

Bibliographica

vol. 1, núm. 2
segundo semestre 2018

ISSN 2594-178X



Universidad Nacional Autónoma de México

Reescribir *La Celestina* del siglo XIX al XXI: estrategias peritextuales

Rewriting *La Celestina* from 19th to 21st Century:
Peritext Strategies

Jéromine François

Universidad de Lieja

Recepción 12.03.18 / Aceptación 01.05.18

DOI: <https://doi.org/10.22201/iib.bibliographica.2018.2.17>

Resumen

Entre los distintos émulos que ha generado *La Celestina* a lo largo de la época contemporánea, destaca una serie de obras ficticias que no intentan modernizar o imitar la obra maestra medieval tardía, sino que desvían su trama y personajes. Además de constituir un corpus celestinesco poco estudiado a la fecha, tales *reescrituras* –que abarcan tanto hipertextos como transficciones– manifiestan así, en sintonía con los proyectos literarios de sus autores, una recepción *sui generis* del clásico español. Este trabajo esclarece dicha recepción a partir de un examen de las distintas estrategias peritextuales llevadas a cabo por 30 reescrituras españolas e hispanoamericanas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* publicadas desde el siglo XIX hasta principios del XXI. Desde la *Comedia de magia* de Juan Eugenio Hartzenbusch al *thriller* histórico de Luis García Jambrina, pasando por el poemario de Joaquín Benito de Lucas, las elecciones formales y temáticas de las portadas, los (sub)títulos, prólogos, epígrafes y epílogos tienden a realzar el mismo procedimiento de la reescritura, sus métodos y objetivos. El análisis del peritexto permite entender mejor el funcionamiento e implicaciones hermenéuticas de esta peculiar producción celestinesca.

Palabras clave

Reescritura; peritexto; *La Celestina*; Fernando de Rojas; recepción.

Abstract

Among the different emulators generated by *La Celestina* throughout the contemporary era, stands out a series of fictitious works that do not attempt to modernize or imitate the late-medieval masterpiece, but rather divert its plot and characters. Besides constituting a Celestinian corpus that has not been much studied until nowadays, such *rewritings* –that include hypertexts as well as transfigitions– thus show, in harmony with its authors' literary projects, a *sui generis* reception of the Spanish classic. The present work untangles this reception from an exam of the different peritextual strategies carried out by 30 Spanish and Hispano-American rewritings of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* that were published from the 19th to the beginning of 21st Century. From Juan Eugenio Hartzenbusch's *Comedia de magia* to Luis García Jambrina's historical thriller, through Joaquín Benito de Lucas' collection of poems, the formal choices and cover themes, the subtitles, prologues, synopsis and epilogues tend to highlight the same rewriting procedure, its methods and objectives. In this way, the peritext's analysis allows to better understand the functioning and hermeneutical implications of these peculiar Celestinian pieces.

Keywords

Rewriting; peritext; *La Celestina*; Fernando de Rojas; reception.

Como bien es sabido, gracias a los trabajos de historia de la recepción de Joseph Snow, *La Celestina* o (*Tragi*)*comedia de Calisto y Melibea* no conoce fronteras geográficas, cronológicas ni políticas.¹ Desde el siglo XVI, el texto que suele atribuirse a Fernando de Rojas ha generado, en efecto, múltiples continuaciones, imitaciones, adaptaciones novelescas, teatrales, cinematográficas o representaciones iconográficas.² De España a Japón, pasando por México, Brasil, Alemania, Francia o Bélgica, *La Celestina* representa en la época contemporánea una fuente de inspiración para artistas y escritores, quienes produjeron obras celestinescas y contribuyeron a elevar este clásico español al rango de los grandes mitos literarios.

En el ámbito literario pueden distinguirse tres grandes familias sobre el tema: primero, las *adaptaciones*, que transmiten el texto medieval tardío al público contemporáneo, modernizándolo o simplificándolo a través de modificaciones principalmente formales; segundo, los textos cuya inspiración sólo se percibe a través de ecos algo implícitos que no influyen en la trama –sería el

¹ Joseph T. Snow, “Un cuarto de siglo de interés en *La Celestina*, 1949-1975: Documento bibliográfico”, *Celestinesca* 1, núm. 2 (1977): 39-53; “Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)”, *Celestinesca* 25 (2001): 199-282; “Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)”, *Celestinesca* 26, núms. 1-2 (2002): 53-121; “Historia crítica de la recepción de *Celestina* 1499-1822”, *Celestinesca* 37 (2013): 151-204.

² La autoría de *La Celestina* es una cuestión altamente debatida entre los celestinistas. Según la tesis más generalmente admitida, dos autores habrían intervenido en la creación de la *Comedia*: un “antiguo autor”, responsable del primer acto, y el bachiller en Leyes Fernando de Rojas, responsable de los demás. Luego, el mismo Rojas habría prolongado de nuevo la obra para transformarla en *Tragicomedia*. Ésta es la perspectiva adoptada por la edición de *La Celestina* que he manejado en esta investigación: Fernando de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico (Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, col. “Biblioteca Clásica de la Real Academia Española”, 2011). En la portada de esta edición aparece en efecto la indicación “Fernando de Rojas (y ‘antiguo autor’)”. Ahora bien, algunas voces de autoridad han propuesto otras hipótesis al respecto: Marcelino Menéndez Pelayo (“*La Celestina*”, en *Orígenes de la novela III*, en *Obras completas*, t. XV (Santander: Aldus, col. “Consejo Superior de Investigaciones científicas”, 1943 [1910]), 219-458) abogó, por ejemplo, a favor de la autoría única de Rojas, mientras que Joseph T. Snow (“Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?”, *Letras* 40-41 (1999-2000): 152-157; “La problemática autoría de *Celestina*”, *Íncipit* 25-26 (2005-2006): 537-561) y José Luis Canet (*Comedia de Calisto y Melibea* (Valencia: Prensa de la Universidad de Valencia, 2011)) han puesto en duda la intervención de Rojas en la creación de *La Celestina*. No es el propósito del presente trabajo posicionarse en tal debate. Por tanto, para mayor comodidad, en las próximas páginas consideraré *La Celestina* como texto rojano.

caso, por ejemplo, de *Cien años de soledad* o de *Pepita Jiménez*—;³ y, tercero, los textos —casi nunca etiquetados, a veces llamados *versiones* o *adaptaciones libres*— que se sitúan a medio camino entre los dos grupos precedentes, ya que reescriben una parte o totalidad de *La Celestina*, pero modificando importantes aspectos de contenido (como la caracterización de sus personajes o el desenlace). Propongo designar a esta última la familia de las *reescrituras celestinescas*, pues tiende a desviar voluntariamente uno o varios componentes semánticos de *La Celestina*. Entre las diferentes dimensiones de la obra primigenia que pueden sufrir una transformación pueden mencionarse, de forma no exhaustiva, la caracterización (física, psicológica, social...) de sus personajes, el número de ellos (supresión o adición de figuras), la trama (supresión o adición de episodios, modificación del desenlace o de la dinámica causa-efecto), el marco espacio-temporal, etc. Estas reescrituras corresponden, a la vez, a las prácticas hipertextuales y transficcionales definidas, respectivamente, por el teórico francés Gérard Genette y el teórico canadiense Richard Saint-Gelais.

Entre las distintas modalidades de la *transtextualidad*, término que abarca el conjunto de prácticas discursivas que ponen un texto en relación (manifiesta u oculta) con otros textos,⁴ Genette designa como relación hipertextual cualquier relación que une un texto B (llamado *hipertexto*) a un texto anterior A (denominado *hipotexto*) del cual no sería un mero comentario o una copia, sino más bien una apropiación y/o una desviación. Este teórico propone en *Palimpsestes* (1982) una tipología de las modalidades hipertextuales. Distingue así entre la relación hipertextual de imitación —que comprende las prácticas del *pastiche*, de la *charge* y la *forgerie*— y la relación hipertextual de transformación —que incluye la *parodie*, el *travestissement* y la *transposition*.

Por otra parte, la *transficcionalidad* es un concepto elaborado por Richard Saint-Gelais para referirse a un fenómeno por el cual al menos dos textos cooperan en la creación de una misma ficción, ya sea gracias a la reutilización de personajes, mediante la prolongación de una trama previa, o porque comparten un mismo universo ficcional.⁵ La hipertextualidad y la transficcionalidad constituyen tipos de relación entre textos que se centran en propiedades, fenómenos y

³ Thomas Franz, "Juan Valera and Juan Ruiz: The Reliance of *Pepita Jiménez* on the *Libro de buen amor* and *La Celestina*", *Decimonónica* 10, núm. 2 (2013): 19-31; Molly Monet-Viera, "Brujas, putas, madres: El poder de los márgenes en *La Celestina* y *Cien años de soledad*", *Bulletin of Hispanic Studies* 77, núm. 3 (2000): 127-146.

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (París: Seuil, 1982), 7.

⁵ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transficcionalité et ses enjeux* (París: Seuil, 2011), 7.

problemas distintos. La *hipertextualidad* es una relación de imitación y transformación entre textos, mientras que la *transficcionalidad* constituye una relación de migración –con las modificaciones que casi siempre resultan de este proceso– de datos diegéticos. La hipertextualidad, como la intertextualidad, es una relación de texto a texto; por el contrario, la transficcionalidad supone la puesta en relación entre dos o varios textos con base en una comunidad ficcional: por ejemplo, los textos en los que Holmes aparece y actúa como un personaje constituyen un conjunto transficcional. Por tanto, aunque transficcionalidad e hipertextualidad se acercan muchas veces a los mismos objetos –como las precuelas (preámbulos) o las secuelas (continuaciones) que estudian tanto Genette como Saint-Gelais–, sus ámbitos de investigación no son exactamente los mismos. Existen hipertextos no transfccionales, por ejemplo la parodia que, al jugar con la semejanza y la deformación, mantiene siempre cierta distancia entre los objetos ficticios,⁶ en tanto que la transficcionalidad implica la identidad de las instancias ficticias a través de las obras autónomas.

Los hipertextos y las transficciones de *La Celestina* coinciden, sin embargo, en modificar componentes fundamentales de su fuente textual. Al contrario de las adaptaciones, las reescrituras no pretenden transmitir su modelo, sino apropiarse de él para leerlo de otra forma. Tal categoría de reescrituras abarca, por tanto, una serie de realidades textuales distintas, desde obras enteramente basadas en una relación hipertextual o transficcional con su modelo –es el caso de las continuaciones, parodias, o transposiciones espacio-temporales que implican un diálogo continuo con el texto de Rojas, su trama y sus personajes– y ficciones en las cuales la intervención de la fuente rojana es más puntual. Representan tales casos los textos con una trama totalmente ajena a la (*Tragi*)comedia pero en los cuales se recrea alguna escena famosa de *La Celestina* –el encuentro de los amantes en el huerto del primer acto o el banquete del acto IX, por ejemplo–, o donde interviene algún personaje llamado Celestina –o Melibea, Calisto, o Areúsa, entre otros– y cuyas señas de identidad y papel actancial coinciden totalmente o en parte con la caracterización elaborada por Rojas.

Tales reescrituras constituyen un corpus celestinesco poco atendido, hasta la fecha, por la crítica académica. Tan sólo algunos estudiosos como Snow,⁷ o

⁶ Saint-Gelais, “La fiction à travers l’intertexte: pour une théorie de la transfictionnalité”, acceso el 24 de enero de 2018, <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php>.

⁷ Joseph T. Snow, “Un texto dramático no cerrado: Notas sobre la *Tragicomedia* en el Siglo XX”, en Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas* (Valencia: Universitat de València, 1997), 199-208.

Mario Santana,⁸ han subrayado el interés de este tipo de textos, pero nadie les ha dedicado un estudio de conjunto. Asimismo, si hacen caso a las reescrituras, los trabajos de los críticos y académicos: 1) Nunca identifican este corpus como tal –es decir, que se acercan a algunos de estos textos de forma puntual e individualizada, sin ver en ellos un conjunto peculiar dentro de la celestinesca actual–, y 2) Siempre abordan este corpus a través de los mismos textos que, en sustancia, se reducen a las reescrituras dramáticas de Alfonso Sastre y José Martín Recuerda. Sin embargo, es claro el interés epistemológico de tal corpus de reescrituras ya que constituye, como precisa Snow, “una forma de entender y enriquecer e interpretar su significado [el del texto rojano] en siempre nuevos y originales contextos; es otra forma de ser lector del texto y de entrar en un diálogo personal con él”.⁹ Entre los pocos estudios que abrieron estas perspectivas puede mencionarse *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, donde Roberto González Echevarría señala la profunda influencia de la obra rojana en autores tan significativos como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes o Severo Sarduy.¹⁰ Por las mismas fechas que las del quinto centenario de *La Celestina*, Gregorio Torres Nebrera también ha propuesto un examen panorámico de algunas continuaciones, transposiciones y parodias de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.¹¹

Con el fin de entender mejor el funcionamiento de esta peculiar producción celestinesca y esclarecer sus implicaciones hermenéuticas, el presente tra-

⁸ Mario Santana, “*La Celestina* en el teatro español del siglo XX: interpretaciones dramáticas de una tradición” (tesina dirigida por Joseph T. Snow, Athens: University of Georgia, 1988).

⁹ Snow, “Estado actual de los estudios celestinescos”, *Ínsula* 497 (1988): 17.

¹⁰ Roberto González Echevarría, *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana* (Madrid: Colibrí, 1999).

¹¹ Gregorio Torres Nebrera, “La reescritura y la reinención del mito”, en *Celestina: recepción y herencia de un mito literario* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2001), 143-207. Durante los últimos años he tenido la oportunidad de publicar varios artículos dedicados a las reescrituras de *La Celestina* en la literatura hispánica contemporánea. Véanse por ejemplo: Jérôme François, “*La Celestina* interroga el código teatral: *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* de Alfonso Sastre”, *Revista de Literatura* LXXVIII, núm. 156 (2016): 525-541; “La constitution d’un mythe littéraire: *La Célestine* à l’époque contemporaine”, *Littératures* 74 (2016): 149-158; “*La Celestina* como generador de rupturas narrativas en la literatura hispánica actual: el caso de *Manifiesto de Celestina* (1995) de Marta Mosquera”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 8 (2015): s. p., http://lejana.elte.hu/PDF_8/Jeromine_Francois.pdf y “Del personaje transficcional al mito: *crossover* y coalescencia de *Celestina* en *Terra Nostra*”, en Álvaro Ceballos Viro y Jérôme François (eds.), *El personaje transficcional en el mundo hispánico* (Lieja: Presses Universitaires de Liège, 2018), 67-82.

bajo ofrece el primer examen peritextual de las 30 reescrituras españolas –además de algunos casos hispanoamericanos– publicadas a partir del siglo XIX, desde la comedia de magia *Los polvos de la madre Celestina* (1840) de Juan Eugenio Hartzenbusch, hasta la obra teatral de Álvaro Tato *Ojos de agua* (2014), pasando por las novelas históricas de Juan Carlos Arce y Luis García Jambrina. Incluso en su cubierta o portada, estos textos llevan a cabo una serie de estrategias peritextuales que les permiten evidenciar el mismo procedimiento de su reescritura, sus métodos y objetivos. A través de un análisis formal y semiótico de las elecciones relativas al peritexto editorial, los (sub)títulos y epígrafes, las dedicatorias y las piezas preliminares y finales que enmarcan estos textos, veremos en qué medida dichas reescrituras orquestan su recepción en tanto nuevas lecturas de *La Celestina*.

