaran toda mi vida te estuviera oyendo» (SC: 296). Y quien la llama es su madre, Paltrana, que se duele del «lado» y reclama de su hija el alivio de los paños calientes. Paltrana, en su alcoba, parece ajena a todas las situaciones problemáticas que se han ido urdiendo y enzarzando en una red rápida en su entorno, entre el jardín y el interior de su propia casa. Ella se halla abstraída, pendiente de sus dolores, mientras Poncia y Polandria, todavía fuera, aprovechan para hablar de la carta de Felides. Paltrana, al final, se conformará con que le preparen la cena (SC: 298). Mientras, su hija se va dejando ganar por las insensateces —no menores que las de Filínides— de la misiva de Felides; sandeces vulgares del tipo de: «Y no seas, señora mía, cuando te ríes conmigo, como gato que retoça con la presa para después la matar» (SC: 298). Pero ni hija ni criada se olvidan de los cuidados que requiere la madre y por eso la escena acaba con las palabras de Poncia, dispuesta a cumplir con sus obligaciones: «Y con esto nos vamos a dar la cena a mi señora» (SC: 300).

Tras una escena de transición, la XIX, que transcurre en casa de Celestina, en la cena XX observamos un ensimismamiento parejo, el de madre e hija, cuando la alcahueta acude finalmente a casa de la protagonista para tratar de ayudar a convencerla. Paltrana continúa enferma y postrada, desde su lecho, declara lo difícil que resulta su diagnóstico: «No sé, un lado es; unos me dizen que es madre, otros, hijada. Mil cosas me han hecho y nada me aprovecha» (SC: 312). Interesadamente solícita, Celestina le contesta que, dada su probada experiencia en males de madre y también de ijada, ella puede ayudarla: «Más madres e hijadas he tenido, por mis pecados, que años a cuestras» (SC: 313). Polandria, presente en la alcoba, confirma su ingenuidad cándida haciendo un chiste tonto con las ijadas y los atunes; gracia que ríe con cinismo Celestina: «¡Ay, gesto

9.— Pese al menosprecio de este aspecto (que no de otros) por parte de Menéndez Pelayo, la *Segunda Celestina*, como dice Avalle-Arce en su libro panorámico sobre la novela pastoril, estudia la pasión amorosa «con menos perspicacia e intensidad que Fernando de Rojas, es cierto, pero, en compensación, con mayor amplitud y diversidad de casos» (1974: 40-41). La retórica conceptualista y enrevesada, a veces hasta la exasperación, de Feliciano de Silva, que parodia Cervantes, ha sido siempre destacada. Sin embargo, sabía hacer perfecto uso de otros registros, como los del *ars dictaminis* en sus epístolas (Navarro Gala, 2003). Filínides habla en la jerga rústica del sayagués, pero expresa sentimientos comunes del amor cortés, y ese contraste hará risible en muchos casos sus ínfulas amorosas. El mundo bucólico, señala Avalle-Arce, actúa «como un entremés contrastante», donde lo pastoril está todavía en ciernes, esquematizado y aludido. Rodríguez Cascante (2001: 33-34) examina este jugoso pasaje, así como el anterior de la exploración del cuerpo de Paltrana, pero creo que no extrae de su examen todas las posibilidades interpretativas que ambos contienen. Véase también, a propósito de los antecedentes de literatura pastoril, pero esta vez en los libros de caballerías de Feliciano de Silva, el estudio de Cravens (1976).

de ángel, con qué gracia lo dices. [...] ¡Y qué muger está! Espantada estoy, que me parece que aún ayer la vi nacer» (SC: 313). Pero Paltrana no parece tener en muy buena consideración a su hija, porque replica al comentario anterior sobre lo crecida que encuentra a Polandria: «La mala hierba presto crece». Celestina retrucará a esa réplica extraña (o necia) de Paltrana, salvando habilidosamente la situación. La cuestión es que Celestina, hablando y enredando, con un discurso en el que mezcla caprichosamente elementos de hechicería con rezos cristianos, embelesa a Paltrana hasta el punto de aliviarle los dolores: «que casi sin dolor he estado con órte» (SC: 317). Paltrana se deja embaucar, lo confunde todo (el discurso celestinesco, ya de por sí confuso) y cree ingenuamente captar que Celestina habla de Dios y hasta inferir que habla como una santa.

A continuación, Celestina, metida ya de lleno en su oficio de curandera, procede a tentar el cuerpo de Paltrana para buscar el origen del mal que la aflige, mientras va entonando una exagerada alabanza de su lozanía, que se retrotrae sin duda a la que ya expresaba la primera Celestina a Areúsa, también postrada con dolor de madre, en el auto VII de la *Tragicomedia*. Aquí, en esta *Segunda Celestina*:

CELESTINA. [...] Ponte de espaldas y tentarte he y ben-dezirte he, que yo espero en Dios que antes de mañana quedes sin dolor, que sabida la causa luego será remediada, que, como dizen, quita la causa y quito el pecado.

PALTRANA. Ya estoy aquí como mandas, madre.

CELESTINA. Bendígate Dios tal cuerpo, señora; por cierto la señora Polandria con su niñez no puede tener mejor barriga y pechos que tienes.

PALTRANA. ¡Ay, madre, no digas esso! ¿Qué hizieras si me lo vieras hoy ha veinte años?

CELESTINA. A osadas, señora, que no tienes necesidad de dezillo, que por lo presente se parece bien lo pasado; y por cierto, que no sé qué mejor pudo ser que es (SC: 317-318).

Polandria está presente y no parece consciente de los posibles celos de su madre, que han sido subrayados muy poco antes al referirse a ella con el despectivo «La mala hierba presto crece». Al contrario, confirma de manera infantil las apreciaciones de Paltrana y parece querer participar alegremente, al menos como vigilante o *voyeuse*, en el manoseo lúbrico. Y es así hasta que su madre, por rabia contenida o por verdadero dolor, estalla:

POLANDRIA. Pardiós, madre, pues si vieras a mi señora lavar las piernas este otro día, que te maravillaras de cuán buenas e blancas las tiene, pues una lisura tienen que no es sino gloria traer las manos por ellas.

CELESTINA. A osadas, hija señora, que no tienes necesidad de me lo dezir, que por el hilo saco yo bien el ovillo.

PALTRANA. ¡Ay dolor, madre, del hilo y aun del ovillo! Di lo que te parece de mi mal y déxate agora de esso... [...]

CELESTINA. Señora, esto más me parece hijada que no madre. [...] (SC: 318).

En la *Tragicomedia*, Celestina, con sus palabras y toqueteos, había hecho reír a la postrada Areúsa, pese a su dolor, al igual que su descendiente, la segunda Celestina, amortigua el dolor de Paltrana con su elocuencia. Areúsa, en el auto VII, rechazaba a Celestina con remilgos: «No llegues a mí, que hazes coxquillas y provócasme a reír, y la risa acreciéntame el dolor». A lo que Celestina, incrédula, replicaba: «Qué dolor, mis amores? ¿Búrlaste, por mi vida, conmigo?». Pero Areúsa contestaba muy en serio: «Mal gozo vea de mí si burlo; sino que ha cuatro horas que muero de la madre, que la tengo sobida en los pechos, que me quiere sacar del mundo» (LC: 174).

Por tanto, a partir de estas líneas que vinculan directamente a Paltrana con Areúsa, es difícil seguir considerando a la madre de Polandria como una madre protectora e inocente. Como señala Baranda: «La misma situación se transpone de una prostituta a un personaje noble, lo que confiere mayor comicidad a la escena y connotaciones peyorativas hacia el personaje de la madre de Polandria» (SC: 49).

Hemos dejado a Paltrana reaccionando, o bien nocivamente excitada, o enervada y molesta por el abuso táctil, o bien rabiosa por las comparaciones con un pasado de lozanía que ya no volverá, pero que se reencarna en el cuerpo de su hija. La cuestión es que exige un diagnóstico. Y Celestina decide que lo que detecta «más me parece hijada que no madre». Su receta terapéutica es un remedio homeopático: «un saquito, tan largo como la hijada», al parecer con algún tipo de ensalmos en su interior. Luego Paltrana se dice a su hija que se lleve a Celestina al jardín, donde «habrá algunos higos o granadas y desenhadarse ha» (SC: 319). Frutos con connotaciones sexuales obvias (sin contar las de hechicería) como anota en su edición Baranda. La cena XX transcurrirá seguidamente por otros vericuetos. Una vez embaucada la madre, Celestina tendrá vía expedita para proceder a hablar con libertad a Polandria de su amado Felides. Y en la cena XXI, en fin, Celestina le contará a Felides cínicamente la verdad: cómo le mintió a Paltrana sobre las bondades de su cuerpo, cómo sus tetas, en absoluto turgentes, parecían madejas sin «cuenda» ('cordoncillo' o 'sujeción'), etc. (SC: 330-331).



El personaje de Paltrana, a partir de aquí, desaparece del libro por completo. El enredo continúa hasta que los amantes, Felides y Polandria, se encuentran. Como dice el argumento de la última escena (la cena XXXX) de la *Segunda Celestina*: «goza FELIDES de los amores de POLANDRIA» (SC: 565). El encuentro sexual estará descrito siguiendo el esquema pautado del *Pamphilus de amore*, es decir, con resistencia primera ante el acoso masculino, forzamiento finalmente aceptado (con uso de más o menos violencia) por la dama y arrepentimiento final de ésta por la virginidad perdida<sup>10</sup>. El final no es infeliz ni dramático, puesto que hay una promesa de boda, lo que se puede de algún modo entender como matrimonio secreto. Por su parte, los criados, paradójicamente, han reivindicado antes la sensatez que habría de imperar en este tipo de situaciones. Como resume el mismo argumento de esa misma escena XXXX: «PONCIA no consiente en los [amores] de SIGERIL, hasta que se velen», es decir, hasta que se casen en la iglesia. Y «ellos [los hombres] idos, queda PONCIA reprendiendo a POLANDRIA haver dado parte de sí a FELIDES hasta casarse» (SC: 565). Poncia, reprochándole a Polandria una debilidad que puede resultarle fatal, realiza la función aleccionadora que tenía que haber realizado su madre Paltrana, desde hace tiempo ausente. Porque Paltrana se ha esfumado. Ni ella, ni el padre de Polandria, de quien nunca se hizo mención, participan en la acción final, de modo que el alcance del pecado queda reducido a un problema personal —de conciencia y de apariencia—, pero no adquiere las dimensiones de drama familiar. Las distancias con el precedente de *La Celestina*, las diferencias entre tragedia (o tragicomedia) y comedia, resultan así más que patentes.