El peritexto y sus implicaciones en *La Celestina* original

El *peritexto* consiste en los textos que acompañan a otro texto en el espacio de un mismo volumen y cuya función fundamental consiste en presentar al texto principal.¹² El concepto designa, pues, una subespecie del *paratexto* –es decir, cualquier discurso auxiliar al servicio de un texto– que se distingue del *epitexto*, segunda categoría paratextual definida por Gérard Genette, por estar incluido en el mismo libro que el texto a cuya comprensión contribuye. El peritexto abarca, por consiguiente, tanto los títulos como los prefacios, epílogos, dedicatorias o notas. Al contrario, las piezas auxiliares del texto que constituyen el epitexto se refieren a discursos que circulan fuera del volumen en el cual aparece el texto, como las entrevistas, la correspondencia o los diarios de un escritor.¹³ La principal función del peritexto –situado en esa franja ambigua entre el texto y el no-texto, según Genette– consiste en cumplir un papel de mediador entre el texto y sus lectores. El peritexto actúa como una verdadera celestina que lleva a cabo distintas estrategias con el propósito de manipular a sus clientes y prepararlos para recibir sus servicios. De forma general, el paratexto representa, en

¹² Genette, *Seuils* (París: Seuil, 1987).

¹³ Aclaremos de antemano que, dada la amplitud del corpus considerado, este trabajo sólo se centrará en cuestiones peritextuales y no abordará la otra problemática paratextual, que es el epitexto. El examen de las reseñas de las reescrituras y de las estrategias para publicitar estas obras a través de prospectos, carteles o catálogos podría, sin embargo, constituir una futura línea de investigación que complementa el presente análisis del peritexto.

efecto, la vertiente más socializada de la práctica literaria, es decir, la organización de su relación con el público.¹⁴

La misma *Celestina* primigenia dispone de varias piezas peritextuales que han ido enriqueciéndose al hilo de sus ediciones.¹⁵ Contamos así con tres piezas preliminares, de valor prologal, que incluyen una carta del autor a un amigo suyo –en la cual se advierte que la comedia es fruto del trabajo sucesivo de dos escritores–, unos versos acrósticos –que revelan la identidad del segundo autor, el bachiller Fernando de Rojas– y un nuevo prólogo alusivo a la primera recepción de la obra y que de ahí justifica el proceso de amplificación que transformó la *Comedia* de 16 actos en *Tragicomedia* de veintiuno. A modo de cierre de *La Celestina* figuran dos textos en verso, el primero atribuido al autor y el segundo al corrector de imprenta Alonso de Proaza.

Al complicarse con el paso de la comedia (1499) a la tragicomedia (1502), el peritexto de *La Celestina* afianza la función prologal informativa destacada por Genette: no sólo ofrece datos acerca de las etapas de creación de la obra, sino que también proporciona una guía de lectura de la misma. Los aspectos del texto en los que más insisten esas piezas peritextuales consisten en la problematización de la autoría del texto, por un lado, y en la afirmación de su intención didáctica y moralizante, por otro. En efecto, varios de los prólogos nos informan sobre la triple fase de creación de la obra, desde el primer acto –cuyo autor se desconoce– hasta la tragicomedia, en la cual se desplegaría totalmente la invención rojana,¹⁶ pasando por el estado intermedio de la comedia. El peritexto apunta el papel fundamental, en este proceso creativo, del antiguo autor, aquel colaborador no identificado de Rojas que le ofreció con el primer acto un mo-

¹⁴ Genette, *Seuils*, 19.

¹⁵ Entre la multitud de trabajos dedicados al peritexto de *La Celestina* pueden consultarse, entre otros, Fernando Cantalapiedra, “Fue tan breve quanto muy sutil: los paratextos de *La Celestina*”, *eHumanista* 19 (2011): 20-78; Ottavio Di Camillo, “La péñola, la imprenta y la doladera: tres formas de cultura humanística en la carta ‘El autor a un su amigo’ de *La Celestina*”, en Isabel Lozana Renieblas y Juan Carlos Mercado (eds.), *Silva: Studia Philologica in Honorem Isaias Lerner* (Madrid: Castalia, 2001), 111-126; Juan Gimeno Casalduero, “*La Celestina* y su prólogo”, en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989* (Barcelona: PPU, 1992), vol. 1, 215-222; Bienvenido Morros Mestres, “Los prólogos en prosa de *La Celestina*”, *Celestinesca* 33 (2009): 115-125. Por su parte, Víctor Infantes ha manifestado los debates interpretativos generados por el análisis de tales piezas liminares en su obra *La trama impresa de “Celestina”: ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas* (Madrid: Visor Libros, 2010).

¹⁶ Carlos Heusch, *L’invention de Rojas: La Célestine* (París: PUF, 2008).

delo inmejorable de tema¹⁷ y de estilo.¹⁸ En lo concerniente a la declaración de intención del texto, todos los elementos peritextuales de *La Celestina* insisten en el valor amoral de este amor desenfrenado que la alcahueta Celestina suscita entre Calisto y Melibea, y que desemboca en la muerte de los protagonistas.

Los dos aspectos, autoría e intención, se refieren, como bien es sabido, a cuestiones altamente debatidas entre los estudiosos del tema. Por una parte, el misterio que rodea, en los propios prólogos, las circunstancias exactas del hallazgo del primer acto por Rojas, generó una serie de hipótesis acerca del carácter tópico de esta doble autoría que, al final, bien podría reducirse a una ficción de la ficción.¹⁹ Por otra parte, el debate relativo a la intención de *La Celestina* divide a los estudiosos entre quienes tienden a confiar en las afirmaciones peritextuales y consideran el texto rojano una obra moralizante y cristiana –se trata de la tesis defendida por Marcel Bataillon y retomada por su discípulo Pierre Heugas–,²⁰ y los que evidencian el contraste entre el tono moralizante de las piezas liminares y la total ausencia de comentarios didácticos a lo largo de los 21 actos. Tales críticos incluso llegan a considerar *La Celestina* –en desacuerdo total con las afirmaciones peritextuales– como una creación heterodoxa y subversiva.²¹

¹⁷ “Me venía a la memoria [...] la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee” (Rojas, *La Celestina*, 5).

¹⁸ “Su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído” (Rojas, *La Celestina*, 6).

¹⁹ La autoría de *La Celestina* se vuelve una cuestión debatida a partir del siglo XIX y el primero en plantearla fue José María Blanco White (“Revisión de obras: *La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea*”, *Varietades o Mensajero de Londres* I, núm. 3 (1824): 224-246), quien cree que es fruto de un único autor. A los defensores de la autoría única –Marcelino Menéndez Pelayo (“*La Celestina*”) y Emilio de Miguel Martínez (“*La Celestina*” de Rojas (Madrid: Gredos, col. “Biblioteca Románica Hispánica”, 1996)), entre otros– se oponen quienes –como Itziar Michelena (*Dos “Celestinas” y una ficción* (Bilbao: Universidad del País Vasco, 1999))– afirman la doble autoría del texto pregonada por el mismo prólogo de *La Celestina*. Algunos especialistas han debatido y siguen debatiendo acerca de la identidad de este/estos autor(es). En el siglo XXI, Carlos Heusch (*L’invention de Rojas*) ha propuesto una nueva hipótesis sobre el antiguo autor, y Canet y Snow, por su parte, argumentan en contra de la autoría de Rojas (Snow, “Fernando de Rojas, ¿autor de *La Celestina*?”; Canet, *Comedia de Calisto y Melibea*).

²⁰ Marcel Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas* (París: Didier, 1961); Pierre Heugas, *La Célestine et sa descendance directe* (Bordeaux: Institut d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1973).

²¹ Es la posición compartida por Ramiro de Maeztu (*Don Quijote, Don Juan y Celestina. Ensayos en simpatía* (Madrid: Espasa-Calpe, col. “Austral”, 1981 [1926])), Segundo Serrano Poncela (*El secreto de Melibea y otros ensayos* (Madrid: Taurus, 1959)), Américo Castro (*La*

Los juegos peritextuales de la celestinesca contemporánea

En el caso de las ficciones de la época contemporánea, el peritexto es, asimismo, de gran interés. En efecto, actúa como un verdadero mediador entre *La Celestina* primigenia y su reescritura: no sólo orienta la lectura de esta *Celestina* en segundo grado, sino que además la presenta a menudo como el fruto de una recepción particular de la obra original de Rojas. De acuerdo con Bourdieu²² el peritexto en general y el prefacio en particular representan una estrategia de la *operación de marcado* (“opération de marquage”) que interviene en los fenómenos de transferencia cultural. Añadir un peritexto a determinado texto preexistente permite, en efecto, facilitar su transferencia de una cultura a otra, o más bien de un país a otro, en el caso estudiado por Bourdieu. Desde luego esta operación interviene también, en el caso que nos interesa, en la transferencia de un mismo texto modelo de una época a otra.

La mayor parte de las reescrituras celestinescas desarrolla una serie de estrategias peritextuales destinadas a presentar cada texto y orientar su lectura. Todas estas piezas peritextuales instauran, por tanto, unas mediaciones entre obra y lector, ya que su meta principal consiste en preparar y favorecer la acogida y comprensión del texto por parte del receptor.²³ Ahora bien, en dichas obras, basadas en una estrecha relación intertextual con *La Celestina*, el peritexto potencia otro tipo de mediación fundamental entre la reescritura y su fuente. En otras palabras, el peritexto no se contenta con presentar el texto que lo acompaña, sino que también presenta el modelo recreado por esta reescritura. Tanto los títulos como las piezas liminares y, a veces, el peritexto editorial del corpus celestinesco contemporáneo procuran evidenciar, de esta forma, la relación que une cada texto con su modelo rojano. La interpretación de la obra se presenta, por tanto, como dependiente de este diálogo constante entre texto modelo y reescritura. De entrada, al lector se le propone –y casi se le impone–

Celestina como contienda literaria (castas y casticismos) (Madrid: Revista de Occidente, 1965)), Stephen Gilman (*La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina* (Madrid: Taurus, 1978)), Manual da Costa Fontes (*The Art of Subversion in Inquisitorial Spain. Rojas and Delicado* (West Lafayette: Purdue University Press, 2005)), Carlos Heusch (*L’invention de Rojas*) y Jesús Maestro (“Idea de Libertad en *La Celestina* desde el Materialismo filosófico como teoría de la literatura”, *Celestinesca* 32 (2005): 191-207).

²² Pierre Bourdieu, “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 145, núm. 1 (2002): 3-8.

²³ Favorecer la acogida –o visibilidad– del texto que acompaña y orientar su comprensión por parte del lector son dos de las funciones que Genette atribuye al peritexto (*Seuils*, 17).

esta clave de lectura que orienta su horizonte de expectativas. Para entender mejor este doble proceso mediador –entre obra y lector, y entre reescritura y modelo– llevado a cabo por el peritexto del corpus considerado, enseguida serán examinadas las formas y funciones de las prácticas peritextuales que usan con más frecuencia las obras contemporáneas sobre el tema.

Peritexto editorial

Las ilustraciones, los resúmenes, comentarios y fragmentos que contribuyen a presentar las reescrituras celestinescas, desde su misma portada ya pueden resultar significativos.²⁴ Es evidente que su relevancia varía según la edición manejada. Sin embargo, las primeras ediciones o las más difundidas de las obras consideradas suelen poner de relieve o al menos connotar el diálogo intertextual con el texto de Rojas.

En el caso de las ilustraciones de la cubierta, destaca una alternancia entre tapas muy sobrias o estilizadas y bastante herméticas –del tipo de la edición del texto de Marta Mosquera, por la editorial caraqueña Miguel Ángel García²⁵– y otras que aluden directamente a una temática amorosa o, más bien, a la temática del amor carnal. La cubierta que acompaña la edición de la *Melibea* de Milagros Pierna (hecha por Mediterrània) representa así los retozos de una pareja.²⁶ José

²⁴ Al lado de las teorías de Genette, tales dispositivos editoriales también pueden estudiarse a través del enfoque de la *enunciación editorial*. Como explica Cayuela, basándose en los trabajos de Souchier (Emmanuel Souchier, “L’image du texte pour une théorie de l’énonciation éditoriale”, *Les Cahiers de Médiologie* 6 (1998): 137-145), la enunciación editorial se propone “definir el proceso de enunciación del libro en toda su complejidad (como producto de varios ‘autores’, entendiéndose todos los que intervienen en su creación sea artística o artesanal), y heterogeneidad (texto, imagen, materia)” (Anne Cayuela, “Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo XVII”, en José Valentín Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)* (Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2013), 78). Este enfoque se diferencia del peritexto genettiano por prestar atención –además de las cuestiones de (sub)títulos, ilustraciones y comentarios situados en las (contra)portadas– a la misma materialidad del libro. Se centra, por ejemplo, en el trabajo de tipografía y maquetación. Ahora bien, este tipo de examen no parece relevante en el caso del corpus que nos interesa: tales obras, en efecto, no favorecen dispositivos tipográficos específicos y el análisis de su aspecto material no permite sacar conclusiones significativas. Por tanto, hemos decidido ceñirnos al estudio de sus demás estrategias peritextuales, cuyas implicaciones semánticas pueden esclarecerse con las herramientas propuestas por Genette.

²⁵ Marta Mosquera, *Manifiesto de Celestina* (Caracas: Miguel Ángel García, 1995).

²⁶ Milagros Pierna, *Una blanda muerte o Melibea (Tragicomedia en dos actos)* (Eivissa: Mediterrània, 1998).

Carlos Arce optó también por una escena íntima al seleccionar, como ilustración de la primera edición de su *Melibea no quiere ser mujer*, la reproducción de un dibujo de Pablo Picasso titulado “Mujer dormida”.