La conducta negligente de una Paltrana excesivamente ensimismada en sus «males», totalmente ciega al hecho de que su hija vaya cayendo impune entre las redes del amor, pese a estar permanentemente a su lado, pared con pared, no es del todo insólita en la literatura. Pese a carecer de antecedentes claros en la comedia de la Antigüedad o de la Edad Media, tiene su paralelo en la de otras madres que transitan por distintos textos a partir del siglo xv, dueñas o viudas, entre «olvidadas de su obligación» (como reprocha el personaje de *La Dorotea*) y manifiestamente licenciosas, lo que las volvería más risibles y patéticas todavía que los viejos varones, sus maridos, embarcados en la misma o parecida situación.

A continuación, habremos de seguir incidiendo en las concomitancias con el comportamiento de Alisa, la madre de Melibea en la primera *Celestina*, pero me atreveré a aventurar en las siguientes páginas que ese prototipo de madre superficial, frívola y licenciosa o simplemente descuidada y desatenta, podría haber tal vez empezado su andadura en la Península

10.— Siguiendo los patrones de lo que Heugas (1973: 101-182) analiza perfectamente y denomina «le vieux schéma». He tratado de estudiar esta otra escena de comedia, con algún detalle, incluyendo fragmentos de esta *Segunda Celestina* (Beltrán, 1990 y 1998).

con el personaje de doña Rama en el *Libro de buen amor*, y también arriesgaría a decir que se prolonga por lo menos hasta el de Teodora, la madre de Dorotea en la obra celestinesca de Lope —como más adelante veremos—, por no hablar de la tontorrón dueña Rodríguez de la Segunda Parte del *Quijote* —madre inútil de hija con problemas de emparejamiento— y por no seguir con personajes de la comedia barroca, ni más allá del siglo xvii. En todo caso, valdría la pena, en mi opinión, intentar profundizar en la sicología de estos personajes femeninos para entender sus actuaciones dentro de los muy distintos contextos, escenas y tradiciones en los que los vamos a poder localizar.

### Salidas precipitadas, raras ausencias y falsas excusas

La mención de doña Rama en el *Libro de buen amor* forma parte del episodio de don Melón de la Huerta y doña Endrina de Calatayud, que es en gran parte paráfrasis del *Pamphilus de amor* pseudo-ovidiano. Los padres de Galathea, la protagonista del *Pamphilus*, no aparecen como personajes en ningún momento de la comedia elegíaca, aunque son mencionados —sin especificar nombres— en algunas ocasiones. Doña Rama, en cambio, en unos versos inventados por Juan Ruiz, que aquí no parafrasea el *Pamphilus*, sino que inventa, es el nombre de la madre de doña Endrina de Calatayud —la castellanización de Galathea en el texto de Juan Ruiz—, con quien topa la alcahueta al intentar encontrarse con doña Endrina:

Fuése a casa de la dueña, dixo: «¿Quién mora aquí?»  
Respondióle la madre: «Quién es que llama y?»  
«Señora doña Rama, yo —que por mi mal vos vi,  
que las mis fadas negras non se parten de mí—. (824)<sup>11</sup>

El último verso y medio de la cuaderna probablemente habría de entenderse como dicho en aparte por la vieja, puesto que se encuentra con ese problema inesperado de la presencia de la madre, doña Rama<sup>12</sup>. Pero ese obstáculo no lleva a que se arredre. Lo que maquina la vieja es inventar una historia para hacer que la madre salga de casa:

Díxole Doña Rama: «¿Cómo vienes, amiga?»  
«¿Cómo vengo, señora? Non sé cómo lo diga:  
corrida e amarga, que m'diz toda enemiga  
uno, non sé quién es, mayor que aquella viga.

11.— Sigo la edición de Blecua (1992), aunque tengo presentes las variantes, notas y comentarios al episodio de Gybbon-Monypenny (1988) y Joset (1990).

12.— El aparte del segundo hemistiquio del verso *c* y de todo el verso *d* de la cuaderna, lo proponen Joset (1990) y Gybbon-Monypenny (1988), en sus respectivas ediciones, siguiendo a Lida de Malkiel (1966), para quien sería extraño, lógicamente, que la vieja se dirigiera así a la madre de doña Endrina.

Ándame todo el día como a çierua corriendo,  
 como el diablo al rico omne, así me anda siguiendo,  
 que l'lieve la sortija que traía vendiendo;  
 está lleno de doblas, fascas que non lo entiendo».  
 Desde oyó aquesto la renzellosa vieja,  
 dexóla con la fija e fuése a la calleja. (825-827b)

El sentido de esta excusa de Trotaconventos para hacer salir a doña Rama de casa y dejar expedito su encuentro con doña Endrina, para poder dialogar a solas con ella, no ha sido todavía bien esclarecido por la crítica, por lo que conozco<sup>13</sup>. El comportamiento de la *vetula* de Juan Ruiz no tiene aquí nada que ver con el de su precedente en el *Pamphilus*, como detectaba ya Cirot (1940: 146). Para Joset, que coincide en lo fundamental con Corominas, «aunque no clara, es una astucia de la alcahueta para que se aleje doña Rama. Inventa que ha vendido una sortija (quizá la misma que entregó a Endrina, cf. 724b) a un hombre rico, quien se la reclama con insistencia. Rama, excitada por la curiosidad, se va en busca de información para chismorrear en la calle» (Joset, 1990: 358). Y para Blecua, que afina algo más en la interpretación, «por el contexto —un hombre fuerte, que la insulta y la persigue— hay que entender que él la acusa de haberle robado la sortija, que no sabemos si es la de doña Endrina u otra que lleva en el harnero en esos momentos. En ambos casos, doña Rama —vieja *renzellosa* y *riñosa*— saldría a discutir con él o a ofrecerle la sortija» (1992: 525). Los dos adjetivos despectivos se los propinan a doña Rama, el primero el narrador, y el segundo la propia alcahueta. Pero en los improprios podría haber algo más que acusaciones de mal carácter. El segundo, «riñosa», identificado con 'colérica', podía definir en términos médicos a la mujer que no puede relajar la matriz para concebir o parir bien<sup>14</sup>. Lo cierto es que la vieja consigue su propósito:

Desde oyó aquesto la renzellosa vieja,  
 dexóla con la fija e fuése a la calleja.  
 Començó la buhona a dezir otra conseja:  
 a la raçón primera tornóle la pelleja.  
 Diz: «Ya llévase el huerco a la vieja riñosa,  
 que por ella convusco fablar omne nos osa.

13.— Hay términos y versos difíciles de entender en su cabal sentido. Por ejemplo, las «doblas» del verso 824c, que parecen jugar con el doble sentido de 'monedas' y 'dobletes, mentiras'. Pero sobre todo es misterioso el personaje del hombre grandullón («mayor que aquella viga») que persigue a la alcahueta.

14.— Como dice Damián Carbón, en su *Libro del arte de las comadres o madrinas, y del regimiento de las preñadas y paridas...*: «porque sabemos que la muger colerica riñosa dispone la matrix a relaxacion y a no concebir: y a la que concebio a mal parir. La tristeza y malencolia a athenuacion y flaqueza de todo el cuerpo: porque dize la escriptura: *Anima tristis excicat ossa*» (CORDE, s. v. *riñosa*).

Pues, ¿qué, fija señora?, ¿cómo está nuestra cosa?  
Véovos bien loçana, bien gordilla e fermosa». (827-828)

La alcahueta le da la vuelta al asunto (le «torna la pelleja») y contraataca con nuevos argumentos («razones») una vez la «vieja» de la madre se ha ido (se insiste dos veces en que es «vieja»). Estos incluyen la alabanza de la belleza y frescura del cuerpo de doña Endrina, con los conocidos adjetivos que hemos visto utilizados por las Celestinas: «loçana», «bien gordilla» y «fermosa». Si no se tiene en cuenta la alargada y perduradora sombra de la descendencia celestinesca, en principio coincidiríamos con que «la escenita de doña Rama es toda invención de Juan Ruiz», como indica Gybbon-Monypenny (1988: 276, n.). Pero episodios como los de las cuatro *Celestinas* (la de Rojas y sus tres continuaciones), la *Comedia* erudita de Sepúlveda, *La Dorotea* y otros que examinaremos a continuación, obligan a pensar en la existencia, al menos desde la primera mitad del siglo XIV, de una escena —o grupo de escenas— arquetipo. Escena, tal vez procedente de otra comedia, en la que el obstáculo de la madre de la muchacha es apartado gracias a las sutilezas y maestrías de la tercera, sí, pero en la que se insinúa también que actúa a favor de ésta el conocimiento previo de ciertas propensiones o debilidades de la madre (aquí, tal vez la codicia), conocimiento que facilitará la superación de ese obstáculo que en un principio se presentaba imposible de franquear.

Y es que la codicia parece ser también, en efecto, el vicio que domina a la Paltrana —la segunda Paltrana— de la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo (1536). Los personajes principales de esta continuación de la obra de Feliciano de Silva tienen los mismos nombres que sus antecedentes, pero poseen distintos atributos y realizan acciones diferentes, claro está<sup>15</sup>. Paltrana se resiste en principio a que Felides sea el marido de su hija, pero en el auto xxxiv es convencida por Celestina de la conveniencia de aceptarlo. Celestina encuentra a Paltrana recién comida, al parecer opíparamente: «Mondándose está los dientes Paltrana. Propio me vendrá hallarla contenta» (Gómez de Toledo, 1973: 302). Celestina le reprocha indirectamente que su casa esté descuidada, sin criados, a lo que ella responde: «No es maravilla que estuviese la casa sola, que vnos estarán comiendo, y otros dormirán...». Celestina, en esas circunstancias propicias de casa desordenada, la trata de engañar y le dice que Felides, a quien tres días antes Paltrana había rechazado como insuficiente para su hija, ha ofrecido una dote más alta que lo previsto, de dos mil ducados, a otra muchacha, «la hija del marichal». Paltrana cambia entonces de opinión, esgrimiendo un argumento inapelable: «algunas vezes me viene vna increíble tristeza de pensar si mañana fuesse mi fin, cómo dexaría aquella mi hija, que es luz de mis ojos, sin vn espejo en que se mirasse en el

15.— Seguimos la edición de Barrick (Gómez de Toledo, 1973). Para las relaciones con sus antecedentes, véase Esteban Martín (1987).

mundo» (303). A partir de ahí, hace que entre en juego un hermano suyo, Dardano, muy amigo de Felides, para tratar de acercar a éste de nuevo a Polandria (304). La madre de Polandria, en fin, en esta *Tercera Celestina*, tampoco demuestra ser una «buena» madre, sino una mujer glotona, desaliñada en su casa y, por descontado, egoísta y avariciosa.