El propio Arce comentó las ilustraciones de las distintas ediciones de su obra:

La primera portada de *Melibea*, la elegí yo personalmente. No la portada de la edición de bolsillo, esta especie de castillo que no me gusta. Y la elegí buscando una portada. El tiempo que yo tenía para buscar esta portada si quería que la portada fuera mía era muy corto. Y estuve mirando algunas cosas y encontré ese dibujo de Picasso, me pareció interesante, se lo propuse a la editorial y aceptó.²⁷

La ilustración seleccionada refleja la temática celestinesca que más ha desarrollado el autor en su recreación novelesca: no sólo son varias las escenas prostibularias en *Melibea no quiere ser mujer* sino que, al ficcionalizar el proceso de escritura de *La Celestina*, dicha novela insiste en los placeres epicúreos vividos por los personajes y presenta el texto de Rojas como “una comedia compuesta por mitad en la cama y por mitad en la mesa”.²⁸

²⁷ Isabelle Touton, “L’image du Siècle d’Or dans le roman historique espagnol du dernier quart du XX^e siècle” (tesis doctoral dirigida por Marc Vitse, Toulouse: Université Toulouse II-Le Mirail, 2004): vol. 2, 24.

²⁸ Juan Carlos Arce, *Melibea no quiere ser mujer* (Barcelona: Planeta, 1991), 211.

En otra serie de ediciones, las ilustraciones más bien funcionan a modo de guiños al contexto histórico en el cual fue redactada la (*Tragi*)comedia, a caballo entre Edad Media y Renacimiento. Es el caso de la edición de bolsillo de la novela de Arce hecha por Booket, que representa una oscura fortaleza medieval, no muy apreciada por su autor, como acabamos de ver. En una edición de bolsillo posterior de la misma editorial, dicha ilustración será sustituida por otra que aún recuerda la misma época, esta vez a través de la grafía gótica y una figura femenina vestida con traje medieval; se trata de un retrato de estilo flamenco realizado hacia 1480 por Hans Memling. También aluden al Medievo la cubierta de *El manuscrito de piedra* de Luis García Jambrina –cuya ilustración más bien trae a colación el ambiente del *scriptorium*– y, de cierta forma, la portada de la tragedia de Sastre en la que aparece una *vanitas* del pintor murciano Ángel Hernández, vehículo del *memento mori* tópico durante la Edad Media cristiana, aunque se desvía aquí mediante la introducción algo anacrónica y anticlimática de una pajarita de papel.²⁹ Por su parte, la portada de *La judía más hermosa* alude más bien al Renacimiento por reproducir el cuadro *Judith y su doncella* (1618-1619) de Artemisia Gentileschi; la misma elección de esta pintora italiana no carece de significado. En efecto, Artemisia representa una figura de mujer fuerte e independiente, en lucha contra la autoridad masculina, al igual que la protagonista de *La judía más hermosa*, Susana de Susón, reescritura parcial del personaje de Melibea.³⁰

²⁹ Luis García Jambrina, *El manuscrito de piedra* (Madrid: Santillana, col. "Punto de Lectura", 2008); Alfonso Sastre, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina o historia de amor y magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calisto y Melibea* (Madrid: Cátedra, col. "Letras Hispánicas", 1990 [1978]).

³⁰ Esta novela histórica narra la vida de Susana de Susón, bella judía engañada por un hombre y que dedica su existencia a luchar contra las discriminaciones que sufren las comunidades judía y conversa. Durante sus andanzas por Sevilla y Roma, Susana se gana la amistad de cierto Fernando de Rojas, a quien cuenta su vida. Años más tarde, el bachiller le manda una *Comedia de Calisto y Melibea* que pretende novelizar parte de la vida sentimental de Susana a través del personaje de Melibea:

"La alegría de verdad, sincera, se la proporcionó [a Susana] un paquete traído desde la lejana ciudad de Burgos. Se lo remitía el impresor don Fadrique de Basilea y contenía un libro. *Comedia de Calisto y Melibea*, llevaba por título. Entre sus páginas halló una nota, anónima, que rezaba: 'Para la mejor Melibea que nunca imaginé, con mi gratitud'. No hacía falta firma. Sabía que procedía del inigualable Fernando de Rojas. Leyó con entusiasmo aquel volumen y lo cerró encantada. El bachiller había engrandecido la historia que ella le contase camino de Toledo, superándola en belleza y dramatismo. Susana no dudó en responder al envío con una carta, a entregar a 'su legítimo dueño', en la que se deshacía en alabanzas y aportaba sugerencias y comentarios. Aquella correspondencia, siempre



Sean elegidas por el propio autor o por el equipo editorial, las ilustraciones que acompañan las ediciones de las reescrituras suelen así resaltar bien una temática amorosa/sexual, bien un marco ambiental medieval tardío o renacentista. Esta homogeneidad se explica sin duda por la eficacia de ambas dimensiones como indicios capaces de connotar el universo temático e histórico de *La Celestina* para el lector o, al menos, de prepararlo para este universo.

Aunque su uso no es sistemático, el resumen del argumento en la contraportada afianza los indicios proporcionados por la ilustración. En efecto, esta presentación de la trama suele mencionar explícitamente *La Celestina*, e insiste a menudo en el parentesco temático entre el texto que introduce y su fuente rojana. Véanse, por ejemplo, las líneas que exponen la intriga de *Melibea no quiere ser mujer* (1991), de Juan Carlos Arce:

indirecta, daría como fruto una edición sevillana de la obra, *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, que vio la luz meses después", Fernando García Calderón, *La judía más hermosa* (Sevilla: Algaida Eco, 2006), 522-523.

A fines del siglo XV, en circunstancias extrañas y azarosas, el estudiante Fernando de Rojas lee un manuscrito anónimo que contiene el primer acto de una comedia sublime. El deseo de encontrar al autor lleva a Fernando de Rojas al mundo de la magia y del amor, y se ve obligado a defender su propia vida de la más vigorosa persecución inquisitorial de la época. En esta novela se reconstruye el ambiente en que se escribió *La Celestina*: asesinato, inquisición, hechicería, amor y, en el centro, la literatura misma. Melibea, Calisto, Celestina, tan reales como el propio Fernando de Rojas debió de conocerlos, se asoman a estas páginas en las que una Melibea muy distinta de la conocida resulta ser la protagonista de la historia.

Asimismo, aparece lo siguiente en la contracubierta de la novela de García Jambriña, *El manuscrito de piedra*, publicada en 2008:

A finales del siglo XV, Fernando de Rojas, estudiante de Leyes en la Universidad de Salamanca y futuro autor de *La Celestina*, deberá investigar el asesinato de un catedrático de Teología. Así comienza una compleja trama en la que se entremezclan la situación de los judíos y conversos, las pasiones desatadas, las doctrinas heterodoxas, el emergente humanismo, la Salamanca oculta y subterránea y la Historia y la leyenda de una ciudad fascinante en una época de gran agitación y cambio.

Son obvias las semejanzas entre ambas presentaciones. Las dos insisten en la contextualización histórica de su relato, y de esta forma hacen hincapié en una época de transición en la cual se hace problemática la cohabitación de distintas religiones, conviven prácticas mágicas y otras herejías, y en la que unos personajes se enfrentan con la pasión y la muerte. Desde luego, se trata de temáticas sobresalientes de *La Celestina* que comparten sus reescrituras. Sin embargo, es de notar que este peritexto revela también una toma de posición, por parte de los novelistas, a favor de cierta tesis judaizante que consiste en interpretar *La Celestina* como una obra subversiva, reveladora de la marginalidad de su autor de origen judío. Tal tesis ha sido vigente desde principios del siglo XX hasta nuestros días y la ha desarrollado cierto sector de la crítica que tiende a considerar que si *La Celestina* traduce un periodo de cambios históricos radicales –la llamada “transición” entre Edad Media y Renacimiento–, es ante todo porque esta obra refleja las tensiones socio-religiosas de su tiempo. En 1902, Serrano y Sanz publica un artículo que revela nuevos datos biográficos acerca del personaje de

Fernando de Rojas: el investigador resalta allí los orígenes conversos de Rojas, a través de su estudio del proceso inquisitorial que sufrió el suegro del autor entre 1525 y 1526. A partir de este dato varios estudiosos de envergadura, desde Ramiro de Maeztu a Stephen Gilman, pasando por Américo Castro, han interpretado *La Celestina* en función del estatuto de judío converso (para algunos), o de descendiente de judíos conversos (para otros), de Rojas. La *(Tragi)comedia* empieza a leerse entonces como una protesta velada contra la opresión de la que habían sido víctimas los conversos similares a Rojas y su familia.

Ahora bien, esta interpretación no tiene mucho fundamento textual si observamos las distintas versiones del texto atribuido a Rojas. Como ha demostrado de forma inapelable Nicasio Salvador Miguel en su relevante artículo de 1989, ninguna alusión a la problemática conversa aparece en *La Celestina*, donde tan sólo se menciona brevemente un proceso inquisitorial, el del personaje de Claudina, comadre de Celestina condenada por brujería, no por judaísmo:

La explicación del argumento de *La Celestina* como reflejo de un problema racial no se apoya en el más mínimo fundamento; tampoco existe base alguna para pensar que la *Tragicomedia* plantee una protesta social contra la situación de los conversos; la actitud del autor no deja al descubierto ningún flanco de supuesto ataque a la ortodoxia ni a la Inquisición; ningún aspecto de la obra se aclara desde la perspectiva del Rojas converso.³¹

No obstante, de acuerdo con Maeztu, *La Celestina* sería una "obra amarga y profunda, con toda su liviandad y gracia", porque está escrita por "un judío que ha abandonado el culto de la ley [y] nos cuenta en ella su desengaño".³² Incluso equipara a Celestina con un rabino "por el conocimiento y la sutileza didáctica",³³ antes de concluir: "¿de qué otra prueba necesitaremos para convencernos de que *La Celestina*, obra de un judío converso, es la expresión de un alma en la que se ha invertido la tabla de valores de Israel?".³⁴ Sin llegar a tales extremos Stephen Gilman,³⁵ con el propósito de colocar a Rojas en el trasfondo

³¹ Nicasio Salvador Miguel, "El presunto judaísmo de *La Celestina*", en Alan D. Deyermond e Ian MacPherson (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom* (Liverpool: Liverpool University Press, 1989), 172.

³² Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, 144.

³³ *Ibid.*, 150.

³⁴ *Ibid.*, 151.

³⁵ Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas*.

social de la Castilla de su tiempo, lo ubica en lo que Américo Castro denominó la “casta de los conversos”.³⁶ Esta situación de converso condicionaría la distancia irónica con la cual la (*Tragi*)*comedia* observa la sociedad que le es coetánea. Por su parte, Manuel da Costa Fontes centra su estudio en el carácter críptico de la crítica corrosiva a la religión cristiana que vehicularía el texto de Rojas. *La Celestina* subvertiría así una serie de dogmas y referencias de la sociedad cristiana, por ejemplo la figura de la virgen,³⁷ de quien la alcahueta sería una contrafigura, o el concepto de la limpieza de sangre.

Esta lectura judaizante ha perdurado hasta el día de hoy, y a menudo emerge ante la dificultad que siente la crítica a la hora de definir claramente la intención de *La Celestina*. Aunque el prólogo de la tragicomedia pregona su meta didáctica y moralizante, esta declaración de intención puede en efecto resultar algo ambigua, ya que el mismo texto parece complacerse en detalladas escenas eróticas. Asimismo, el bando de la tesis judaizante alude al carácter blasfematorio de una obra en la que las (pocas) menciones religiosas no dejan de aparecer en contextos obscenos y con fines puramente utilitarios.³⁸

A juicio de esta corriente de la investigación, la tesis judaizante permitiría resolver tal ambigüedad intencional al considerar *La Celestina* como un texto voluntaria y fundamentalmente ambiguo, ya que estaría destinado a minar las bases y los valores de la sociedad cristiana o, al menos, a reflejar la angustia social de los conversos en la España posterior a la expulsión de 1492. La siguiente afirmación de García Soormally es un buen ejemplo del tipo de conclusiones difundidas por los partidarios de dicha tesis: “en su resistencia al pueblo que lo hizo rechazar a su credo, Rojas construye un mundo al revés que se convierte en sutil ataque al pueblo que lo hizo renunciar a su fe. Es, pues, un mundo gobernado por alcahuetas, brujas y prostitutas, una sociedad condenada al fracaso por su propio deseo de mejorar”.³⁹

La (*Tragi*)*comedia* se interpreta, en este marco, como muestra de un mundo desordenado, caótico y sin esperanza de mejora, perspectiva conllevada por la misma condición conversa del autor.

³⁶ Américo Castro, *España en su historia* (Madrid: Trotta, 2004 [1948]).

³⁷ Manuel da Costa Fontes, “*Celestina as Antithesis of the Virgin Mary*”, *Journal of Hispanic Philology* 15, núm. 1 (1990): 8-41.

³⁸ Véanse, entre otros, Enrique Moreno Baéz, “*Meditación sobre La Celestina*”, *Archivum* VIII (1958): 206-214; Gilman, *La España de Fernando de Rojas*; Manuel da Costa Fontes, *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain*.

³⁹ Mina García Soormally, *Magia, hechicería y brujería entre “La Celestina” y Cervantes* (Sevilla: Renacimiento, 2011), 388.

Algunas reescrituras celestinescas, por ejemplo las novelas de Arce y de García Jambrina, convocan desde su misma portada esta lectura judaizante que ha llegado a constituir una verdadera tradición crítica. El peritexto editorial se hace cómplice de cierta asociación –ausente en el texto original, como ya se ha dicho– de *La Celestina* con la temática inquisitorial. La reescritura invita, por tanto, a (re)leer su modelo desde una perspectiva bien determinada.

Además de desprenderse de dichos resúmenes y de las ilustraciones, el diálogo entre el texto contemporáneo y su fuente medieval tardía también es recalcado en los comentarios anexos que aparecen tanto en la cubierta como en la contracubierta. Muchas veces se trata de comentarios alógrafos, elaborados por el editor o seleccionados entre las reseñas de periodistas o críticos literarios. Estos comentarios inciden, en primer lugar, en la relación que vincula el texto comentado y la (*Tragi*)comedia. Así, en la portada de varias ediciones de *Melibea no quiere ser mujer* la obra se define como “El turbulento mundo de *La Celestina* y sus personajes en una admirable reconstrucción novelesca”.⁴⁰

En el caso de la novela de la escritora hispano-mexicana Angelina Muñiz-Huberman, de entrada indica que “Areúsa [...] lleva el nombre de la prostituta cómplice de la *Celestina*”.⁴¹ Otras veces seleccionan comentarios de prensa que ponen de relieve la erudición del texto, que se traduce, entre otros aspectos, en el proceso intertextual. *El manuscrito de piedra* de García Jambrina transcribe en la contraportada un fragmento del *ABC de las Artes y las Letras* que compara la novela con *El nombre de la rosa*. Luego, en la misma contracubierta, se cita una frase de *La Nueva España* que define la obra de García Jambrina como “una novela que respira y transpira inteligencia sin hacer alarde de ella”. Incluye, asimismo, un comentario de *El País* que, otra vez, hace hincapié en la relación con la obra medieval: “García Jambrina convierte en éxito un *thriller* con el escritor Fernando de Rojas como personaje”.

⁴⁰ Arce, *Melibea no quiere ser mujer*.

⁴¹ Angelina Muñiz-Huberman, *Areúsa en los conciertos* (México: Alfaguara, 2002). Esta novela cuenta la historia de una mujer joven que, después del fallecimiento de sus padres adoptivos, sale en busca de su madre biológica e intenta definirse una identidad al recorrer los lugares del globo (desde México a París, pasando por Filadelfia) que marcaron las distintas etapas de su existencia. Ahora bien, lo que desencadena este cuestionamiento existencial no es tanto la pérdida de la familia adoptiva como la necesidad global que siente el personaje de Areúsa de comprenderse a sí misma. Según la joven, el principio de su historia coincide sobre todo con la elección de su nombre, cuyo único antecedente es una prostituta de *La Celestina* que destaca por su conciencia social y su erotismo. Al auto-investigarse, la Areúsa mexicana va a apoderarse de estas características de su homónima literaria.

Por lo demás, algunas ediciones abarcan trozos del discurso que el propio autor dedica a su obra. En este caso también es subrayado el diálogo intertextual. Milagros Pierna califica su texto, en la contracubierta, de “versión libre de *La Celestina*”, y en el prólogo relaciona esta práctica suya con el proceso universal de la intertextualidad: su versión es “libre como las muchas recreaciones que, desde los orígenes de la literatura han tomado como punto de partida a personajes de obras anteriores”.⁴²

Aunque representa un caso menos frecuente, ocurre que la contraportada integre comentarios centrados en el autor del texto y no en la misma obra. Es lo que pasa con *Razón y pasión de enamorados*, donde la entrada a la tragicomedia se reduce a una presentación de Fernando de Toro-Garland.⁴³ No obstante, todavía es posible vislumbrar en esta pieza peritextual una estrategia de legitimación del proceso intertextual anunciado por el subtítulo de la obra (*Tragicomedia celestinesca en tres actos*). En efecto, la noticia bio-bibliográfica dedicada al autor chileno está centrada en su actividad como profesor de literatura medieval y director teatral, profesiones que lo hacen doblemente competente para llevar a cabo una transposición teatral de *La Celestina*.

Está claro que el conjunto de estas elecciones que atañen al peritexto editorial, o sea al peritexto externo (que aparece en la portada de un volumen), insiste ante todo en la dependencia del texto hacia su fuente rojana. Veremos luego que la poética del título de las reescrituras va por el mismo camino, aunque ya anuncia en parte la innovación de cada texto con respecto a su modelo. De acuerdo con Genette, tanto el título de un texto como su peritexto editorial están destinados no solamente al lector, sino también a un público mucho más amplio que engloba

des personnes qui ne le lisent pas nécessairement, ou pas entièrement, mais qui participent à sa diffusion, et donc à sa “réception”. Sans prétendre à une liste exhaustive, ce sont par exemple l’éditeur, ses attachés de presse, ses représentants, les libraires, les critiques et échetiers, et même et peut-être surtout ces colporteurs bénévoles ou involontaires de la renommée que nous sommes tous à un moment ou à un autre.⁴⁴

⁴² Pierna, *Una blanda muerte o Melibea*.

⁴³ Fernando de Toro-Garland, *Razón y pasión de enamorados. Tragicomedia celestinesca en tres actos* (Madrid: Escelicer, 1973).

⁴⁴ Genette, *Seuils*, 78-79.

El papel del peritexto situado en la superficie del volumen tiene que ser, pues, ante todo comercial y mediático. Su objetivo principal consiste en llamar la atención para atraer al lector y suscitar la lectura/compra. En este marco, cabe preguntarse si no representaría una estrategia mediática o comercial esta insistencia generalizada del peritexto editorial en la intertextualidad celestinesca. Ya que *La Celestina* es un clásico conocido por la gran mayoría del público hispánico, no es dato baladí que los resúmenes y comentarios de la contracubierta incidan tanto en esta presencia del clásico en el texto presentado. Tal vez sea el aspecto lúdico de la obra contemporánea lo que se quiere resaltar: al lector se le ofrece la posibilidad de reconocer un relato familiar en el seno de una nueva ficción. La lectura inducida por el peritexto editorial llama así la complicidad del lector, a quien solicita como participante de un juego intertextual evidenciado a veces desde la misma portada y en el cual se le propone implícitamente descubrir los pequeños cambios y los grandes desvíos aplicados a un clásico literario.

Títulos y subtítulos

En su estudio de los modos y funciones de las distintas prácticas paratextuales a través del tiempo, Gérard Genette menciona, en la línea de Charles Grivel, tres funciones cumplidas por el (sub)título: 1) Identificar la obra, 2) Designar su contenido, y 3) Valorizar la obra.⁴⁵ Genette propone luego una distinción, o mejor dicho un *continuum*, entre los títulos más bien *temáticos*, que proporcionan informaciones sobre el contenido de la obra, y los títulos *remáticos*, con datos relativos a la forma del texto que designan.⁴⁶

A partir de esta distinción terminológica, el teórico define cuatro papeles que pueden desempeñar los títulos de una obra. Su función básica es, sin duda, la designación o identificación de un texto en concreto. A esta función, la única imprescindible y común a todos los títulos, conviene añadir la función descriptiva: un título puede describir el texto a través de alguna(s) de sus características temáticas o formales. También puede ser importante la función connotativa de un título, sea una connotación histórica (por ejemplo, el color dieciochesco de los largos títulos narrativos a lo Defoe), una connotación genérica (el sufixo en *-íada* de las epopeyas como la *Ilíada*, la *Francíada*, la *Henríada*) u otros

⁴⁵ Para una perspectiva más hispánica sobre la tradición del título en la edición impresa, véanse Víctor Infantes, *Del libro áureo* (Madrid: Calambur, 2006) y José Simón Díaz, *El libro español antiguo: análisis de su estructura* (Kassel: Reichenberger, 1983).

⁴⁶ Genette, *Seuils*, 80. Aunque es el caso más frecuente, la forma no abarca aquí únicamente la cuestión del género. Véanse los ejemplos dados por Genette (*ibid.*, 90-91).

efectos culturales como los que pueden generar los títulos-citas o títulos que parodian otros títulos (por ejemplo, *Le degré zorro de l'écriture*, de Jean-Pierre Verheggen).

Por último, Genette menciona la función seductora de los títulos. Aunque pone en duda la posibilidad de analizar dicha función, "à la fois trop évidente et trop insaisissable",⁴⁷ el teórico nos recuerda que la voluntad de incitar la lectura y la compra juegan un papel determinante en la elección del título, que tiende a despertar la curiosidad del lector. Furetière apuntaba ya esta función de celestina que cumple el título: "un beau titre est le vrai proxénète du livre".⁴⁸

Cuando las reescrituras consideradas recurren a títulos temáticos, dominan las referencias explícitas a *La Celestina*. Esta práctica revela sin ambigüedad el contenido de la obra, a la vez que afirma el juego intertextual. Desde el título mismo, son dos las maneras de indicar esta relación entre texto y fuente. Por una parte, muchos títulos incluyen el nombre de un personaje destacado del texto de Rojas. En este marco el personaje más aludido es, sin sorpresa, la alcahueta. No obstante observamos que, de forma general, los títulos prefieren centrarse en las protagonistas. Véanse *Los polvos de la madre Celestina*,⁴⁹ *La bruja Celestina o el Turrís Burrís*,⁵⁰ "La Celestina",⁵¹ *Areúsa en los conciertos*,⁵² *Melibea no quiere ser mujer*,⁵³ *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*,⁵⁴ *Manifiesto de Celestina*,⁵⁵ "El

⁴⁷ *Ibid.*, 95.

⁴⁸ Antoine Furetière, *Le roman bourgeois* (París: Pléiade, 1958 [1666]), 1084.

⁴⁹ Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los polvos de la madre Celestina, comedia de magia en tres actos, acomodada del teatro francés al nuestro* (Madrid: Yenes, 1840), y Rafael del Castillo, *Los polvos de la madre Celestina. Novela histórica* (Madrid: Librería de Miguel Guijarro, 1862). Nótese que Del Castillo utiliza el mismo título que Hartzenbusch como marbete de su novela histórica, en la cual el personaje de Celestina sólo interviene de forma puntual. "Polvo de la madre Celestina" es en realidad una expresión coloquial –nacida de una referencia clara al personaje de Rojas, bruja maestra en el arte del engaño por antonomasia– que significa "un modo secreto y maravilloso con que se hace algo" (*DRAE*). La primera utilización escrita de esta expresión registrada por el *Corde* es de finales del siglo XVIII y aparece en una de las *Fábulas* (1781-1784) de Félix María de Samaniego.

⁵⁰ Carlos Calvacho, *La bruja Celestina o el Turrís Burrís. Juguete cómico arreglado a la escena de nuestros días y refundido* (Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1879).

⁵¹ Serafín Estébanez Calderón, "La Celestina", en *Escenas andaluzas* (Madrid: Cátedra, col. "Letras Hispánicas", 1985), 179-196.

⁵² Muñiz-Huberman, *Areúsa en los conciertos*.

⁵³ Arce, *Melibea no quiere ser mujer*.

⁵⁴ Sastre, *Tragedia fantástica*.

⁵⁵ Mosquera, *Manifiesto de Celestina*.

refajo de Celestina”,⁵⁶ *Una blanda muerte o Melibea*,⁵⁷ “Melibea o la revelación”,⁵⁸ o *Huerto de Melibea*.⁵⁹ La única excepción a esta regla aparente es *Calisto, historia de un personaje* (1999),⁶⁰ que precisamente pretende salvarlo de su mala fama y de la poca relevancia que le ha otorgado la posteridad con respecto a sus colegas femeninas. Otra manera de referirse a la temática en el título consiste en combinar el nombre de un personaje y una cita de Rojas. Es la solución elegida por Milagros Pierna en *Una blanda muerte o Melibea* (1998),⁶¹ donde “una blanda muerte” hace referencia a una de las definiciones del amor que Celestina propone a Melibea en el acto X.⁶² Otros títulos se reducen a una cita extraída de la *Tragicomedia*, es el caso del poemario *Ya quiere amanecer* (1975),⁶³ cuyo título se refiere a una réplica del acto XIV,⁶⁴ con la que Calisto lamenta el poco tiempo que le ha parecido durar su noche con Melibea, y prepara su salida.

Con *Ojos de agua* (2014) Álvaro Tato elige, para titular su continuación celestinesca, un fragmento de una réplica que hace Celestina a Pármeneo en el acto VII.⁶⁵ En este pasaje la alcahueta interrumpe la evocación que hace Pármeneo de su madre Claudina: “No me la nombres, hijo, por Dios, que se me hinchan los ojos de agua”.⁶⁶ Celestina recuerda enseguida con nostalgia a su antigua amiga y maestra, ejecutada a causa de la brujería. Es de notar que la misma réplica “se me hinchan los ojos de agua” se repite al final de cada acto de la reescritura de

⁵⁶ Eduardo Blanco-Amor, “El refajo de Celestina. Farsa con tema tergiversado”, en *Farsas para títeres* (La Coruña: Ediciós do Castro, 1991 [1973]), 181-233.

⁵⁷ Pierna, *Una blanda muerte o Melibea*.

⁵⁸ Agustín Yáñez, “Melibea o la revelación”, en *Melibea, Isolda y Alda en tierras cálidas* (Buenos Aires / México: Espasa-Calpe, col. “Austral”, 1946), 11-53.

⁵⁹ Jorge Guillén, *Huerto de Melibea* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982 [1951]).

⁶⁰ Julio Salvatierra, *Calisto, historia de un personaje* (Obra teatral dirigida por Miguel Scabra. Grabación de la función del 5 de julio de 2001 en el Corral de Comedias de Almagro, video editado por INAEM, 1999).

⁶¹ Pierna, *Una blanda muerte o Melibea*.

⁶² Rojas, *La Celestina*, 226.

⁶³ Manuel Mantero, *Ya quiere amanecer* (Madrid: Colección Dulcinea, 1975).

⁶⁴ Rojas, 275.

⁶⁵ *Ibid.*, 168.

⁶⁶ Álvaro Tato, *Ojos de agua. Monólogo basado en La Celestina de Fernando de Rojas* (Tapuscrito inédito, 2014), 168. En esta continuación de la obra rojana, Celestina se encuentra en el convento de Nuestra Señora de la Consolación de Salamanca, donde unas monjas la acogieron y sanaron tras el ataque de los criados de Calisto. La ex alcahueta vive allí desde hace tres años y siente que se acerca el final de su vida. Por tanto, decide contar a las monjas su historia, desde su juventud hasta su intervención en los amores de Calisto y Melibea.

Tato. De este modo la cita no sólo constituye el título de la reescritura, sino que además la estructura. La *Celestina* del dramaturgo madrileño suele pronunciar esta frase cuando lamenta su juventud y belleza perdidas, o cuando recuerda la muerte de Pármeno, pupilo suyo, hijo de su gran amiga. Tanto en *La Celestina* primigenia como en la reescritura de Tato esta réplica se asocia con uno de los pocos momentos en los que la alcahueta expresa una tristeza al parecer sincera. La utilización de este fragmento como título y *leitmotiv* de la reescritura bien podría mostrar cierta voluntad que tiene Tato de humanizar al personaje de la alcahueta. Por lo demás, tal título también cumple una función seductora. El propio autor explica en un cuestionario que le dirigí:

Quise encontrar un título que sedujera a los espectadores sin presentar al personaje de forma directa, porque lo consideré una maniobra celestinesca. Ojos que lloran, que naufragan, pero que también nutren, ojos donde sumergirse. Me pareció un título poético, evocador y "oblicuo", como un plan trazado por la propia alcahueta para seducir a lectores y espectadores con el "hilo blanco" de su ficción, de su obra y de su propia vida.⁶⁷

Cuando no se refieren explícitamente a *La Celestina*, los títulos temáticos del corpus examinado suelen ser algo vagos, abstractos, y más bien funcionan "par synecdoque ou par métonymie, s'attach[a]nt à un objet moins indiscutablement central"⁶⁸ en el seno de la trama. El título "Las nubes", por ejemplo, se refiere al aspecto meteorológico que atrae la atención del Calisto de Azorín y a partir del cual el amante reflexiona sobre el eterno retorno de los acontecimientos y la índole trágica de lo cotidiano.⁶⁹ El carácter iterativo de las nubes, que se repiten en el cielo, día tras días, con leves modificaciones, bien podría entrar en sintonía con la repetición del mismo texto rojano que ha cruzado los siglos hasta Azorín. Por su parte, *El manuscrito de piedra*, título aplicado por Luis García Jambrina

⁶⁷ Jérôme François, "La Celestina, un mito literario hispánico (1822-2014)" (tesis doctoral dirigida por Álvaro Ceballos Viro y Jacques Joset, Lieja: Université de Liège, 2017), 608.