En la cuarta *Celestina*, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón (1542), es curioso que la excusa de la visita a un familiar se duplique o desdoble en dos escenas distantes<sup>16</sup>. En la primera, al principio de la obra (acto I, cena II), partimos de que Lisandro ha visto a Roselia apenas de refilón, asomada a la ventana de su casa, y ha quedado prendado de ella. Oligides, su criado, le dice que aproveche que su madre, Eugenia, está ausente para volverla a ver. Y pone como motivo de esa ausencia el ya conocido de la enfermedad del familiar: «...podrá ser que la hables si te das buena maña; que su madre Eugenia es ida a ver a su hermano Menedemo, que malo está» (Muñón, 2009: 111-112). En este caso, no estamos ante una dejación del papel protector de la madre, sino ante un resquicio que hay que aprovechar, porque Eugenia a Roselia «déxala tras siete llaves» (Muñón, 2009: 114). La excusa es la misma y la mención —parecería que innecesaria— del sonoro nombre del hermano, Menedemo, viene sin duda a remolque de la mención de Cremes en *La Celestina* de Rojas. Pero no deja de tener sentido —y mucho—, porque Menedemo representa, precisamente junto a Cremes, en el *Heautontimoroumenos* (*El atormentador* o *El verdugo de sí mismo*) de Terencio, a la pareja de viejos padres que se enfrentan con sus preocupaciones, culpas y tormentos, a las vicisitudes de sus respectivos hijos, enredados con sus amantes<sup>17</sup>. El «Menedemos

16.— Seguimos aquí la edición de Rosa Navarro (Muñón, 2009). Véanse también los comentarios a esta edición, en artículo-reseña, de Vian (2010).

17.— Cremes es nombre asociado, en la obra de Terencio, a tres viejos, que aparecen, además de en *Heautontimoroumenos*, en *Andria*, y *Phormio*, como se ha señalado siempre; aunque también con un joven, en *Eunuchus*. Pero nos interesa destacar su papel en la primera de estas comedias, donde hace pareja casi inseparable con Menedemo. Cremes es, desde el mismo principio de la obra, el interlocutor consejero que se extraña por la actitud de Menedemo, el «atormentador de sí mismo» (lo que da nombre a la comedia). Ambos representan la senectud mal asumida. Así, Cremes le reprocha al otro: «Me parece que no estás actuando de acuerdo con tu edad y con lo que requiere tu hacienda... Tienes ya sesenta años o algunos más... Nadie posee en estos contornos una finca mejor ni de más valor; tienes numerosos esclavos; sin embargo, como si no tuvieras ninguno, ya que haces afanosamente tú mismo las tareas que les corresponden a ellos...». A lo que Menedemo replicará diciendo que lo hace por remordimiento de conciencia a causa del mal comportamiento que ha tenido con su hijo. Menedemo es también el nombre de uno de los criados principales, el «sermoneador» (Canet, 2003: 129), de la anónima *La comedia Thebayda*. La fecha propuesta por *La Thebayda* es la de 1515-1519, anterior en todo caso a su publicación en 1521 (Canet, 2003: 20-21). Menedemo aparece igualmente mencionado en *El Scholástico* de Villalón y en algún otro diálogo renacentista. Y una cita de Lope, en «La prudente venganza», una de las *Novelas a Marcia Leonarda*, vincula a Cremes con Terencio, y deja clara la opinión que se podía tener en la intelectualidad de los Siglos de Oro sobre el personaje: «Hicieronla mil regalos, aunque riña Cremes a Menedemo, que no quería, en Terencio, que se mostrase amor a los hijos» (Lope de Vega, 1968: 109). Al

terenciano» ya era, para el Fernando de Pulgar glosador de las *Coplas de Mingo Revulgo* (copla xvi), una representación de la codicia, pero también de la excesiva generosidad —o benevolencia mal entendida— para con los hijos, por parte de quienes «por igualar con los mayores o por que no se les ygualen los menores trabajan por adquerir bienes allende de lo que an neçesario, y esta por çierto es una soličitud bana» (Brodey, 1986: 197)<sup>18</sup>.

Pero es que Muñón, además, menciona justamente a Cremes en un segundo pasaje de la obra (I, v). La Celestina de Muñón se supone que es la Elicia de la primera *Celestina*, quien, ya vieja, toma el nombre de su maestra. Pues bien, esta Elicia/Celestina, ante las bravuconadas de Brumandilón (el *miles gloriosus* de la obra), le reprocha: «Con todas tus bravezas y fieros no osaste levantar el gaje del suelo que en desafío te echó el escudero de Cremes, cuñado de Alisa, madre de la malograda Melibea» (Muñón, 2009: 113). Hay toda una urdimbre de posibles relaciones por detrás de estos personajes celestinescos, que intuyen, recomponen o inventan los autores del género<sup>19</sup>. Y, como mínimo, obligan a entender que personajes mencionados tangencialmente, como Cremes o Menedemo, no caían en absoluto en el olvido, ni eran recurrentes —con todo el bagaje de su nomenclatura clásica— al azar, sino que se recordaban y se rescataban, además, con filiaciones correctas («cuñado de Alisa, madre de ... Melibea»), como si fueran epónimos representativos de determinadas posturas trágicas o cómicas<sup>20</sup>.

En fin, ninguna de esas madres, ni la madre de doña Endrina de Calatayud, ni la de Polandria en la *Tercera Celestina*, ni la de Roselia en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, tienen males o dolores como los que

igual que, por las mismas fechas, Francisco Cascales, en sus *Tablas poéticas* (1617): «Quánto sea el amor del padre al hijo, Menedemo lo declara en el *Heautontimorurno*, assí como Sóstrada el amor de la madre» (Cascales, 1975: 219). Los reproches de Cremes a Menedemo en torno a la debilidad mostrada con su hijo alcanzaban, por tanto, hasta Lope de Vega y más allá.

18.— Tomo la cita de Pontón (1997: 1212).

19.— Al reproche de Celestina, Brumandilón replica: «¿Quien te contó esto no te contó los espaldarazos que le di un día antes?» (Muñón, 2009: 113). Con lo que confirma el recuerdo latente de una escena de conflicto, común al menos a los textos de Rojas y Muñón, participando en ella tanto Alisa, como su cuñado Cremes, pero también uno al menos de sus criados o escuderos.

20.— Como confirma Navarro Durán en todo su trabajo de explicación y anotación de la obra (Muñón, 2009). Antes, para las huellas de *La Celestina* en la *Tragicomedia*, Esteban Martín había reparado ya en la mención apuntada y concluía que Muñón no pretendía exclusivamente alardear de dominio sobre la obra de Rojas, sino también filiar y fundir personajes de su obra con la rojana (1988: 24-25). Ni Esteban Martín ni Navarro Durán mencionan, sin embargo, la relación de Cremes con el Menedemo del *Heautontimoroumenos* de Terencio que aquí apuntamos. La presencia de Terencio en las aulas universitarias de Castilla y Aragón ha de ser considerada con cautela, puesto que existen escasísimas noticias de su conocimiento o el de Plauto en ellas, antes de 1500 y ni siquiera en las primeras décadas del xvi, como ha constatado Paolini (2017); pero no se puede dudar de su conocimiento desde el siglo xv, directo en latín, o través de traducciones y versiones en distintas lenguas.

sufren la hermana de Alisa, tía de Melibea, o Paltrana en la *Segunda Celestina*. Todas ellas, sin embargo, parecen viejas no irascibles o gruñonas, como las de la comedia latina (o como, en parte, la doña Rama «riñosa» de Juan Ruiz), pero sí despistadas, atolondradas, cuando no desaliñadas y codiciosas (como la Paltrana de la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez).

### Dolores exagerados de las «buenas madres»: de Alisa a Teodora

Prestando de nuevo atención a los síntomas de enfermedad que aquejan a Paltrana y le impiden desempeñar sus primordiales funciones de vigilancia del honor de su hija, podemos comprobar que distintas obras de la literatura hispánica del xv y xvi se refieren al «dolor» o «mal de costado», del «lado», de la «ijada» o de la «madre», de los que se muestra tan molesta Paltrana, en pasajes que todavía carecen en muchos casos de clara interpretación.

Si informamos o preguntamos hoy en día a alguien acerca de un «dolor de costado», será lógico que apunte hacia la región lateral del abdomen, y no hacia la costal del tórax, poco más abajo de las axilas. Pensará seguramente que nos estamos refiriendo a un dolor de riñones, lumbago, dolor lateral estomacal o abdominal, etc. Sin embargo, en cualquier diccionario clásico de medicina, y aunque el término «costado» no pertenezca ya en rigor, modernamente, a la nomenclatura anatómica científica, leeremos que el «dolor de costado» se encuentra asociado a los dolores torácicos, como sintomático de una congestión pulmonar, pleuresía, neumonía, gangrena pulmonar o embolia de pulmón. El *Lilio de medicina* de Bernardo Gordonio, maestro de estudiantes y maestro de médicos en la Edad Media, no deja lugar a dudas. Dedicar todo un capítulo al «pleuresí» o «pleuresis», «que es dolor del costado», «apostema callente [...] de las telas de parte de dentro de las costillas [...] del pecho», certificando que fue síntoma («señal») de una de las enfermedades más graves en la Edad Media (1993, I: 196).

A partir de los textos que vamos a ver, va a ser posible inferir que el «dolor de costado», así como el «dolor de ijada» (diferente, pero relacionado con el anterior por contigüidad), fueron utilizados para designar un padecimiento concreto relacionado con alguna de las irremediables consecuencias del *amor hereos*, de la enfermedad de amor. Eso dejaría a Paltrana, así como a Alisa, en unas situaciones ciertamente más delicadas de lo que se aprecia en unos niveles de lectura primera de los textos de las dos *Celestinas*. Lo cierto es que como denominador común a algunos de los pasajes que mencionaré se observan unas evidentes connotaciones humorísticas, al darse en unos contextos ambiguamente vinculados a la

actividad sexual de los enfermos o enfermas. De un lado, esa asociación poco tendría de extraña, teniendo en cuenta las sugerencias, metáforas, metonimias y equívocos de todo el campo semántico con el que se expresa en términos sensibles la experiencia amorosa («sufrimiento», «padecimiento», «dolor», «llaga», «muerte» ...). Pero, de otro, llamará la atención el hecho de que un término abstracto tan común dentro de esa terminología, como es el de «dolor» o «mal», se sustancie —se materialice— como «dolor de costado» o «de ijada» (o «de madre», en otros casos más concretos). Es esa especialización («de costado», «de hijada», «de madre») la que intriga y no la abstracción («dolor», «mal»), porque la concreción de una referencia imprecisa, si no es superflua, ha de ser funcional.