⁶⁸ Genette, *Seuils*, 86.

⁶⁹ Azorín, "Las nubes", en *Castilla* (Madrid: Alianza, 2013 [1912]), 94-99. Este texto parte del presupuesto según el cual Calisto y Melibea se casaron en *La Celestina*. Hace 18 años que se han casado y tienen una hija llamada Alisa. Se desprende una atmósfera de bienestar doméstico en la casa de Melibea. No obstante, Calisto tiene una actitud melancólica y mira pasar las nubes mientras reflexiona sobre el paso del tiempo. Su hija Alisa está leyendo en el jardín cuando aparece un halcón y, tras él, un mancebo que empieza a hablarle. La nueva generación repite así el encuentro entre Calisto y Melibea.

a su *thriller* histórico de 2008, alude a una peculiar enciclopedia, grabada en la cueva de Salamanca y descubierta al final de sus pesquisas por el personaje de Rojas, aquí transformado en detective. Si bien permite desarrollar la caracterización humanista del Rojas imaginado por García Jambrina, este hallazgo tiene poco que ver con la investigación central de la trama.

Con *Terra Nostra*, donde Carlos Fuentes juega con un sinfín de hipotextos clásicos de la literatura hispánica —además de figuras celestinescas, intervienen personajes extraídos del *Quijote*, *Don Juan*, *Cien años de soledad*, *Tres tristes tigres*, *El obscuro pájaro de la noche*, etc.—, el escritor mexicano parece referirse al patrimonio histórico y artístico general del mundo hispánico. En este marco, el título *Terra Nostra* ya es indicio de la integración, llevada a cabo por Fuentes en esta novela, de *La Celestina* a un canon literario hispánico global, no sólo español sino también hispanoamericano.⁷⁰

A veces estos títulos imprecisos pueden evocar una temática de *La Celestina*, como ocurre en el caso de *Razón y pasión de enamorados*, que además hace un guiño al poema-debate del siglo XIII *Razón de amor*.⁷¹ Asimismo, “Dejemos al diablo...”, una breve narración insertada por Azorín en *Los valores literarios*, hace referencia a la temática hechiceril de *La Celestina* que pretende precisamente cuestionar esta reescritura, como sugiere el empleo imperativo del verbo *dejar* y los puntos suspensivos.⁷² De forma general cabe señalar que, si no se alude a la fuente rojana en el mismo título de su recreación, esta ausencia es compensada muchas veces con otro aparato peritextual, sea el resumen de la contraporta-

⁷⁰ Carlos Fuentes, *Terra Nostra* (México: Alfaguara, 2012 [1975]). A propósito, véase Jérôme François, “Del personaje transficcional al mito”.

⁷¹ De Toro-Garland, *Razón y pasión de enamorados*. En esta transposición espacio-temporal de la trama de *La Celestina*, Carlos, un joven chileno de clase acomodada, contrata a doña Cele para que le consiga el amor de Meli, que pertenece a una familia pudiente. La trama es igual a la de *La Celestina*, aunque cambian los nombres de los personajes. El joven Paco representa así a Pármeno, mientras Fabio juega el papel de Sempronio y Nati es Lucrecia. La nueva contextualización espacio-temporal, en el Chile de la segunda mitad del siglo XX, conlleva algunas modificaciones importantes (Carlos/Calisto se mata en un accidente de coche) y muchos cambios más anecdóticos (Cele alude a sus ex clientes del Hilton, se menciona la píldora contraceptiva...).

⁷² Azorín, “Dejemos al diablo...”, en *Los valores literarios* (Madrid / Buenos Aires: Renacimiento, 1913), 111-116. En esta reescritura, después de pronunciar su conjuro a Satanás, Celestina recibe la visita del diablo en persona, impresionado por la grandilocuencia de la invocación y curioso por conocer el caso de amor por el que lo solicita la alcahueta. Intenta adivinar de qué se trata. Cuando Celestina le habla de la situación de Calisto y Melibea, Satanás muestra su decepción e irritación: este caso no requiere de su presencia, puede resolverse fácilmente casando a los jóvenes. El diablo desaparece, dejando sola a la vieja.

da, sea, como se verá luego, algún prefacio. Al contrario, en los volúmenes que carecen de piezas liminares o de epígrafes que aluden a *La Celestina*, el título suele desempeñar el papel de indicio mínimo.⁷³ No obstante, existen algunas excepciones notables a esta regla, por ejemplo *Escuchando a Filomena*, cuyo título alude a una figura de la mitología griega y cuya trama se sitúa, como indica la contraportada, “en Talavera de la Reina a mediados del siglo XIV [...] con personajes como el Arcipreste de Hita o el infante don Juan Manuel”.⁷⁴ El único indicio del mundo rojano es aquí la referencia a Talavera de la Reina, donde el autor de *La Celestina* terminó su vida. Sin embargo, el telón de fondo histórico de esta novela antecede en más de un siglo la fecha de la primera edición conocida de *La Celestina*. En *Escuchando a Filomena* la presencia de una alcahueta y hechicera llamada Celestina y del mismo libro que hoy identificamos con la *Comedia de Calisto y Melibea* no deja, por tanto, de sorprender al lector que, al contrario de lo que pasa en otras reescrituras, no está preparado por el peritexto para este reencuentro con el texto rojano.⁷⁵

En cuanto a los subtítulos, se constata una alternancia regular entre informaciones remáticas y temáticas. El subtítulo elegido por De Toro-Garland para su obra teatral *Razón y pasión de enamorados* es, en este sentido, mixto: *Tragicomedia celestinesca en tres actos*. Además de dar pie a una indicación genérica, el subtítulo precisa así con frecuencia el tipo de relación, a veces ya anunciada por el título, existente entre la reescritura y *La Celestina*. En “El refajo de Celestina”, subtítulo “Farsa con tema tergiversado”, Eduardo Blanco-Amor apunta al mismo tiempo el género dramático burlón de su obra y la deformación del modelo celestinesco que conlleva, ya que *tergiversar* significa “trasto-

⁷³ Es, por ejemplo, el caso de la novela de Angelina Muñoz-Huberman, *Areúsa en los conciertos*.

⁷⁴ Moisés de las Heras, *Escuchando a Filomena* (Barcelona: Muchnik Editores, 2000).

⁷⁵ El argumento de esta novela histórica es el siguiente: Gutier, escritor y viejo consejero de la reina María, esposa del rey de España Alfonso XI, cuenta su vida palaciega y reflexiona acerca de la vida, muerte, felicidad, literatura y fe. Es cliente de Olalla la Fandanga, bruja, curandera y alcahueta muy famosa en Talavera y cuyos talentos son empleados por la misma reina. La codicia de la bruja, traducida en su obsesión por la alquimia, será responsable de su muerte. Sin embargo, durante el largo viaje que emprende a través de España bajo orden real –su misión consiste en encontrar a un brujo capaz de curar la esterilidad de la reina–, Gutier oye rumores acerca de una tal Celestina, que es célebre en Salamanca por haber concertado, a expensas de un criado, los amores de un galán con una rica judía. Gutier entiende que esta alcahueta no es sino Olalla, que habría sobrevivido; el escritor decide entonces homenajear a esta figura e imagina un acto de comedia, que luego abandona en un armario.

car”, “trabucar” (DRAE).⁷⁶ Angelina Muñiz-Huberman, al subtítular *Veinte actos de amor y una sala de conciertos* su novela *Areúsa en los conciertos*, por un lado refuerza la toma de conciencia, por parte del lector, del proceso intertextual general en la obra: el subtítulo constituye efectivamente una clara alusión intertextual al poemario de Pablo Neruda *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Por otro lado, el juego de palabras de este mismo subtítulo –basado en la polisemia de “acto”, como división de una obra teatral, división de una obra musical y encuentro sexual– alude también a la obra celestinesca, estructurada en actos dramáticos, con varias representaciones de actos de amor y muchos dobles sentidos sexuales.

Ahora bien, la función más significativa de los (sub)títulos de las reescrituras consiste ante todo en anunciar, a veces en clave, el tipo de transformación sufrida por la (*Tragi*)comedia en su reescritura. Tras unos repetidos cambios de títulos, José Martín Recuerda opta por *Las conversiones* para titular su precuela.⁷⁷ Esta elección suprime cualquier alusión directa a *La Celestina*,⁷⁸ a favor de un título que refleja el armazón de la reescritura. Esta obra dramática se estructura, en efecto, a partir de una serie de transformaciones radicales de sus personajes. La joven Celestina de Martín Recuerda incluso se convierte –en el

⁷⁶ En esta farsa Melibea, una chica de la alta nobleza venida a menos, trabaja como ramera y su alcahueta no es otra que Celestina. Melibea mantiene una relación amorosa con Calisto, un jugador incorregible con apariencia de galán, que le saca dinero para pagar sus deudas; tanto Celestina como Calisto quieren sacar provecho del trabajo prostibulario de Melibea.

⁷⁷ José Martín Recuerda, *Las conversiones* (Murcia: Godoy, 1981). Esta obra imagina el pasado de Celestina para enseñar –como explica el autor– el proceso mediante el cual la joven se transformó en el “monstruo” de Rojas. Martín Recuerda recrea la juventud de Celestina a partir de los pocos datos que proporciona Rojas al propósito. Muchacha conversa de entre 15 y 17 años, Celestina vive sola con Claudina, hechicera que intenta protegerla. Mientras tanto, el rey Enrique IV de Castilla anda en busca de la mujer que le robó el amor de su amante Alvar Gómez. Resulta que éste se había enamorado de Celestina, lo cual provoca la furia del rey: tras comanditar al asesino de Alvar, desfigura a la joven y la condena a prostituirse. Celestina renuncia entonces a la fe cristiana, afirma la fe judía de sus antepasados, decide dedicarse a la prostitución y retomar las prácticas de hechicera de Claudina, para ganar poder y así vengarse del género humano; la obra termina en su pacto con el diablo.

⁷⁸ Entre los distintos títulos en los que había pensado Martín Recuerda, éste es el único que prescinde de la alusión explícita a la obra de Rojas: *En esto veo, Celestina, la grandeza de Dios* (1973), *Crucifixión, muerte y resurrección de la Celestina* (1974), *Crucifixión y muerte de Celestina* (1977), *Las Conversiones* (1978). La lista aparece en Antonio Morales, estudio preliminar de *Las conversiones*, de José Martín Recuerda (Murcia: Godoy, 1981), 60.

sentido religioso de la palabra— ya que, recién *conversa*, reniega de su nueva fe cristiana para (re)convertirse al judaísmo de sus antepasados. Amén de esta función remática, el título *Las conversiones* apunta, a nivel temático, a la innovación de esta reescritura con respecto a su fuente: Martín Recuerda invierte las características fundamentales de la heroína de Rojas (joven, guapa, pura y angélica en *Las conversiones*) antes de convertirla en la conocida protagonista fea, malvada, prostituta y hechicera de la (*Tragi*)comedia. Son varias las conversiones que conoce la Celestina recreada por este dramaturgo español de la transición post-franquista.

En cuanto a la génesis de su texto, la actitud de Agustín Yáñez se opone, en cierto modo, a la de Martín Recuerda. En 1946, el mexicano cambia el título primigenio de su recopilación de cuentos, *Archipiélago de mujeres* (1943), que prescindía de cualquier alusión a *La Celestina*, en favor de un título que esclarece la base intertextual de su texto: *Melibea, Isolda y Alda en tierras cálidas*.⁷⁹ Además de resaltar la reescritura, el nuevo título proporciona un indicio sobre la transformación que aplica al texto de Rojas: las “tierras cálidas”⁸⁰ señalan la transposición geográfica de la historia de Melibea en el suelo mexicano.

De igual manera, Juan Carlos Arce advierte desde el título —*Melibea no quiere ser mujer*— que su reescritura se basará sobre todo en una inversión en cuanto a la caracterización de ese personaje, que ya no es una doncella guardada, sino una ramera que se disfraza de hombre para vivir una vida independiente. Otra inversión respecto al modelo rojano subyace en el poemario *Antinomia*.⁸¹ A través de este título, Joaquín Benito de Lucas presenta su obra como la antinomia, la contradicción, de la obra de Rojas. El lector tendrá confirmación de ello al leer los poemas: el amor entre Calisto y Melibea se transforma aquí

⁷⁹ Agustín Yáñez, “Melibea o la revelación”, en *Archipiélago de mujeres* (México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1943); Yáñez, “Melibea o la revelación”, en *Melibea, Isolda y Alda en tierras cálidas* (Buenos Aires / México: Espasa-Calpe, col. “Austral”, 1946), 11-53.

⁸⁰ Este cuento es otra transposición espacio-temporal de *La Celestina* en el México de la primera mitad del siglo XX. De regreso a su pueblo natal en el campo de Jalisco (México) con motivo de las vacaciones, el estudiante Calisto se da cuenta de lo cambiada que está Melibea, a quien no había visto en tres años. Se enamora enseguida, y con este estado se siente en sintonía con el despertar primaveral de la naturaleza que lo rodea. Melibea comparte el amor de Calisto. Eusebia, criada de la chica, ayuda a que los jóvenes se hablen. El cuento acaba con el primer beso de la pareja.

⁸¹ Joaquín Benito de Lucas, *Antinomia (1975-1981)* (Madrid: Ediciones La Palma, col. “Retorno”, 2006 [1983]).

en desamor total. Por su parte, la transfocalización –o cambio de perspectiva–⁸² sobre el personaje de Melibea que opera el texto de Milagros Pierna también se revela desde el mismo título, *Una blanda muerte o Melibea*.⁸³

El ejemplo más relevante de esos títulos que actúan como programa de la reescritura que identifican es, sin duda, la obra de Alfonso Sastre. Su título y subtítulo revelan una fuerte intertextualidad con la obra de Rojas, a la vez que indican ya las principales diferencias entre hipotexto e hipertexto: *Tragedia fantástica de la gitana Celestina. Historia de amoor y de magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calisto y Melibea*.⁸⁴ Si bien este texto reivindica aquí claramente su filiación con la obra del siglo XV, se diferencia de ella a nivel genérico: la “tragicomedia” aquí se vuelve “tragedia”.

Como se explica en el prólogo de *La Celestina*, el (o los) autor(es) primigenio(s) había(n) redactado, en efecto, una segunda versión de su *Celestina* titulada *tragicomedia* con el fin de encontrar un compromiso entre el principio cómico del texto, que justificaba la categoría de comedia, y las quejas de ciertos lectores, según los cuales una historia que acababa con la muerte de los protagonistas tenía que llamarse tragedia. Por su parte, la obra de Sastre también combina un desenlace trágico con escenas humorísticas.⁸⁵ ¿Por qué, entonces, no atribuirle la etiqueta genérica de tragicomedia? Es que, en 1970, Sastre había expuesto en su texto teórico *La revolución y la crítica de la cultura*, la impor-

⁸² Genette, *Palimpsestes*.

⁸³ En esta obra de teatro se retoma la mayor parte de la trama de *La Celestina*, pero desde la perspectiva de los personajes femeninos. Algunas escenas imaginan así lo que hacían Melibea y Lucrecia mientras Calisto hablaba con sus criados (en el primer acto de *La Celestina*). Además, aquí es el deseo de venganza de Celestina –abandonada por su amante, Pleberio– y no su codicia, lo que motiva la tragedia final.

⁸⁴ Sastre, *Tragedia fantástica*. Perseguido por la Inquisición por defender unas ideas heréticas, el Calisto de esta reescritura se refugia con su compadre Pármeno en un convento que alberga una comunidad de ex-prostitutas arrepentidas dirigidas por Melibea, también una antigua ramera. Calisto se enamora inmediatamente –y locamente– de Melibea, pero es rechazado por ella. Cuando se entera del pasado sulfúreo de su amada, cuyo proxeneta no era otro que Pármeno, Calisto lo mata y esconde el cadáver con la ayuda de otro compañero suyo, cierto Sempronio. Este último propone que Calisto recurra a los servicios de una hechicera, vampiro y gitana llamada Celestina, para que lo ayude a seducir a Melibea. Mientras obra con tal objetivo, Celestina es detenida e interrogada por la Inquisición. Durante la tortura, la alcahueta promete entregar a Calisto al Santo Oficio.

⁸⁵ Piénsese, por ejemplo, en la escena en la cual Calisto, más pudibundo que nunca, intenta rechazar los asaltos amorosos de una monja ninfómana llamada Elicia (Sastre, *Tragedia fantástica*, cuadro II).

tancia de recurrir a una nueva etiqueta, la de la *tragedia compleja*.⁸⁶ De acuerdo con el autor, la meta de esta modalidad teatral consiste en la toma de conciencia de la degradación social. El propósito de la tragedia compleja es, por tanto, elaborar representaciones de una sociedad degradada y ridiculizada. Por ello, este subgénero pone en escena a héroes irrisorios y muestra una comicidad cuya meta no es la de relajar la tensión dramática sino, por el contrario, acentuar la índole trágica de las situaciones expuestas, al mostrar las insuficiencias de la naturaleza humana.⁸⁷

La tragedia se califica aquí de “fantástica” y, efectivamente, el componente sobrenatural presente en *La Celestina* aumenta de forma hiperbólica en la obra de Sastre. Por ejemplo, son los resortes de la novela gótica, particularmente los de la novela de Bram Stoker, los que sirven a la caracterización del personaje de Celestina como alchahueta, bruja y vampiresa. El título elegido por Sastre la define como “gitana”, cuando su origen étnico no se revelaba en el texto rojano. Esta caracterización no hace sino afianzar la marginalidad global del personaje y su capacidad de representar diferentes capas sociales que sufren el oprobio público. Asimismo, la deformación burlesca de las escenas amorosas de *La Celestina* presente en la *Tragedia fantástica* de Sastre se anuncia ya en el subtítulo de la obra, *Historia de amoor y de magia*, donde se deforma la palabra *amor* con una alargación vocálica que parece reflejar una pronunciación marcada por cierto sentimentalismo exagerado. Esta grafía, “amoor”, reaparece varias ocasiones en el mismo texto, en boca de Calisto, por ingenuidad⁸⁸ o, de forma irónica, en boca de Celestina y de Melibea.⁸⁹

Es relevante el cotejo de los títulos y subtítulos del corpus de reescrituras celestinescas con los de las adaptaciones teatrales del texto rojano estudiadas por María Bastianes.⁹⁰ El título es una de las estrategias con las cuales las adaptaciones exponen a menudo su fidelidad respecto a *La Celestina*, ya que eligen títulos o idénticos o muy similares al texto rojano. Al contrario, las reescrituras, como acabamos de observar, proponen las más de las veces títulos que tan sólo hacen eco a su modelo o subrayan las principales modificaciones que le van a aportar.

⁸⁶ Alfonso Sastre, *La revolución y la crítica de la cultura* (Barcelona: Grijalbo, 1970).

⁸⁷ Para un análisis de la degradación paródica aplicada a los personajes celestinescos en esta obra de Sastre, véase François, “*La Celestina* interroga el código teatral”.

⁸⁸ Sastre, *Tragedia fantástica*, 227.

⁸⁹ *Ibid.*, 243, 258.

⁹⁰ María Bastianes, “*La Celestina* en escena (1909-2012)” (tesis doctoral dirigida por Francisco Huerta Calvo y José Julio Vélez-Sainz, Madrid: Universidad Complutense de Madrid), 2015.

Epígrafes y dedicatorias

Genette designa como epígrafe cualquier frase –generalmente una sentencia o cita cuya fuente se menciona– que se pone al principio de un texto, en una página reservada para este fin. Dicha frase sugiere a menudo una fuente de inspiración del texto que antecede y/o funciona como un anuncio de su contenido. El teórico francés explica que el papel fundamental del epígrafe consiste en comentar el texto, cuya significación contribuye a destacar,⁹¹ aunque también puede esclarecer el sentido del título.⁹² En ambos casos esta función de comentario es muchas veces enigmática: la significación del epígrafe “ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte”.⁹³

En ocasiones el elemento esencial de un epígrafe no radica tanto en el contenido de la cita como en la identidad de su autor. En este caso se genera lo que Genette llama un *effet de caution indirect*,⁹⁴ lo cual corresponde a una función de *auctoritas*: gracias al epígrafe, el texto se atribuye una filiación prestigiosa. La selección de la *auctoritas* y de determinada cita suya, así como su ubicación *en exergo* proporcionan una serie de informaciones sobre los propósitos, las tendencias y eventualmente el contexto del texto que sigue:

C'est l'effet-épigraphe. La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit. [...] L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut *indice*) de culture, un mot de passe d'intellectualité. En attendant d'hypothétiques comptes rendus dans les gazettes, prix littéraires et autres consécration officielles, elle est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon.⁹⁵

Cuando aparece un epígrafe en las reescrituras consiste, en la gran mayoría de los casos, en una cita explícita de *La Celestina* que suele confirmar el mensaje vehiculado por las demás estrategias peritextuales, al subrayar el parentesco entre el texto y su fuente. Gracias al efecto-epígrafe definido por Genette, tales epígrafes celestinescos instauran además una relación de homenaje con un modelo que elevan al rango de *auctoritas*. El hipertexto se sitúa a sí

⁹¹ Genette, *Seuils*, 160.

⁹² *Ibid.*, 159.

⁹³ *Ibid.*, 160.

⁹⁴ *Ibid.*, 161.

⁹⁵ *Ibid.*, 163.

mismo bajo el patrocinio de su hipotexto. Ahora bien, huelga decir que el tipo de cita seleccionada, al igual que su descontextualización y aislamiento en el espacio del epígrafe, no carecen de relevancia.

Juan Carlos Arce opta por un fragmento de los versos acrósticos prologales que preceden *La Celestina*: “Yo vi en Salamanca la obra presente”.⁹⁶ La novela española se abre, por tanto, a partir de un elemento sacado del peritexto de su fuente, lo cual no deja de ser sugerente, ya que *Melibea no quiere ser mujer* representa ante todo una reconstrucción novelesca de las informaciones proporcionadas por las distintas piezas liminares de la (*Tragi*)comedia.⁹⁷ Pero dicha cita también es pertinente por su cambio de contexto. En *La Celestina* medieval tardía el autor refiere con esta frase al lugar donde encontró el principio de la obra, que decidió continuar. Por su parte, Arce interpreta de otra forma este fragmento, puesto que desarrolla una ficción en la cual Rojas, convertido en personaje, lee el primer acto de la *Comedia de Calisto y Melibea* y se da cuenta de que sus protagonistas se inspiran en personas reales de su entorno salmantino. Lo que ha visto en Salamanca, en este contexto, no es el manuscrito del primer auto o su representación teatral, sino la misma materia factual de esta historia. La historia contada en la obra consiste tan sólo en la transcripción de una realidad observable.

Luis García Jambrina elige también, como primer epígrafe de su novela, una cita extraída del peritexto de su modelo. Esta vez se trata del íncipit del prólogo que acompaña la versión tragicómica: “Todas las cosas fueron creadas a manera de contienda o batalla...”.⁹⁸ Por su temática –la universalidad del conflicto–, la cita es adecuada con respecto al texto que encabeza, o sea una novela policiaca sobre asesinatos, conflictos entre distintas órdenes religiosas y persecuciones sufridas por los conversos. El principio de Heráclito citado por Rojas para aludir al funcionamiento general del universo sirve esta vez como anuncio de la temática y estructura de una novela construida sobre una serie de oposiciones entre personajes. A este primer epígrafe suceden otros dos.

⁹⁶ Arce, *Melibea no quiere ser mujer*.

⁹⁷ La novela cuenta, en efecto, cómo Rojas y su colaboradora, la Lisona, elaboran el complejo dispositivo peritextual de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Sobre esta tematización del peritexto celestinesco por la ficción española contemporánea, véase François, “Contar el paratexto: recreación ficticia de la génesis de *La Celestina* en *Melibea no quiere ser mujer* (1991) de Juan Carlos Arce y *El manuscrito de piedra* (2008) de Luis García Jambrina”, en Abel Lobato Fernández et al. (eds.), *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*, vol. 2 (León: Universidad de León, 2016), 87-104.

⁹⁸ García Jambrina, *El manuscrito de piedra*.

Primero, una cita de Plutarco según la cual “La mente no es una vasija que haya que llenar, sino un leño que hay que hacer arder para que avive el placer por la investigación y el amor por la verdad”. Segundo, una cita de Teofrasto Paracelso que afirma: “Por mucho que un médico conozca y sepa, inesperadamente se presenta un azar –como un cuervo blanco– y se echa a perder todos los libros...”. Tampoco es baladí la selección de estos dos epígrafes adicionales alusivos a un saber humanista, relativo, que siempre conviene renovar. Esta temática resulta, en efecto, muy adaptada para introducir al lector en el contexto de transición entre Edad Media y Renacimiento en el cual fue redactada *La Celestina* y en el que la novela de García Jambrina pretende, precisamente, hacer hincapié.

Es, asimismo, temática la cita elegida por Sastre para abrir su tragedia: “Mi mal es de corazón, la izquierda teta es su aposentamiento, tiende sus rayos a todas partes’ (palabras de Melibea en el décimo acto de *La Celestina* de Fernando de Rojas)”.⁹⁹ En efecto, es el sufrimiento amoroso lo que provoca el aislamiento de la Melibea de Sastre en un convento en esta reescritura. El mal se extiende porque Calisto lo padece también, tras ser rechazado por la misma Melibea. Notemos además que una de las diferencias principales entre *Tragedia fantástica* y *La Celestina* estriba en su tratamiento del tema amoroso cuya deformación, como hemos visto, se anuncia en el subtítulo.

Entre los distintos reescritores celestinescos, Joaquín Benito de Lucas destaca por el complejo juego epigráfico de su *Antinomia*. En este poemario estructurado en cuatro actos y un epílogo, cada uno de los apartados es encabezado por una cita extraída de *La Celestina*. Estos distintos epígrafes tienen ante todo un valor estructural puesto que, no sólo por su ubicación sino también por su contenido, ritman las distintas etapas de progresión del desamor entre Calisto y Melibea contado por la serie de poemas. La obra empieza con una cita del primer reproche hecho a Calisto por Melibea en *La Celestina* primigenia: “¿Quieres, amor mío, perderme a mí y dañar mi fama? No sueltes las riendas de la voluntad’ (Melibea, *La Celestina*, acto XIII)”. El segundo acto, caracterizado por la tentativa de Calisto para recuperar a Melibea, se abre con un argumento de la alcahueta a favor del poder del amor: “Mucha fuerza tiene el amor; no sólo la tierra, más aun los mares traspasa, según su poder’ (Celestina, acto IX)”. La obra termina con la muerte de Calisto, implícitamente anunciada por el epígrafe del tercer acto: “¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas?’ (El autor a un su

⁹⁹ Sastre, *Tragedia fantástica*.

amigo, *La Celestina*)". La re-contextualización y el cambio de uso de esta cita son obvios: en *La Celestina* tal pregunta retórica aparece en la tercera pieza preliminar "Todas las cosas..."¹⁰⁰ –y aquí, pues, se equivoca Benito de Lucas en cuanto a la referencia– y alude a un ejemplo animal que ilustra el principio de la contienda universal. Se trata de la víbora, matada por su prole al parir y que viene a reflejar, en *Antinomia*, el carácter destructor del amor que come, esta vez metafóricamente, las entrañas del enamorado.

Este poder aniquilador del amor se afianza al final del poemario, lo cual se anuncia en el epígrafe del cuarto acto: "¿Quién pensara que tú me habías de destruir?" (Calisto, *La Celestina*, acto XIV)". Aquí también la cita es re-contextualizada. En la obra original representa una queja que pronuncia Calisto cuando piensa en el juez que mandó degollar a sus criados,¹⁰¹ mientras que en el texto de Joaquín Benito de Lucas, el *tú* parece más bien referirse al personaje de Melibea o al propio amor. Los poemas se contestan unos a otros y, gracias a la progresión evidenciada por los epígrafes, ganan cierta dimensión narrativa. La reescritura se estructura de este modo mediante la selección, descontextualización y ubicación de epígrafes sacados de *La Celestina* primigenia.

Es similar el caso de *Ya quiere amanecer*, otro poemario español.¹⁰² Manuel Mantero utiliza citas muy breves de *La Celestina* a modo de epígrafe de cada uno de los poemas. Son sobre todo réplicas de Melibea o Calisto, apuntadas como tales, lo que introduce aquellos "versos de amor"¹⁰³ en los cuales el poeta invita a disfrutar del placer carnal lo antes posible. En sintonía con el título del volumen, estos epígrafes suelen aludir a la brevedad de la vida y son utilizados para poner de relieve el elogio constante del *carpe diem* que se desarrolla en el poemario: a modo de ejemplos pueden mencionarse el "Mozos, ¿qué hora da el reloj? Calisto" que introduce el poema "Ñaque", o "La media noche es pasada. Melibea" como preámbulo al poema "Dioses".