El precedente principal de Feliciano de Silva en la escena examinada, la que tiene a Paltrana como protagonista, está en *La Celestina* de Fernando de Rojas, indiscutible texto base. Hay que empezar, por tanto, por los actos precursores en el texto de la tragicomedia. Es cierto que en *La Celestina* el personaje de Alisa parece seguir el estereotipo clásico. Sin embargo, la madre no se mostrará en connivencia con su hija, tapando sus faltas o incluso haciendo ella misma de tercera, como suele ocurrir en la comedia latina, aunque tampoco se presentará como la madre amable y compasiva de la ficción sentimental<sup>21</sup>. En efecto, la llegada de Celestina a la casa de la doncella Melibea, y sus intentos de comunicarse y hablar con ella, se ven entorpecidos desde el primer momento por el obstáculo aparentemente insalvable de Alisa como custodia doméstica. Alisa habría de cumplir con su papel simbólico de bastión protector del cuerpo y la voluntad de la hija, epicentro del futuro familiar. Y, sin embargo, con inconsciente falta de prevención, Alisa pone a Melibea entre las garras y fauces de Celestina, al dejarlas a ambas a solas con la excusa de tener que ir a visitar a su hermana:

ALISA. Hija Melibea, quédese esta mujer honrada contigo, que ya me parece que es tarde para ir a visitar a mi hermana, su mujer de Cremes, que desde ayer no la he visto, y también que viene su paje a llamarme, que se le arreció desde un rato acá *el mal*.

21.— Véase Lida de Malkiel (1970: 488 y ss.). La etimología del nombre de Alisa, relacionado con un poco conocido personaje mitológico, Aliso, o con los vientos alisios, no ayuda en nada a descubrir sus atributos. En cuando a su comportamiento, ya subrayaba Bataillon su estupidez: «Noble candeur? Stupide plutôt ... [...] Si Alisa n'est radicalement sotté, elle est aveuglée para la naïveté sans borne de son sentiment de supériorité sociale» (1961: 182). La ceguera de la que habla Bataillon se ha atribuido al hechizo del diablo (Russell, 1963), pero Lacarra (1990: 94) desestima la influencia de la magia, así como también Snow (1999 y 2001). Un balance y actualización crítica del tema han sido realizados por Gómez Goyzueta (2017), quien sugiere para la posible contradicción del comportamiento del personaje una explicación retórica (a través del *adynaton*), algo que no me resulta del todo convincente.



CELESTINA. (Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreciando el mal a la otra. Ea, buen amigo, tener recio, agora es mi tiempo o nunca; no la dejes; llévame de aquí a quien digo.)

ALISA. ¿Qué dices, amiga?

CELESTINA. Señora, que maldito sea el diablo y mi pecado, porque en tal tiempo hobo de crecer el mal de tu hermana, que no habrá para nuestro negocio oportunidad. ¿Y qué mal es el suyo?

ALISA. *Dolor de costado* y tal, que, según del mozo supe que quedaba, temo no sea mortal. Ruega tú, vecina, por amor mío, en tus devociones por su salud a Dios.

CELESTINA. Yo te prometo, señora, en yendo de aquí, me vaya por esos monesterios donde tengo frailes devotos míos y les dé el mismo cargo que tú me das. (LC: 117-118; el subrayado es mío)

¿Por qué la mención de la hermana de Alisa y de su enfermedad? Evidentemente, como buen pretexto para explicar el de otro modo injustificable descuido de Alisa, ofreciendo en bandeja a Celestina la oportunidad de convencer (o embrujar) a Melibea. Pero Fernando de Rojas no se conforma con la mención de la enfermedad de la hermana. Necesita explicar más detalles: el nombre del marido de ésta, Cremes, y la calidad del dolor: «dolor de costado». Un «dolor de costado», que «le arreció desde un rato acá» (lo que recuerda las cuatro horas de desesperación de Areúsa) y que teme no sea «mortal». Pero, ¿por qué ese «dolor» en concreto? Evidentemente, porque ese dolor, al igual que el del «lado» — que luego será de ijada— del que se duele Paltrana, están en ambos casos teñidos de connotaciones sexuales o al menos se prestaban a equívocos. Como comentará Cantalapiedra, a propósito de este mismo pasaje y aduciendo un claro ejemplo cancioneril: «Todo ello nos induce a pensar que quizá sea posible asociar la peligrosa enfermedad del dolor de costado con el mortal y como reza el poema *Escala de Amor* de Jorge Manrique: ‘abrieron el mi costado y entraron vuestros amores...’ ».

Alisa es, como detecta Lacarra (1990: 94-97) y ha confirmado Snow (1999, 2001), cuando menos negligente en la educación y en la vigilancia de su hija. Lacarra insiste en la irresponsabilidad y necedad de Alisa, subrayando los indicios que apuntan al conocimiento de Celestina en el pasado e incluso a posibles tratos irregulares entre ambas. Su actitud indolente o inconsciente la simboliza perfectamente el hecho de que ella y su marido duerman a pierna suelta mientras en su propia casa, a pocos metros de su alcoba, se habla, se canta, se hace el amor, hay ruido de espadas, cae Calisto de la escala, se lamentan los criados, llora Melibea...

todo ello sin que se vea alterado su confiado sueño. Lida de Malkiel atribuía esa imprudencia temeraria a su carácter desdeñoso y caritativo, pero es la única crítica que piensa de manera benevolente en que es positiva la «ilimitada confianza en su hija». Es evidente que la *Tragicomedia* subraya el desconocimiento que los padres tienen de Melibea, y Rojas justifica de algún modo, así, el poco respecto con que Alisa pagará su perezosa ignorancia de la realidad.

En el auto VI Celestina le cuenta a Calisto sus risotadas de antaño compartidas con Alisa y su hija, entonces pequeñita, Melibea: «¿Sin la conocer? Cuatro años fueron mis vecinas; trataba con ellas, hablaba y reía de día y de noche; mejor me conoce su madre que a sus mismas manos. Aunque Melibea se ha hecho grande mujer, discreta, gentil» (LC: 159). Celestina conoce bien a Alisa, porque fueron vecinas, pero la reacción de Alisa en el auto IV resulta, con todo, bastante sorprendente, si no «insólita» (como dice Lacarra, 1990: 95), porque la recibe amablemente, llamándola «vezina honrada», cuando Lucrecia se la acaba de describir como «la que empicotaron por hechizera, que vendía las moças a los abades y descasava mil casados». Produce la misma extrañeza que nos causa comprobar que la Celestina de Feliciano de Silva ha conocido bien a Sevilla, la madre de Felides (y a su padre y abuelo, también), y que fue protegida por ésta en determinadas situaciones críticas. Lacarra llama la atención sobre «las sonoras carcajadas y el vocabulario vulgar de Alisa, más propio en boca de prostitutas que en labios de una señora respetable». Y ante esto, se pregunta: «¿Hay algo que sabe Celestina de los padres de Melibea para actuar con tanto tino? [...] ¿Podría explicarse su familiaridad con Celestina y su lenguaje vulgar y poco comedido por un antiguo trato irregular con la vieja?» (Lacarra, 1990: 95).

Alisa, en todo caso, se mueve entre dolencias. La de su hermana y con toda probabilidad la suya propia, tal vez vinculada a la debilidad de carácter. Es persona que, por algún tipo de insuficiencia, no sabe hacer frente a la realidad de los hechos. En el auto XX, tras la muerte de Calisto, al encontrar a Melibea traspuesta, la ausencia de la escena de Alisa llama poderosamente la atención y contrasta con la presencia —notoria y necesaria—, con la sensatez y preocupación amorosa del padre. Pleberio, aunque no conoce el origen del dolor de Melibea, trata de justificar lo injustificable, que es la desertión de la madre en esa situación tan dramática para su hija. Dice: «tu madre está sin seso en oír tu mal; no pudo venir a verte de turbada» (LC: 328). Es decir, la madre se ha recluso, sin saber cómo comportarse en esa coyuntura crítica.

Celestina va asociada con Claudina, madres ambas, pero también con Alisa. Como interpreta Cantalapiedra, según Celestina, su amistad con Alisa es similar a la que mantuvo con Claudina, pues ambas eran asimismo «uña y carne» (2003: 59). Las tres madres —recalca el crítico—, vecinas del mismo barrio, tienen sus respectivas sucesoras: Elicia, Areúsa y

Melibeia. «Sabemos lo que está tramando Celestina, pero ¿qué tela urdió la vieja Alisa? ¿Por qué no quiere menguar la tela de su antigua vecina la Trotaconventos, esa ‘buena pieça’? ¿Los pulgares de Alisa hilan tan fino el hilado como los de la alcahueta? [...] ... si Celestina visita a los que sufren de amor, Alisa hace otro tanto con los enfermos, y eso justifica sus ausencias de su casa» (2003: 60)<sup>22</sup>.

Buscando la presencia de algunos de estos comportamientos en otros textos, encontramos que en una escena de *La Dorotea* de Lope de Vega se repite el esquema de ausencia o salida poco justificada (en este caso, se trata de llegada) de la madre de la casa donde han hablado o han de hablar Celestina y la doncella. Aquí el papel de Celestina lo desempeña Gerarda. Las excusas de Teodora, la madre de Dorotea, por su arribada intempestiva, en la escena sexta y última del Acto segundo, están repletas de elementos heterogéneos y algo extraños, de incertidumbres y reticencias:

GERARDA.— [...] ¿De dónde vienes?

TEODORA.— De ver una amiga que estaba de parto.

GERARDA.— ¿Por qué no me llevaste contigo? [...]

TEODORA.— Ya parió una muchacha como unas flores, pero no se parece a su padre.

GERARDA.— Imaginaría una mujer en otro.

DOROTEA.— Madre, lleno traes de lodo el manto.

TEODORA.— Salpicóme un caballero destos que van deshollinando las ventanas. Ponle al sol, en ese huerto, Celia.

DOROTEA.— Nunca sales que no te suceda algo.

TEODORA.— El otro día caí en una cueva. [...]