Los epígrafes celestinescos combinan así una tradicional función de homenaje al modelo –señalado como fuente de inspiración y bajo cuyo amparo se ubican los textos– con un anuncio, más o menos claro, del contenido temático de las reescrituras. Al respecto, no carece de interés que en la descontextualización de la cita celestinesca, o emparentada con el mundo celestinesco, subyazca a veces una revelación de los cambios que la reescritura aplica a su fuente.

¹⁰⁰ Rojas, *La Celestina*, 17.

¹⁰¹ *Ibid.*, 279.

¹⁰² Manuel Mantero, *Ya quiere amanecer*.

¹⁰³ *Ibid.*, 7.

Las dedicatorias constituyen otros breves fragmentos textuales susceptibles de anteceder un texto literario. Sin embargo, esta práctica es poco frecuente en el corpus considerado. Aparte de las comunes dedicatorias personales a familiares del autor, destaca no obstante la dedicatoria al propio Rojas con la cual abre *Antinomia* de Joaquín Benito de Lucas: "A Fernando de Rojas, que en su juventud fue herido por el amor y pasó por sus brasas". La obra es presentada, de esta forma, como un homenaje a su fuente de inspiración. Como indica Genette, "la dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition: elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire".¹⁰⁴ Además, "si la fonction directement économique de la dédicace a aujourd'hui disparu, son rôle de patronage ou de caution morale, intellectuelle ou esthétique s'est maintenu pour l'essentiel".¹⁰⁵ La dedicatoria de Benito de Lucas desempeña un papel semejante al de los epígrafes del conjunto de las reescrituras.

Otra dedicatoria interesante es la de Rafael del Castillo. En su novela histórica *Los polvos de la madre Celestina* (1862) dedica su obra "Al señor don Juan Eugenio Hartzenbusch, en prueba de afecto y como tributo al genio".¹⁰⁶ Rafael del Castillo homenajea así al autor romántico de quien toma prestado el título y en quien se inspira, sin duda, al crear el personaje de una inquietante Celestina hechicera.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Genette, *Seuils*, 138.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 139.

¹⁰⁶ Rafael del Castillo, *Los polvos de la madre Celestina*. El argumento de esta novela histórica es el siguiente: A finales del siglo XVII, en una España desgarrada por los conflictos entre los partidarios de los Borbones y de los Austria, tres hermanos y sus amigos luchan para salvar la nación y al rey Carlos II de los peligros que representan las intrigas cortesanas y la guerra con Francia en Barcelona. Entre los múltiples embrollos en este marco, una se centra en Inés, condesa de Walborg, que desea vengarse del rey por haberla seducido de joven. No obstante, Inés pronto vacilará entre este afán vengativo y su amor por uno de los tres hermanos. Para conseguir sus fines, políticos y amorosos, la condesa cuenta con la ayuda de la hechicera Celestina y sus polvos. La vieja vive en un antro secreto y subterráneo, bajo la protección de Inés. Al final de la obra, la condesa tiene que renunciar a su amor y pide a Celestina que queme la casa.

¹⁰⁷ Para un análisis de la hechicería de la Celestina recreada por Hartzenbusch en *Los polvos de la madre Celestina (1840)*, véase François, "Celestina", Elizabeth Amann et al. (eds.), *La mitificación del pasado español. Reescrituras de figuras y leyendas en la literatura del siglo XIX* (Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2018 [en prensa]).

Piezas preliminares

Dentro del aparato peritextual de un volumen cobran especial importancia, por su extensión, los textos que anteceden directamente la obra, sean llamados prefacios, prólogos o presentaciones, y que consisten en un discurso sobre el texto que acompañan.¹⁰⁸ La función de dichas piezas preliminares es doble: el prefacio procura, por una parte, favorecer la acogida del texto por el público y, por otra, pretende proporcionar una guía, un modo de empleo, que posibilite una lectura óptima y pertinente de la misma obra.

Participan de la primera función lo que Genette llama los *temas del porqué*, los cuales constituyen todas las valorizaciones de la obra que recalcan la importancia y/o la novedad del tema abordado. Esta valorización incluye el topos de la utilidad moral, recurrente en todas las piezas liminares de la (*Tragi*) *comedia*. En cuanto a la otra función, que consiste más bien en facilitar información y guiar la lectura, Genette habla de los *temas del cómo*, también desarrollados por los prefacios. Son por ejemplo tópicos, desde los prólogos antiguos hasta nuestros días, los comentarios que atañen a la génesis del texto, la explicación del título de la obra, las declaraciones de intención, las definiciones genéricas, la elección de un público o las indicaciones contextuales.¹⁰⁹

Todos estos temas y las funciones de las que participan aparecen en los prefacios de las obras celestinescas donde, en algunos casos, se presenta y justifica el proceso de reescritura. La misma idea de justificar se pone de manifiesto explícitamente en varias piezas liminares tituladas precisamente, "Justificación".¹¹⁰ Parece que la transformación de *La Celestina* hace necesarias ciertas precauciones, por tratarse de la adulteración de un monumento de la literatura hispánica. El ejemplo francés conocido como "el caso Cosette" nos muestra la problemática recepción de textos literarios dedicados a reescribir clásicos. Cuando François Cérésa publicó en 2001 la novela *Cosette ou le Temps des illusions*, a modo de continuación de *Les Misérables* de Víctor Hugo, desencadenó una serie de polémicas virulentas entre los admiradores de Cérésa y quienes le reprochaban los cambios sufridos por la fuente hugoliana en su recreación.¹¹¹ Amén de prevenir este tipo de recepción problemática, la constante auto-

¹⁰⁸ Genette, *Seuils*, 164.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 212-222.

¹¹⁰ Véanse Eduardo Blanco-Amor, "El refajo de Celestina" y Joaquín Benito de Lucas, *Antinomia*.

¹¹¹ François Cérésa, *Cosette ou le Temps des illusions* (París: Plon, 2001). Cérésa anula, por ejemplo, la muerte de Javert.

justificación de las obras estudiadas, sirve el antiguo topos de la humildad del autor frente al genio de su modelo canónico.

Pese a que participen de las mismas funciones, conviene distinguir entre prefacios autógrafos, firmados por el propio autor del texto prologado, y prefacios alógrafos, es decir, piezas preliminares nacidas de la pluma de otro autor. En este segundo caso no carece de relevancia la identidad del firmante, quien, por sus actividades, puede representar una autoridad en la materia. Es sin duda el caso de Nicasio Salvador Miguel, quien dedica a *Antinomia* una "Presentación", al final de la cual recuerda su estatuto como catedrático de Literatura medieval en la Universidad Complutense de Madrid y de Presidente del Congreso Internacional sobre *La Celestina*.¹¹² Estas actividades dan cuenta de toda la pertinencia necesaria para legitimar la reescritura que prologa.

El prefacio de las reescrituras suele proporcionar al lector datos sobre la génesis de la obra que a menudo se reducen a una exposición de las razones por las cuales el autor decidió reescribir *La Celestina*. Estas informaciones luego dan pie a tres tipos de consideraciones recurrentes: las que atañen al estatuto de su fuente, las referentes al estatuto de la reescritura y, más concretamente, a la relación de transformación y permanencia que mantiene con su modelo, así como, por último, reflexiones sobre la meta del proceso de reescritura llevado a cabo.

En los prefacios *La Celestina* es definida a la vez como *best-seller*¹¹³ de éxito editorial multiseccular, texto "clásico"¹¹⁴ y "mito",¹¹⁵ de ahí su insoslayable recreación. En la "Presentación" de *Antinomia*, Nicasio Salvador Miguel alude a la comunidad de reescrituras celestinescas:

Tal éxito [de *La Celestina*] jamás se extinguió y, en nuestro siglo, además del cúmulo de impresiones, estudios y adaptaciones a las tablas o al cine, *La Celestina* ha dejado sentir su impronta en la poesía con ejemplos tan radicalmente distintos como *El huerto de Melibea* (1954), de Jorge Guillén, o un poema rescatado de la tradición sefardí moderna por Silverman y Armistead, en 1978.¹¹⁶

Varias de las recreaciones de la (*Tragi*)comedia demuestran así su conciencia de pertenecer a una red de *Celestinas* en segundo grado y participar en

¹¹² Benito de Lucas, *Antinomia*, 13.

¹¹³ *Ibid.*, 11.

¹¹⁴ Sastre, *Tragedia fantástica*, 177; Pierna, *Una blanda muerte*, 6.

¹¹⁵ Sastre, *ibid.*, 51; Pierna, *ibid.*, 7.

¹¹⁶ Benito de Lucas, *Antinomia*, 11.

la vigencia de la obra. Por su parte, De Toro-Garland emite también un juicio muy positivo hacia su fuente medieval tardía: “no es solamente una obra ‘interesante’, es apasionante, es la obra más grande de la literatura europea”.¹¹⁷ En la actualidad de esta obra clásica radica la razón principal de su reescritura: “cada día descubro en ella nuevas facetas, cada día nuevos misterios, cada día, en fin, la veo más actual, más DE HOY”.¹¹⁸ De Toro-Garland justifica así su transposición de *La Celestina* en el marco contemporáneo de *Razón y pasión de enamorados* como una prueba de la vigencia del clásico, de su validez perpetua.

Por otro lado, Joaquín Benito de Lucas alude a la excepcional difusión de *La Celestina* para justificar su utilización de los personajes creados por Rojas: “Tomar las voces de personajes tan literariamente familiares como los de *La Celestina* no tiene otra función que la de asumir todo el valor literario que la tradición ha ido depositando sobre ellos”.¹¹⁹ Movilizar el modelo rojano permite, pues, movilizar al lector, conocedor de sus criaturas. En su prólogo a su reescritura titulada *Manifiesto de Celestina*, la autora argentina Marta Mosquera también parte de la experiencia de la lectura para acreditar su recreación celestinesca: “hay libros que no he concluido de leer, a pesar de haberlos releído y acechado. Uno de esos libros es *La Celestina* que involuntariamente lo invento, y al inventarlo lo recuerdo”.¹²⁰ La índole canónica de la (*Tragi*)comedia desempeña, por consiguiente, un papel fundamental en el proceso de reescritura que desarrollan esos autores contemporáneos, y permite iniciar una reflexión sobre la lectura como acto de creación. Tales prefacios invitan a que el lector reconsidere la frontera entre lectura y escritura.

La insistencia en los cambios y permanencias sufridos por *La Celestina* en el juego de reescritura conduce a que el lector se vea involucrado en el proceso de (re)creación. El peritexto le anuncia, de forma explícita o en clave, los cambios aplicados a *La Celestina*. Es el reconocimiento, por parte del lector, del texto modelo y de los juegos intertextuales lo que se quiere lograr a través de las estrategias peritextuales evidenciadas.

Por consiguiente, los prefacios suelen explicitar de forma más o menos pormenorizada las pautas de la reescritura que, a veces, ya anunciaban las otras prácticas peritextuales que examinamos. Nicasio Salvador Miguel explica, por ejemplo, que la temática de la pasión expuesta en *La Celestina* se re-

¹¹⁷ De Toro-Garland, *Razón y pasión de enamorados*, 5.

¹¹⁸ *Ibid.*, 5.

¹¹⁹ Benito de Lucas, *Antinomia*, 17.

¹²⁰ Mosquera, *Manifiesto de Celestina*, 5.

toma y diseca en *Antinomia* bajo la forma del desamor. También subraya que “la imaginería poética [de Joaquín Benito de Lucas], densa pese a su aparente sencillez, rebosa de otras reminiscencias rojanas (halcones, jardines, suicidio, río, llanto, azotea, huerto) que remiten a ese fenómeno que hoy denominamos intertextualidad”.¹²¹ Por su parte, la edición de *Las conversiones*, publicada por Godoy, viene acompañada por un estudio preliminar de Antonio Morales,¹²² quien comenta el propósito básico de lo que considera el mejor texto de José Martín Recuerda, “una obra sobre la posible juventud de la Celestina y las causas que la motivaron a ser el personaje de Fernando de Rojas. [...] Teatro muy de España y para España”.¹²³

En otro estudio preliminar, el que acompaña la edición de *Tragedia fantástica* de Sastre publicada por Cátedra, Mariano de Paco se centra en los cambios respecto a *La Celestina* que opera la tragedia compleja:

La “complejización” del mito se produce a partir de los caracteres de los que están dotados los personajes que le dan vida y de las constantes injerencias del autor, que, como ser omnisciente, conduce la acción (o las acciones) y dirige el punto de vista del posible lector-espectador mediante sus propias palabras a través de las acotaciones o sirviéndose de las reflexiones distanciadas de sus criaturas.¹²⁴

Al explicar, en su prefacio, la génesis de dicha obra, el propio Sastre incide en la razón de tal distanciamiento respecto al texto rojano: “el problema principal residía precisamente, como en seguida [sic] vi, en lo demasiado que me gusta el texto de la famosa tragicomedia”.¹²⁵ Este gusto y respeto por la obra casi lo condujeron a hacer una “mera copia”¹²⁶ de la *Tragicomedia*. Entonces decidió cambiar de perspectiva y optó por “hacer con *La Celestina* otra cosa –otra obra– que *La Celestina* de Rojas”:¹²⁷ “guardé, pues, el texto clásico y me

¹²¹ Benito de Lucas, *Antinomia*, 12-13.

¹²² Aunque los estudios preliminares no tienen el mismo estatuto que los prólogos y las presentaciones publicadas en sintonía con la obra, corresponden a la definición del peritexto prologal que elabora Genette.

¹²³ Morales, estudio preliminar, 17.

¹²⁴ Sastre, *Tragedia fantástica*, 51.