(Blecua, 1996: 214-215)

En muy pocas líneas, y para justificar tan breve salida, encontramos toda una amalgama de componentes relacionados con el parto de la amiga, que con toda seguridad ha sido fruto de una relación extraconyugal: lodos, salpicaduras, hollín de deshollinador, la caída en una cueva..., en fin, una serie de sustantivos que remiten al campo semántico de la suciedad y de la oscuridad. El «caballero destos que van deshollinando ventanas», es decir, que van ‘escudriñando’, los interiores de las casas, recuerda a ese

22.— Según Cantalapiedra, la relación entre las dos viejas se confirma cuando Alisa profiere, acompañada de una sonora carcajada, la maldición «Mala landre te mate», que ya había empleado Elicia. Maldición vulgar, de connotación erótica, asociada dos veces en el *Arcipreste de Talavera* al «dolor de costado». Y que Areúsa exclamará, por su parte, en dos ocasiones, en momentos de clara excitación erótica: cuando Celestina le habla de sanar su mal de madre manteniendo nuevas relaciones sexuales con Pármeno («Mala landre me mate, si te entendía») y cuando Areúsa rechaza en un primer momento que éste suba a verla («¡No suba! ¡Landre me mate!») (2003: 60-61).

hombre «mayor que aquella viga» del *Libro de buen amor*, que iba «todo el día» persiguiendo a doña Rama «como a çierua» y «como el diablo al rico omne». El «caballero» deshollinador ha salpicado de lodo a Teodora, que venía, además, del parto de una amiga más que sospechosa de haber tenido a su niño con otro hombre distinto de su marido<sup>23</sup>. Los equívocos con los rezos, la visita médica de la madre a la mujer dolorida o parturienta, la poco clara relación de la madre con esta otra mujer, etc., mueven a relacionar también este episodio con los otros celestinescos examinados. Y a colocar a Teodora en la nómina de «buenas» madres de comedia, es decir, de madres negligentes y sospechosas, como poco, de esconder algo vergonzoso o de llevar una doble vida.

### Males de matriz, de costado, de ijada y otras dolencias

En torno al «dolor de costado» de la hermana de Alisa, deduce Cantalapiedra: «No sabemos dónde ha estado la madre de Melibea en el acto x, pero es de suponer que ha visitado otra vez a su hermana enferma, de ahí el trasfondo irónico del consejo que ofrece a su hija: “a tres veces que entra [Celestina] en una casa, engendra sospechas” (x, 53); pues bien, Alisa ha realizado tres visitas, sin que conozcamos sus resultado, y Celestina ha necesitado solamente dos para lograr sus propósitos. ¿Es el dolor de costado un mal de amores? ¿Ejerce Alisa de alcahueta?» (63)<sup>24</sup>.

En efecto, el «dolor» producido por un «mal» que a Celestina, en la *Segunda Celestina*, le parece de ijada («más me parece hijada que no madre»), se relaciona con otros dolores femeninos y masculinos que tienen que ver con el «costado» o con la zona ilíaca, y que son declarados en textos literarios de muy diverso cariz —lengua, tradición genérica, etc.—, en distintas situaciones y con el común denominador de resultar igualmente susceptibles de lecturas ambiguas, cómicas o irónicas, y ciertamente no

23.— Deshollinar ventanas está asociado metafóricamente al galanteo amoroso, en textos clásicos como *La conversión de la Magdalena* de Pedro Malón de Chaide, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, y en algún otro (cf. ‘deshollinando’ en CORDE). Por otra parte, la caída en la cueva podría llevar consigo también connotaciones varias, relacionadas con oficios oscuros. Las cuevas pueden ser peligrosas y a veces incluso mortales. No será por casualidad que Gerarda, la celestina de *La Dorotea*, muere al final de la obra yendo «a buscar agua», o yendo a comprobar si le ha dejado algo en testamento don Bela, el pretendiente indiano de Dorotea, quien acaba de morir a manos de dos hombres. Pero cuando muere, la ignorante Teodora, al escuchar gritos, cree que Gerarda ha caído en una cueva o «en la cueva»: «¿Qué voces son aquéllas, Felipa, y qué ruido? ¿Quién ha caído en la cueva?» (Lope, 1996: 477).

24.— Por mi parte, me ratifico en lo escrito en un trabajo anterior, que recoge Cantalapiedra en nota a la cita que acabo de incluir: «Todos los fragmentos [...] presentan dificultades interpretativas, pero éste de *La Celestina* me parece más escurridizo. Rojas nos da muy escasa información; tanto es así que produce la impresión de que recorta un argumento secundario, relacionado con la familia de Alisa, que pudo haber estado en alguna fase creativa de la obra algo más desarrollado» (Beltrán, 1997: 83, n. 3).

carentes de connotaciones eróticas. Se trata, como digo, de textos muy heterogéneos, desde libros de caballerías hasta hagiografías (aunque parezca extraño), pasando naturalmente por comedias.

El motivo del «dolor de ijada» aparece efectivamente como señal del mal de amores, en este caso de un viejo que ya no está para esas lides, en la comedia humanista del XVI. En una escena muy parecida a las vistas —que arranca con toda probabilidad igualmente de *La Celestina* de Rojas—, el anónimo autor de la *Comedia* erudita de Sepúlveda (c. 1565) describe los síntomas de la enfermedad de Natera, el padre de la protagonista, «viejo enamorado», en tono claramente humorístico<sup>25</sup>.

La situación que hace explícito su «mal de yjada» es la misma de siempre. Salazar (mujer vestida de paje) intenta hablar a solas con la doncella Violante para hacerle entrega de una carta. Y vigila que no estén sus padres en casa. En este caso, la madre está ausente por el motivo consabido (la cuñada está enferma, como la hermana de Alisa, en *La Celestina*, como Paltrana en la *Segunda Celestina*), pero es el padre quien está «desasosegado», sin parar en casa, seguramente —coinciden ambos interlocutores— a causa de un «mal de yjada» (como el mal de Paltrana, o como el «dolor de costado» de la hermana de Alisa). Y ese mal se coliga en la *Comedia* de Sepúlveda inequívocamente con una ridícula creencia en el rejuvenecimiento por parte del viejo —a causa de un amor intempestivo—, incluidas preocupación coqueta por el atuendo y cuidado personal, etc.:

SALAZAR.- ¿No hay nadie en casa?

VIOLANTE.- No, Salazar; que mi madre está en casa de vna su cuñada que está enferma y mi padre anda tan desasosegado estos días que no para en casa.

SALAZAR.- Algún *mal de yjada* lo deve causar.

VIOLANTE.- Así deve ser, por çierto, ni más ni menos. Púleseme agora nuebamente y se puso oy de vnos çarafuelles de tafetán y vnos çapatos con mil cochilladas. ¡En esto está el biejo! Y estaba oy con Parrado hablando de danças y contrapasos, que mal año para un moço. (Acto II, escena 8; Alonso Asenjo, 1990: 147; subrayado mío)<sup>26</sup>

Hemos pasado de la vieja al viejo aquejado de mal de ijada. Evidentemente no sería lo mismo, pero el siguiente caso nos confirma la sospecha de que tal vez el comportamiento de la mujer frente al *amor hereos* tuvo

25.— El personaje de Natera está perfectamente analizado por Alonso Asenjo (1990: 55-57), desde sus precedentes plautinos hasta su desarrollo en la comedia italiana erudita.

26.— Con razón el editor anota: «Como su mención [la del *mal de ijada* como dolor intestinal] difícilmente puede venir exigida por el contexto, debe entenderse equívocamente como alusiva al lugar anatómico en que se siente la dolencia, cercano a la sede de la sexualidad» (*ibid.*).

que seguir los moldes del proceder masculino, como apuntaba Lacarra para el comportamiento de Melibea repitiendo el modelo de *amor hereos* de Calisto en *La Celestina*. En todo caso, nos enseñará que las diferencias de género, entre viejo y vieja, pueden neutralizarse a la hora de cargar las tintas y exagerar, ridiculizando sus comportamientos indecorosos e impropios de la senectud.

Artemia, madre de Serafina en la anónima *Comedia Serafina* (Valencia, 1521), vieja enamorada que acaba con «dolor de madre» tras una noche tremendamente agitada, es un caso palmario y excepcional de mujer lúbrica<sup>27</sup>. Encarna probablemente el extremo más extraordinario y radical de vieja lujuriosa de toda la comedia renacentista en España. Artemia se comportará como se comportaba el viejo lujurioso de la comedia latina: sin medida, sin miramiento, con una procacidad absolutamente desorbitada e insólita.

En la obra, Pinardo, criado de Evandro —quien pretende a Serafina—, busca modo de introducirse en la casa de ésta para darle una carta de su amo. Para lograrlo, lo que hace es nada menos que disfrazarse de muchacha y poner, con el fin de franquear el dintel, una excusa francamente disparatada, pero que nos recuerda otras en las que se implican igualmente familiares. Dice sentirse acosado por la mujer de su tío y tutor: «Yo señora [le dice a Artemia], soy huérfana de padres y un tío mío que bive a la puerta de San Juan del Alcázar es mi tutor. Y su mujer trátame tan mal que hoy por dos vezes a cuidado matarme, y yo de desesperada me he salido de casa...» (Canet, 1993: 346). Pero no sólo le permitirá esa argucia la entrada en la casa, sino la vía expedita a la habitación de la madre (no a la de la hija). Porque la coartada convence a la frívola Artemia, quien inmediatamente se apiada de ella (que es él, disfrazado y con nuevo nombre: Illia), y manda e instruye a su criada Violante: «A esa pecadora de moça, sola y desconsolada, métela en mi cámara y dale de cena, y estése ahí». Ya tenemos a Pinardo, pues, en la alcoba de la madre. Allí, en un gran lecho, por el que circulará nervioso toda la noche, de arriba abajo, hará de las suyas, en principio con el señuelo del disfraz de muchacha: «Qué diablos dize la vieja? Callando está, me parece, a todo, y aunque le estoy tentando las piernas no dize nada. Creo que haze del dormido...» (354). Luego, haciéndose pasar por endemoniado (endemoniada) para simular las lúbricas convulsiones de gozo. Por fin, más adelante, se supone que a media noche, será averiguada en fin su identidad por la vieja: «¡Dona moça es ésta! ¡Qué bien talludo tiene el virgo!» (356).

Pese a que Artemia descubre, cómo no, cuál es el sexo real de Pinardo, tanto ella como Pinardo se aprovechan del equívoco y disfrutan de una

27.— Seguimos la edición de Canet (1993: 305-398). Véase, para su estudio, además, el trabajo de contextualización del propio Canet (1993: 11-89). Acabado de redactar este artículo, no he podido todavía consultar el reciente libro de Mier (2017), que dedica toda una parte a la *Serafina*.

noche verdaderamente inquieta: «aviéndola puesto quatro o cinco veces en las espinas de Santa Lucía» (359). El sentido de la acción reiterada es claro, después de las quejas tópicas de Artemia: «¿Por qué tan mal me tratas? [...] ¡Oh, cómo estoy desatinada! ¡Oh, cómo no es en mi mano dexar de cumplir el apetito de la voluntad desordenada...», etc. (359). La larga escena está repleta de frases, refranes y dichos de doble sentido, equívocos con connotaciones sexuales más o menos explícitas. Artemia se ha aprovechado tanto de Pinardo / Illia que éste termina protestando y rumiando para sí: «¡Qué engullir tiene la vieja desto que no tiene huesos! [...] Mas lo que me parece es que no se contenta con lo razonable, y tan caliente se quiere sorber el caldo que le avrá de amargar...» (360). Y cuando acaba esta burdelesca noche, tras el almuerzo, Artemia, aunque agotada, sigue pidiendo más: «O amiga Illia, llegaos acá, que no me he levantado a causa del gran dolor de la madre, que me ha dado después que os levantastes! Y aún si queréys, con la mano podéys tentar de cuán levantada la tengo» (363-364). De nuevo, en fin, ese terrible «dolor de la madre» por una parte impide el movimiento (levantarse), pero no deja de seguir incitando al gozo.

En ocasiones será «madre», en otras «ijada», en otras «costado». Una de las más significativas y misteriosas muertes de la literatura de caballerías es la muerte de Tirant lo Blanc, en la novela homónima de Joanot Martorell. Cervantes alababa esta novela por su llamativo realismo (excepcional en el género): «allí comen los caballeros y duermen y mueren en sus camas» (*DQ*, I, vi). Tirant muere en su cama, sí, pero a causa de un «mal de costado», es decir por una neumonía, complicación motivada (o al menos explicada a un primer nivel) por un aire frío contraído al pasear a orillas de un río. Me he atrevido siempre a defender que es difícil no asociar ese «mal de costado» con el abuso inmoderado de Tirant, quien ha forzado con violencia nada cortés a Carmesina pocos capítulos antes, en su primer encuentro sexual retrasado durante años por la continencia de ambos y por el alejamiento del caballero. Y el abuso lo expresa *in vivo* Carmesina con los ingredientes de un monólogo dramático que deriva claramente de los versos en boca de Galathea en idéntica situación, en la comedia elegíaca del *Pamphilus* (Beltrán, 1990). Los mismos ingredientes, por cierto, que se repiten con escasas variantes en varias obras celestinescas, empezando por *La Celestina* de Rojas, y, desde luego con igual fidelidad en el episodio de encuentro final y carnal entre Polandria y Felides, en la *Segunda Celestina* (*SC*: 571-574)<sup>28</sup>.

Hay más casos y ejemplos, naturalmente, de sospechosos dolores de viejas quejasas, sin que vayan insertos necesariamente en la escena de comedia de la madre salidora o ausente. Miquel Peres cuenta en *La vida de Sant Vicent Ferrer* (1510) la historia de una mujer que, enamorada del

28.— Lo estudié con más detalle en otro lugar (Beltrán, 1998).

santo y obsesionada por estar con él, le hizo acudir a su casa para que la confesara, poniendo como excusa tener un «mal de costat» que hacía que su vida peligrara<sup>29</sup>. En la *Rosa de amores* de Joan Timoneda (1572), aparece disociado (lo que supone una previa asociación) ese «mal de costado» del «mal de amores»: «de qué murió el desdichado: / no murió de calenturas / ni de dolor de costado, / mas murió de mal de amores / que es un mal desesperado»<sup>30</sup>. Y es que la fiebre o «calenturas» se identifican con el «dolor de costado»<sup>31</sup>. Estas alusiones al «dolor de costado» no están, parece evidente, exentas de ambigüedad, con ciertos puntos de humorismo. E independientemente de las connotaciones, en los tres casos se habla de un dolor tal que peligró el paciente con la muerte.

Se dirá que no tiene que ver directamente ese «mal» o «dolor de costado», que en la medicina de la época correspondía a una pleuresía, con el «mal de hijada» que aqueja a Paltrana y a otras pacientes. Sin embargo, comprobamos que en otros textos literarios se aprecia igualmente una identificación terminológica o una neutralización de significados entre el «dolor de costado» y el «dolor de ijada». Este último, aunque propiamente consista en un cólico nefrítico (la antiguamente llamada «pasión ilíaca»), podrá aparecer a veces como sinónimo del «dolor de costado»<sup>32</sup>.

29.— «Era lo benaventurat sant de tan gracios aspecte y presencia que vna stimada dona se enamora axi granment de aquell que nit y jorn en altra cosa no pensaua: encengue linfernal drach ab lo vent de les ales de la sua temptacio tan enceses flames de amor desonestia en lo cor de la miserable dona / que cercaua diuersos camis y vies per on al verge y purissima sant pogues descobrir lo foch de la secreta passio que la cremaua / fengint tenir *mal de costat* tan gran que la sua vida perillaua trames y lo benaventurat sant pregant lo que sens alguna tarda volgues venir per confessar la [...] li dix la grã passio que per causa de la strema amor que li tenia la turmentava...» (Peres, 1510, s. f. [a vi]). Citado también, aunque más brevemente, por Cerveró (1987: 135). Anoto en cursiva los sintagmas comentados, para mayor claridad.

30.— Timoneda (1963: 26); citado igualmente por Cerveró (1987: 93; y 224, n. 434).

31.— El *Diccionario de autoridades* definía el *dolor de costado* destacando este aspecto: «El que da en los lados del cuerpo, acompañado de calentura maligna: enfermedad muy grave y arriesgada» (la autoridad citada corrobora esta asociación).

32.— Etimológicamente, *ijada* o *ijar* provienen del lat. «*ilia, ilium*», 'bajo vientre'. La misma doble procedencia o falta de definición, no sólo del dolor sino de su origen, encontraremos en textos medievales y renacentistas. No sabemos exactamente, por usar palabras de Celestina (auto x), a qué parte del cuerpo «más declina y aqueja». Así, en la *Materia médica* de Dioscórides, traducida y glosada por el doctor Andrés de Laguna, se relaciona el *dolor de costado* con el «apostema de los pulmones», cuando se habla de las propiedades curativas de la planta del bálsamo (Dioscórides, 1968: 26); con la «tosse antigua», el asma y el «dolor de pecho», cuando se habla de los beneficios de la «myrra» (1968: 48), el «cedro» (59), o la «manteca... mezclada con miel, ò açucar» (165). Pero en el mismo tratado clásico de medicina curativa también se relaciona el *dolor de costado* con el bazo, las «ventosidades» o la «frialidad de la madre», al hablar de la valeriana (20) o del «bdelio» (48); o con el hígado, las «cámaras» y los «torçijones de vientre», al hablar del «agáloco» (30); o, de nuevo, con el vientre, para glosar las propiedades de las almendras (112) y, más en concreto, de las «almendras dulces» (36); con las enfermedades de los nervios y de nuevo de la «madre», al hablar del ungüento «cyprino» (43), etc. Gordonio dedica sendos capítulos (libro v, caps. xvii y xviii) a la «ilíaca pasión» y a la «cólica pasión» (1997: 251-55). Algunas de las «causas» que producen estas enfermedades



Así, en el *Diálogo del Amor y un Viejo* de Rodrigo Cota, texto inseparable de la tradición celestinesca, continuamos encontrando la misma identificación que en los textos vistos, cuando reprocha Amor al amante (al Viejo): «¡Oh, marchito corcovado! Te resulta más añejo / del ijar continuo quejo / que suspiro enamorado» (vv. 560-63). Y la comparación se repite (tal vez tras la vía abierta por la anterior composición) en la anónima *Querella entre el Viejo, el Amor y la Hermosa*. Entre otras acusaciones más directas, la Hermosa acusa al Viejo: «¡O viejo desconcertado! / ¿No ves qu'es cosa escusada / presumir de enamorado, / pues cuando estás más penado / te viene el dolor de hijada?» (vv. 621-625)<sup>33</sup>. La identificación entre vejez, enamoramiento (penas de amor) y sintomático «dolor de hijada» parece aquí fuera de toda duda y conduce a un corolario indiscutible: el deseo erótico produce en la persona vieja dolores peligrosos, que se pueden somatizar y confundir con otros, como el de ijada.

Regresando desde el «mal de ijada» de nuevo al «dolor de costado», y muy anterior cronológicamente a estas obras, en el *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho* ya encontraríamos hasta siete menciones a ese «dolor de costado». En principio me interesa destacar solamente las dos últimas. Y, de estas dos, la segunda, que se da en la controvertida «demanda» final del libro<sup>34</sup>. En la «demanda», el autor parece querer desdecirse o retractarse de todo lo anteriormente escrito en su obra, y fundamentalmente del ataque antifeminista. Lo hace en broma, es cierto, pero desconocemos el exacto alcance de esa broma. El Arcipreste de Talavera asegura haber estado dispuesto a quemar su libro, prácticamente concluso, cuando le sobrevino en sueños un ejército de mil hermosas señoras que le linchaban a chapinazos y le aporreaban a puñadas y golpes de rueca, dejándolo casi muerto. Entonces despierta temblando y exclama: «¡Guay del que duerme solo!». Demanda perdón a las damas, y finaliza con el siguiente *explicit*:

son las mismas que causan la pleuresía, en concreto beber agua fría (en la primera) o la frialdad del aire (en la segunda). Véase también Ketham (1990: 239 y 257). Cerveró (1987: 135) traduce sin dudar el *dolor* o *mal de costado* como 'neumonía'. Los ejemplos que aduce podrían entenderse también, sin embargo, como ejemplos de dolor abdominal, aunque no hallo el *dolor de costado* como sinónimo claro de dolor estomacal, hepático o intestinal (es decir, de *dolor de ijada*), tal como apunta el doctor Laguna, en ninguna obra estrictamente literaria consultada hasta el momento. Pese a esta indecisión, y aun sin descartar que el *dolor de costado* esté en determinados casos relacionado con el aparato digestivo, me parece que se dan muchos más en los que se encuentra directamente vinculado con afecciones del aparato respiratorio.

33.— Cito por la edición de Álvarez Pellitero (1990: 215-244). No hay diferencias respecto a la edición de Surtz (1983: 110-139).

34.— La cuestión de la autoría no afectará a nuestras comparaciones. Porque sabemos que esta «demanda» no se encuentra en el ms. de El Escorial, el único conservado del texto, aunque sí en las primeras ediciones de la obra, y hay disparidad de opiniones respecto a si sería apócrifa o no. Aunque para el entendimiento global de la obra el problema de la autoría de la «demanda» sí que es crucial, evidentemente. Seguimos la edición de González Muela (Martínez de Toledo, 1970).

En el año octavo a diez de setiembre fue la presente escriptura, reynando Júpiter en la casa de Venus, estando mal Saturno de *mal de costado*. Pero, ¡guay del cuytado que siempre solo duerme con dolor de axaqueca, o en su casa rueca nunca entra en todo el año! Este es el peor daño. *Deo gratias*. (Martínez de Toledo, 1970: 281)

No hay que ser muy perspicaz para deducir que, aquí, «mal de costado» se refiere no sólo a una situación de postración derivada de una afección pulmonar o abdominal. La descripción de Saturno, astrológicamente planeta de la rigidez y de la impotencia, de la religión y de la castidad, tal vez neutralizado por el positivo Júpiter habitando en Venus, se contrapone o identifica —no sabemos a ciencia cierta— con la del «cuytado que siempre solo duerme», en cuya casa «rueca nunca entra». En mi opinión, «mal de costado» se identifica aquí con la abstinencia total del taciturno Saturno, que ha eliminado a las mujeres de su vida y que contempla envidioso o celoso (en el sentido en que el portugués habla de «dor de cotovelo», literalmente ‘dolor de codo’, como sufrimiento amoroso) la situación de su vecino zodiacal. De todo el pasaje se desprenden, en todo caso, una serie de sobreentendidos irónicos, que son afectados y que a su vez repercuten sobre la recta o ambigua interpretación del «mal de costado»<sup>35</sup>

No quisiera acabar la recopilación de ejemplos sin mencionar otro, esta vez de «dolor de ijada», también muy curioso y divertido, que se da en el *Viaje de Turquía*:

MATA[LASCALLANDO].- No menos me huelgo, por Dios, de saber esto que las cosas de Turquía, porque para quien no lo ha visto tan lexos es Italia como Gre-

35.— Pocas páginas antes encuentro confirmada la idea de que se juega con un sobreentendido, muy posiblemente en clave erótica. El episodio anterior a la «demanda» que acabamos de comentar es el de la disputa alegórica entre Pobreza y Fortuna. Concluye con la victoria de la primera, que condena a cadena perpetua a la segunda. La sentencia de esta condena viene firmada por Pobreza del siguiente modo: «Dada en tierra de Babilonia, año que regnava Nembrot, rey de la tierra suya, en el mes de julio, antes del caymiento de la torre, jueves, catorze días del dicho mes pasados, a la ora de prima, quando de rayos el sol la tierra regava e las bestias de la sonbra a la luz salían, reynante Saturno en la casa de Mercurio, Yúpiter estando enfermo de cólica pasyón» (*ibid.*, p. 271). La firma de esta sentencia parece un total disparate. Más desorbitado, teniendo en cuenta la seria lección moral de la alegoría, procedente del *De casibus* de Boccaccio. Pero, en todo caso, no menor disparate que el final de la «demanda» conclusiva del libro. En ambos casos parece ponerse en solfa una victoria pírrica (la de Pobreza, en este pasaje, la del antifeminismo en la «demanda» final). Pero, ¿por qué esa insistencia en la enfermedad del dios mitológico? Ahora el benéfico Júpiter es el enfermo, y Saturno el planeta dominante. De nuevo tenemos la «cólica pasyón» o pasión iliaca en paralelo, si no como sinónimo, del *mal de costado*. Hay que tener en cuenta que esta disputa alegórica cierra la parte del libro dedicada a defender «cómo Dios es sobre fados, planetas, e el ánima non es sojebta a ellos», y en concreto los argumentos de aquellos que ponen como excusa a su comportamiento su naturaleza o «complysión», como hacía Juan Ruiz en el *Libro de buen amor*, burlando por estar predestinado al amor por haber nacido bajo el signo de Virgo.

cia. ¿No podía saber qué es la causa porque algunos, cuando vienen de allá, traen vocablos como *barreta*, *fudro*, *estibal*, *manca*, y hablando con nosotros acá, que somos de su propia lengua? Este otro día no hizo más uno de ir de aquí a Aragón, y estuvo allá como quatro meses, y volvióse y en llegando en casa tómale un *dolor de ijada* y comenzó a dar voces que le *portasen el mence*. Como la madre ni las hermanas no sabían lo que se decía, tornábanle a repreguntar qué quería, y a todo decía: *el mence*. Por discreción diéronle un jarriillo para que mease, pensando que pedía el orinal, y él a todos quería matar porque no le entendían. Al fin por el dolor que la madre vio que le fatigaba, llamó al médico, y entrando con dos amigos a le visitar, principales y d'entendimiento, preguntóle que qué le dolía y [de] dónde venía. Respondió: «Mosén, chi so stata Saragosa»; de lo qual les dio tanta risa y sonó tanto el cuento, que él quisiera más morir que haberlo dicho, porque las mismas palabras le quedaron de allí adelante por nombre. (García Salinero, 1980: 142)

## Viejos enamorados y viejas quejosas

Si las menciones históricas<sup>36</sup> o las científico-médicas del «dolor de costado» (y del «dolor de ijada») no permiten deducir más que la significación unívoca de la pleuresía (y de la pasión ilíaca), sin embargo todas las que han aparecido en nuestros textos literarios lo han hecho dentro de contextos que facilitan o abrigan una lectura ambigua de los sintagmas; a su vez, la intelección connotativa de éstos no sólo no entorpece, sino que ayuda a la comprensión de los fragmentos en que se integran. Y así pienso que ocurriría también con el dolor de Paltrana y con su imbricación en la escena de visita de la vieja.

Paltrana no acude a visitar enfermos, como hace la madre de Melibea yendo a ver a su hermana, o la madre de Roselia yendo a ver a su hermano (en la *Cuarta Celestina*), o la madre de Violante acudiendo a su cuñada (en la *Comedia* de Sepúlveda); ni tampoco a visitar parturientas, como hace la madre de Dorotea. Es ella quien está enferma. Aquejada de un mal, sin duda grave, con peligro de ser mortal, que le impide ver la realidad que gira en su entorno y que afecta directamente a su propia hija,

36.— Si no de «*dolor de costado*», como Juan de Mena («murió de rabioso dolor de costado», según el *Epicedio* que escribió Valerio Francisco Romero; aunque compuesto casi un siglo después), sí de «*dolor de la ijada*» murió, según alguna versión cronística, el rey Enrique III de Castilla (García, 1972: 324).

Polandria, de quien Paltrana tendría que haber sido faro vigilante, además de modelo de virtud. Hay una ausencia patente de figuras protectoras en todos estos casos. Masculina, en primer lugar; femeninas, luego. No está, desde luego, el *pater familias*, ni como marido satisfactorio, ni como protector necesario. Esa ausencia de padre que tendría que salvaguardar la honra familiar la tiene que suplir a veces otro hombre. Y el caso más patente es el de Beliseno, hermano (tal vez bastardo) de Roselia, la protagonista de la *Cuarta Celestina*. Pero esa suplencia y asunción de responsabilidades paternas conduce a una verdadera tragedia: a la muerte cruenta de la pareja de amantes<sup>37</sup>. Siempre que aparece la figura que ejerce como padre, tanto si conoce la situación, interviene y se toma la ley por su mano (como es el caso de Beliseno), como si desconoce todo y no interviene (Pleberio), el corolario resulta funesto y terrible.

Ausente el padre (o sustituto de éste), habría de ponerse al frente de la situación la madre: Alisa, Paltrana, la madre de Roselia, la madre de Violante y otras. Pero evidentemente no lo hacen, por distintas causas que a menudo convergen en una. Paltrana, en concreto, mujer sin hombre (que conozcamos, pues no se menciona al padre de Polandria en toda la obra), pertenece probablemente a un grupo de madres, como Sevilla, que han experimentado pasiones en la juventud, y a quienes no queda sino la nostalgia de los recuerdos felices. Celestina retiene bien esos recuerdos y los revive virtualmente con la palabra, pero cuando el umbral de lo imaginado o evocado se traspasa y se intenta dar nuevo fuego a esos rescoldos en la vejez, se corre el peligro de caer en los excesos disparatados de la madre de Roselia. Las mujeres de comedia celestinesca, señoras libres, *uxores dotatae*, no son en principio de la misma casta que Celestina. Y, sin embargo, tampoco son tan diferentes en algunas de sus más íntimas veleidades. Como dice Cantalapiedra, «si Celestina visita a los que sufren de amor, Alisa hace otro tanto con los enfermos». Paltrana no visita enfermos de amor, pero se hace visitar y cuidar ella misma como enferma. Como se hace visitar Teodora, la madre de Dorotea. No salen a las calles, pero se quedan en casa con la misma o peor negligencia, comiendo o durmiendo, «descuidando» a los hijos. Y no por casualidad las enfermas de comedia casi siempre sufren de una enfermedad relacionada con las partes inferiores del cuerpo —la ijada, la matriz, el costado— que podían albergar la *aegritudo amoris* y que podían requerir, como en el caso de los hombres, los correspondientes *remedia*. Estas madres no pueden cumplir con sus deberes de protectoras, no pueden suplir las funciones de los padres ausentes y negligentes. Precisamente por la razón de que forman parte, aunque sea de manera tangencial —o que no puede ser declarada,

37.—No hay pruebas, sin embargo, de que ese otro hombre vengador pudiera ser otro hermano, el cuñado, es decir, el hermano de la madre. Pero véanse, para entender la importancia de Beliseno y su papel totalmente nuevo y original en comedia y celestinesca —como ya destacaba Menéndez Pelayo—, los comentarios interpretativos de Navarro Durán (2009: 41-45).

por vergüenza y decoro— de la misma cofradía de convalecientes del amor a la que pertenecen a veces sus propios maridos y, en todo caso, definitivamente sus hijas.

No sabemos cuándo exactamente comienza a crearse esa situación de comedia, que anuncia el relato concentrado de la vida de Sevilla, la madre de Felides, y atañe directamente a la madre de Polandria en la *Segunda Celestina*. Es decir, la escena de la madre no sólo negligente, sino «sospechosa de amores», pasados y también presentes. Lo cierto es que esa escena, que probablemente venía de lejos, sería captada como posibilidad para ampliar y dar relieve a personajes secundarios, como había ocurrido ya con el de Alisa, y que por ello volvería a dar juego en algunos otros textos que la asimilaron y reprodujeron —como en el caso del de Feliciano de Silva—, con originalidad, aunque desde el aprovechamiento de una tradición genérica a la vez abierta y muy codificada.

Los autores de obras celestinescas, a partir de la *Tragicomedia* inaugural, tratan de ampliar los papeles excesivamente encorsetados heredados de la comedia latina; pugnan por explorar las posibilidades humorísticas de los casos en los que la madre, indolente o pasiva, ha de asumir el papel del padre vengador de la deshonra de su casa. Cuando sí que está el padre, se presentan solamente dos posibilidades teatrales (en comedia y tragicomedia) polarizadas: en un extremo, el buen padre, como Pleberio, ha sido excesivamente benevolente con su hijo o hija (es el conflicto que se plantea entre Cremes y Menedemo); en el otro extremo, el mal padre, el libidinoso que cae él mismo en las redes del amor, rompiendo el decoro apropiado a su tiempo de senectud (Salazar, en la *Comedia* de Sepúlveda). Pero, ¿qué pasa cuando simplemente no están ni estos este-reotipos, ni tampoco el padre convencional, el *durus pater* de la comedia latina, riguroso represor del amor juvenil? Frente a un padre ausente, las comedias celestinescas jugarán con la idea de que la madre actúa tan inútilmente como el padre. O más todavía, puesto que son mujeres y hacen doble dejación de sus funciones. No se le puede pedir que esa madre que sea represora, ni siquiera cuidadora, porque ella misma demuestra ser indolente y viciosa. Ahora bien, ¿viciosa hasta qué punto? Ahí entrarán las especulaciones, a partir de las reticencias, quejas, males, dolencias, entradas, salidas y excusas mil con que tratarán de disculpar unos comportamientos frívolos e indecorosos, y tratarán de ocultar una evidente impotencia e incapacidad para ofrecer un modelo ejemplar —el patrón de perfección moral que se esperaba de ellas— a sus propias hijas.

## Bibliografía

- ALONSO ASENJO, Julio, ed. (1990), *La «Comedia» erudita de Sepúlveda*, Londres, Tamesis.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M<sup>a</sup>, ed. (1990), *Teatro medieval*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ARBEA, Antonio (2014), «La muchacha enamorada en la comedia latina», *Revista Chilena de Literatura*, 87, pp. 1-9.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974), *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo.
- BARANDA, Consolación (2004), «*La Celestina*» y el mundo como conflicto, Salamanca, Univ. de Salamanca.
- y Ana VIAN (2007), «El nacimiento crítico del ‘género’ celestinesco: historia y perspectivas», en *Ediciones del centenario de Menéndez Pelayo. «Orígenes de la novela»*. Estudios, eds. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 407-448.
- BELTRÁN, Rafael (1988), «Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: los primeros síntomas del ‘mal del amar’ », *Celestinesca*, 12-ii, pp. 33-53.
- (1990), «Las ‘bodas sordas’ en *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*», *Revista de Filología Española*, LXX, pp. 91-117.
- (1997), «La muerte de Tirant: elementos para una autopsia», en *Actes del Col·loqui Internacional «Tirant le Blanc: l’albor de la novel·la moderna europea», Ais de Provença, 21-22 d’octubre de 1994 (Estudis crítics sobre Tirant lo Blanc i el seu context)*, ed. Jean-Marie Barberà, Barcelona, Centre Aixoís de Recherches Hispaniques - Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 75-93.
- (1998), «Cuatro escenas de comedia en la *Celestina* y la celestinesca: filiación genérica de la acción dramática», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXIV (= *Cultura i humanisme en les lletres hispàniques [s. XV-XVI]*), a cura de Germà Colón Domènech i Lluís Gimeno Betí, pp. 213-34.
- BLECUA, Alberto, ed. (1992), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra.
- BATAILLON, Marcel (1961), *La Célestine selon Fernando de Rojas*, París, Marcel Didier.
- BRODEY, Vivana, ed. (1986), *Las Coplas de Mingo Revulgo*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

- CANET VALLÉS, José Luis, ed. (1993), *De la comedia humanística al teatro representable (Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*, Valencia, UNED - Univ. de Sevilla - Univ. de Valencia.
- (2003), *La comedia Thebayda*, Salamanca, Univ. de Salamanca.
- , ed. (2011), *Comedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Universitat de València.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (2003), «Risa, religiosidad y erotismo en *La Celestina*», en *El mundo social y cultural de «La Celestina» (Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001)*, eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, Madrid, Iberoamericana, pp. 45-69.
- (2006), «Alisa y Celestina: las comadres de la tenería», en *Estudios sobre lengua, literatura y mujer*, coord. María Isabel Sancho Rodríguez, Lourdes Ruiz Solves, Francisco Gutiérrez García, Jaén, Univ. de Jaén, pp. 63-130.
- CASCALES, Francisco (1975), *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe.
- CERVERÓ, Lluís (1987), *La medicina en la literatura valenciana del segle XVI*, Valencia, Tres i Quatre.
- CIROT, Georges (1943), «L'episode de Doña Endrina dans le *Libro de Buen Amor*», *Bulletin Hispanique*, 45, pp. 139-156.
- CRAVENS, Sydney (1976), *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill, North Carolina, Estudios de Hispanófila.
- DIOSCÓRIDES (1968) = *Pedacio Dioscoride Anazabbeo*, trad. Andres de Laguna, Salamanca, Mathias Gast, 1555; ed. facsímil, Madrid, Instituto de España.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1987), «Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo», *Celestinesca*, 11-ii, pp. 3-20.
- (1988), «Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón», *Celestinesca*, 12, pp. 17-32.
- GARCIA, Michel, ed. (1972), *Repertorio de príncipes y obra poética del Alcaide Pedro de Escavias*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses del C.S.I.C.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio (2017), «Donaires cortesanos en el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva», en «*Lisuarte de Grecia*» y sus libros: 500 años, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, pp. 117-158.
- GARCÍA SALINERO, Fernando, ed. (1980), *Viaje de Turquía*, Madrid, Cátedra.
- GERLI, E. Michael (2003), «El placer de la mirada: voyeurismo, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*», en *El mundo social y cultural de «La Celestina» (Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001)*, eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, Madrid, Iberoamericana, pp. 191-209.

- GÓMEZ DE TOLEDO, Gaspar (1973), *Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina. A Critical Edition*, ed. Mac E. Barrick, Filadelfia, Univ. of Pennsylvania.
- GÓMEZ GOYZUETA, Ximena (2017), «El encuentro imposible entre Celestina y Alisa: una lectura mediante el *adynaton*», *eHumanista*, 37, pp. 669-679.
- GORDONIO, Bernardo de (1997), *Lilio de medicina*, eds. Brian Dutton y M.<sup>a</sup> Nieves Sánchez, Madrid, Arco/Libros-La Muralla, 2 vols.
- HEUGAS, Pierre (1973), «*La Célestine*» et sa descendance directe, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, Burdeos, Bière.
- KETHAM, Johannes de (1990), *Compendio de la humana salud*, ed. M.<sup>a</sup> Teresa Herrera, Madrid, Arco/Libros.
- LACARRA, M.<sup>a</sup> Eugenia (1990), *Cómo leer «La Celestina»*, Madrid, Júcar.
- LIDA DE MALKIEL, M.<sup>a</sup> Rosa (1966), *Dos obras maestras españolas: el «Libro de buen amor» y «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba.
- (1970), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 2.<sup>a</sup> ed. [1.<sup>a</sup> ed. 1962].
- LOPE DE VEGA (1968), *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alianza.
- (1996), *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ GREGORIS, Rosario, ed. (2012), *Comedia latina. Obras completas de Plauto y Terencio*, trad. José Román Bravo Díaz, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1970), *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Joaquín González Muela, Madrid, Castalia.
- MIER PÉREZ, Laura (2017), *Motivos amorosos del teatro renacentista: la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina»*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- MUÑOÑ, Sancho de (2009), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra.
- NAVARRO GALA, M.<sup>a</sup> Josefa (2004), «La parodia de la carta de amores en la *Segunda Celestina*», *Celestinesca*, 28, pp. 69-99.
- NAVARRO HERNÁNDEZ, Emilio Enrique (2017), «El matrimonio secreto en el *Lisuarte de Grecia*», en «*Lisuarte de Grecia*» y sus libros: 500 años, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, pp. 105-116.
- PÁNFILO o *El arte de amar* (1977), eds. L. Rubio y T. González Rolán, Barcelona, Bosch.
- PAOLINI, Devid (2017), «Sobre el conocimiento de Plauto y Terencio en Italia y España en el siglo xv», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 37, ii, pp. 303-316.
- PERES, Miquel (1510), *La vida de Sant Vicent Ferrer*, Valencia, Joan Jofre.
- PONTÓN, Gonzalo (1997), «La ejemplaridad en la *Crónica* de Fernando de Pulgar», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá, Univ. de Alcalá, tomo II, pp. 1207-1215.



- ROJAS, Fernando de (y «antiguo autor») (2011), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota e I. Ruiz Arzálluz, y F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores. [= LC]
- RODRÍGUEZ CASCANTE, Francisco (2001), «La seducción de Celestina y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva», *Celestinesca*, 25, pp. 21-46.
- RUIZ, Juan (1988), *Libro de buen amor*, ed. G. B. Gybbon-Monnypenny, Madrid, Castalia, 1988.
- , Arcipreste de Hita (1990), *Libro de buen amor*, ed. Jacques Joret, Madrid, Taurus.
- , Arcipreste de Hita (1992), *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecuá, Madrid, Cátedra. [= LBA]
- SALES DASÍ, Emilio José (2000), «Ecos celestinescos en el *Lisuarte de Grecia*», *Tirant*, 3, s. p. [[http://parnaseo.uv.es/Tirant/Art.Sales\\_ecos.htm](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Art.Sales_ecos.htm)]
- SILVA, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra. [= SC]
- SNOW, Joseph Thomas (1999), «Alisa, Melibea, Celestina y la magia», *Insula*, 633, pp. 15-18.
- (2001), «Alisa, Melibea, Celestina y la magia», en *Estudios sobre «La Celestina»*, coord. Por Santiago López-Ríos Moreno, pp. 312-326.
- TIMONEDA, Joan (1963), *Rosa de Romances*, Valencia, Castalia. [ed. facsímil]
- SURTZ, Ronald E., ed. (1983), *Teatro medieval castellano*, Madrid, Taurus.
- VELASCO RAMOS, Pedro (2014), «Alisa madre de Melibea», *Crónicas: revista trimestral de carácter cultural de La Puebla de Montalbán*, 29, pp. 4-8.
- VÍAN HERRERO, Ana (2010), «Sancho de Muñón y las innovaciones literarias en el ciclo celestinesco, a propósito de una nueva edición de la *Cuarta Celestina*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 86, pp. 455-470.
- WHINNOM, Keith (1984), «El género celestinesco: origen y desarrollo», en *Literatura en la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Academia Literaria Renacentista, v, Salamanca, Univ. de Salamanca, pp. 119-130.