¹²⁵ *Ibid.*, 177.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

puse a escribir una ‘tragedia compleja’”.¹²⁸ A Sastre le parece que su respeto hacia la obra de Rojas se expresa así de la mejor manera posible: “no haciendo lo que se suele llamar una ‘versión respetuosa’ de la obra, sino no tocándola a no ser para citarla inequívocamente en algún pasaje y para usar o, mejor, abusar un poco de los nombres de sus personajes”.¹²⁹ Estas pautas que se impuso el propio Sastre lo llevaron a componer, a partir de *La Celestina*, “una tragedia de amor, granguiñolesca”.¹³⁰

Joaquín Benito de Lucas también hace hincapié en lo que separa su texto de la fuente rojana ya que, si bien ha conservado los nombres y las características de los personajes de la *Tragicomedia*, su funcionamiento en la trama es ahora muy distinto:

Calisto es el enamorado penitente que sufre en sus carnes, sin más amplificaciones retóricas que las de la voz lírica, el dolor de una pasión no correspondida. Mientras Melibea es la amante arrepentida que lucha entre las razones de su corazón y las exigencias morales de su estado. Celestina abandona su actitud de alcahueta egoísta y hechicera para mostrarse como mediadora bien pensante que sólo pretende el triunfo del amor y la felicidad de los enamorados. Finalmente Lucrecia, en su única intervención, se manifiesta como alguien que conoce el secreto de los amantes, pero que sabe guardarlo con discreción.¹³¹

Por su parte, De Toro-Garland da cuenta de su proceso de reescritura en términos muy explícitos: “Mi fórmula ha podido ser la más simple del mundo; tomar el argumento de la *Tragicomedia* y trasladarlo a nuestro presente totalmente, esto es, sin tratar de resucitarla, sin hacer una recomposición arqueológica, nada de eso. Escribir una obra absolutamente nueva, utilizando el tema original”.¹³²

Es mucho más ambiguo el prólogo de Marta Mosquera, aunque parece anunciar que *Manifiesto de Celestina* es fruto de un juego combinado con las reglas del género fantástico y con el admirado texto rojano: “El *Manifiesto de Celestina* no es una novela; es la narración de un manuscrito imaginario, involuntariamente discontinuo y arbitrariamente inventado. El tema de *La Celestina*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, 178.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Benito de Lucas, *Antinomia*, 17.

¹³² De Toro-Garland, *Razón y pasión de enamorados*, 6.

es su soporte”.¹³³ Al final de su prefacio añade que “El propósito de este juego ha sido identificar al narrador con una versión literaria: *La Celestina*”.¹³⁴ Las claves de la reescritura de la autora argentina habrán de buscarse, efectivamente, a través de las convenciones genéricas del cuento fantástico y de la disgregación de la voz narrativa.

Tampoco Blanco-Amor expone con claridad su modo de proceder en el prólogo general de sus *Farsas para títeres*. Sólo anuncia de forma algo velada la gran libertad que toma con el clásico, libertad inherente al género de la farsa, que destaca por su “origen lúdico y su incomodidad agresiva”.¹³⁵ Además, la farsa para títeres representa un tipo de teatro en el que

El autor goza [...] de la más bella libertad; de su fruición y deleite sin fronteras en lo que respecta a la expresión literaria y a su compromiso con la llamada realidad. Al ser escritas [las farsas] para voces enmascaradas y ademanes mecánicos, el autor irresponsabiliza su texto, sin deshumanizarlo, pues prescinde de la implicancia plástica, carnal, del actor -esa cosa tan densa- y lo pone al servicio de una fantasmagoría de espectros que, empero, sólo muy relativamente pueden comportarse de un modo espectral.¹³⁶

En la apertura de la obra, la “advertencia” del autor contribuye en afianzar esta idea de manipulación libre de la fuente, a la vez que pone la obra bajo el signo del humor: “Los anacronismos, impropiedades, excesos o defectos de lenguaje, son de exclusiva propiedad del autor y no deben los señores lecto-

¹³³ Mosquera, *Manifiesto de Celestina*, 5. El argumento de esta novela corta es el siguiente: una narradora anónima está investigando por las calles de Caracas con el fin de redactar, para el diario *Clarín* de Buenos Aires, un artículo sobre un saqueo que acaba de sufrir la ciudad. Durante su pesquisa entra en una casa abandonada, cuya dueña fallecida se llamaba Celestina. Allí halla, de forma inesperada, páginas sueltas de un manuscrito que decide llamar “Manifiesto de Celestina”. A partir de ese hallazgo nace en su mente una fascinación cada vez más imperante por el manuscrito desordenado, que decide compaginar para encontrar su coherencia. Esta tarea pronto se revela sumamente ardua y decide apoyarse en la obra de Fernando de Rojas para ordenar el manuscrito, puesto que ambos textos parecen compartir muchos diálogos. A medida que va ordenándolo, pierde la noción del tiempo y espacio, y su identidad parece diluirse para integrar el propio manuscrito. Para un análisis narratológico y temático de esta novela a partir de su intertextualidad celestinesca, véase François, “*La Celestina* como hipotexto generador de rupturas narrativas en la literatura hispánica actual”.

¹³⁴ Mosquera, *Manifiesto de Celestina*, 7.

¹³⁵ Blanco-Amor, “El refajo de Celestina”, 8.

¹³⁶ *Ibid.*, 12.

res indignarse como si les perteneciesen”.¹³⁷ Desde luego, estas impropiedades aluden a elementos anacrónicos de la reescritura que no corresponden con el contexto histórico definido de entrada (“Toledo, al final del siglo XV, sin ir más lejos”),¹³⁸ o a elementos que se apartan de la norma lingüística, pero también del texto modelo: en esta farsa, Melibea se transforma, por ejemplo, en prostituta y Calisto se comporta como su proxeneta.

En el prefacio que titula “Algunas precisiones sobre el texto”, Milagros Pierna sí pretende explicitar el proceso mediante el cual creó esta “versión libre de *La Celestina*”.¹³⁹ Lo que rige la primera parte de su recreación es el cambio de perspectiva, o lo que Genette llama *transfocalización*:¹⁴⁰ *Una blanda muerte o Melibea* representa, en efecto, “un intento, primero, de explicar la historia de Calisto y Melibea desde el punto de vista de sus mujeres, [...] [de] enfocar lo que ocurre desde una óptica distinta”.¹⁴¹ Otro procedimiento de esta reescritura es la *transmotivación*:¹⁴² “las situaciones y los personajes se despegan de lo que eran en *La Celestina* y se cargan de motivaciones, cuando menos inéditas”.¹⁴³ Así, el desenlace trágico del texto se debe aquí a la venganza de Celestina hacia Pleberio y no a la venganza de los criados ni a la caída azarosa de Calisto.

De este inventario y examen de las piezas preliminares se desprende un proceso de reescritura madurado, cuyos resortes exponen conscientemente los autores. Algunos de ellos incluso traen a colación, en sus prefacios, los objetivos que persiguen a través de su estética de la reescritura. También reina cierta variedad en este ámbito: mientras unos procuran ante todo rendir homenaje a su texto modelo, otros hacen alarde de fines didácticos, o pretenden renovar la literatura de su tiempo. Este último caso lo representa, según Antonio Morales, Martín Recuerda con *Las conversiones*. El crítico menciona, en efecto, el estado lamentable del teatro español de finales de la dictadura y principios de la Transición:

El teatro español de nuestros días une a una caótica situación estructural, ane-mia empresarial, ignorancia oficial, desertión del público, etc., o quizás por ello, una grave y preocupante situación en cuanto a los autores dramáticos. La

¹³⁷ *Ibid.*, 182.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Pierna, *Una blanda muerte*, 6.

¹⁴⁰ Genette, *Palimpsestes*, 407.

¹⁴¹ Pierna, *ibid.*, 6.

¹⁴² Genette, *ibid.*, 457.

¹⁴³ Pierna, *ibid.*, 7.

censura franquista consiguió la vulgarización de autores con ciertas posibilidades, el prestigio de autores con ningunas, la autocastración de otros y el embarullamiento de algunos en un teatro pretendidamente de oposición política lleno de una simbología indescifrable.¹⁴⁴

De ahí que se justifique la reescritura de *La Celestina*: “Para revitalizar el teatro –dice Recuerda–, nada mejor que volver a las raíces. Hace tuyas entonces las palabras de Unamuno: “La verdadera regeneración del teatro español está en que vuelva a ser lo que fue, [...] en que se torne popular”.¹⁴⁵

Otros autores basan su recreación celestinesca en propósitos más bien didácticos. Es sin duda el caso de De Toro-Garland quien, como profesor de literatura, afirma que “la clase es el laboratorio de experimentación más extraordinario que existe”,¹⁴⁶ donde ha ensayado varias de sus teorías. En este marco, el escritor chileno concebía su transposición de la (*Tragi*)comedia como un “humilde experimento”¹⁴⁷ destinado a demostrar a sus alumnos la validez actual del clásico medieval tardío. Milagros Pierna, por su parte, da muestras de una motivación doble. Su reescritura persigue a la vez un semejante afán pedagógico y una voluntad explícita de participar en el mito de *La Celestina*:

La autora [...], aunque se siente dichosa de haber contribuido con *Una blanda muerte o Melibea* al caudaloso río de las continuaciones, adaptaciones y recreaciones del mito de *La Celestina*, su mayor satisfacción sería que el lector, sobre todo si es joven, sobre todo si nunca lo ha leído, se sintiese tentado a sumergirse, con alma e inteligencia, en la fuente primitiva e inigualable, que es la obra de Rojas.¹⁴⁸

Esta preocupación por el lector también se vislumbra en el papel otorgado al receptor de la obra como co-partícipe de la reescritura. En efecto, en la descripción de su texto, Milagros Pierna menciona su trabajo con las citas del texto de Rojas:

¹⁴⁴ Morales, estudio preliminar, 56.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ De Toro-Garland, *Razón y pasión de enamorados*, 5.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 6.

¹⁴⁸ Pierna, *Una blanda muerte*, 7-8.

Obviamente, esta creación-recreación literaria no se podía hacer al margen del rico lenguaje original. Frases y diálogos de *La Celestina* se transparentan y afloran en *Una blanda muerte o Melibea*: unas veces tal cual; otras, adaptadas al lenguaje más actual de la nueva obra; otras, incluso, en boca de personajes diferentes.¹⁴⁹

La autora advierte que no indica las referencias de estas citas ya que, según ella, “cualquier buen conocedor de *La Celestina* es capaz de realizar por sí mismo [...] esta pequeña investigación filológica”.¹⁵⁰ La autora presupone así, como base de una interpretación adecuada de su texto, un buen conocimiento de *La Celestina* por parte de su lector/espectador.

Es interesante la meta perseguida por Serafín Estébanez Calderón a través de su cuadro de costumbres “La Celestina”.¹⁵¹ *El Solitario* había publicado por primera vez este artículo costumbrista en la primera entrega del tomo segundo de *Los españoles pintados por sí mismos*, en 1844. Esta recopilación abarca una galería de tipos donde *La Celestina* se codea con el barbero, el torero, la coqueta, la criada, el aguador, la gitana, etc. El autor volvió a publicar su texto algunos años después en *Escenas andaluzas* (publicadas por entregas entre 1846 y 1847). De acuerdo con Cecilio Alonso esta recopilación de cuadros costumbristas, “más que como un modelo de género nos aparece como una colección de artículos de los que una buena parte son histórico-eruditos. El folclore y los hábitos festivos populares son supervivencias culturales evocadas como signos esenciales de una idiosincrasia nacional”.¹⁵² *Escenas andaluzas* se presenta como una serie de retratos de españoles para españoles. El subtítulo describe estas “bizarrías de la tierra” como “cuadros de costumbres y artículos varios, [...] de tal y cual materia, ahora y entonces, aquí y acullá y por diverso son y compás, aunque siempre por lo español y castizo”. En la “Dedicatoria a quien quisiere”, Estébanez Calderón explica que no buscaba un público abierto e indefinido, sino fieles auditores españoles, “gente buena y bizarra de la tierra, matadores de toros, castigadores de caballos, atemorizantes de hombres”.¹⁵³ Luego invita a su lector: “solázate y recreáte conmigo, tú leyendo y yo relatando aquellas escenas

¹⁴⁹ *Ibid.*, 7.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Estébanez Calderón, “La Celestina”.

¹⁵² Cecilio Alonso, *Hacia una literatura nacional 1800-1900*, en José-Carlos Mainer (dir.), *Historia de la literatura española*, vol. 5 (Barcelona: Crítica, 2010), 328.

¹⁵³ Estébanez Calderón, “La Celestina”, 54.

sin par, aquellos rasgos españoles”.¹⁵⁴ “La Celestina” representaría así uno de estos rasgos españoles. El texto de Rojas se hace ejemplar de cierta españolidad que se propone evidenciar Estébanez Calderón.

Otro objetivo plasmado por los reescritores de *La Celestina* consiste en reflexionar, mediante la misma reescritura de un clásico, acerca de la literatura en general, de su funcionamiento y desafíos. El propósito afirmado por Joaquín Benito de Lucas es demostrar “la íntima y profunda relación entre Vida y Literatura”.¹⁵⁵ Expone esta reflexión a través de la representación lírica de unos personajes literarios altamente conocidos –Calisto y Melibea– que, desprovistos de su función original de locos enamorados, se hallan perdidos: “Las voces aquí representadas quieren descubrir la verdad de una experiencia. Pero son incapaces. Quizás porque la verdad no es única y la experiencia se transforma en memoria. *Todo termina siendo Literatura, suplantación de uno mismo*” (cursivas mías).

Dentro del corpus considerado, una obra se distingue de las demás por incluir un texto prologal en el cual no se hace ninguna alusión a *La Celestina*. Se trata de “Las nubes”, relato celestinesco que Azorín publicó en *Castilla*. Sin embargo, el texto preliminar de este volumen de relatos parece decirnos algo sobre la reescritura, su fuente y la relación entre ambas:

Se ha pretendido en este libro aprisionar una partícula del espíritu de Castilla. Las formas y modalidades someras y aparatosas han sido descartadas; más valor y eficiencia concedemos, por ejemplo, a los ferrocarriles –obra capital en el mundo moderno– que a los hechos de la historia concebida en su sentido tradicional y ya en la decadencia. Una preocupación por el poder del tiempo compone el fondo espiritual de estos cuadros. La sensación de la corriente perdurable –e inexorable– de las cosas, cree el autor haberla experimentado al escribir algunas de las presentes páginas.¹⁵⁶

Los ejes temáticos definidos para el conjunto de *Castilla* valen, por sinécdoque, para cada relato recopilado en esta obra. Al igual que el “ferrocarril”, los “toros”, las “posadas” o la “catedral”, *La Celestina* constituye una parte de este espíritu castellano que Azorín pretende captar. Se inicia así, de forma sobrentendida, una reflexión sobre el carácter patrimonial del relato de Rojas. Además, tales breves párrafos introductorios anuncian también, en clave, la

¹⁵⁴ *Ibid.*, 55.

¹⁵⁵ Benito de Lucas, *Antinomia*, 18.

¹⁵⁶ Azorín, “La nubes”, 37.

transformación que se aplica a *La Celestina* en “Las nubes”, donde el final de la (*Tragi*)comedia se reescribe a partir de esta problemática del tiempo y, concretamente, del eterno retorno del encuentro amoroso al que no pueden escapar los personajes.

Piezas finales

En las reescrituras de *La Celestina* no se suelen colocar piezas peritextuales al final del volumen. El programa de lectura que favorecen las distintas prácticas peritextuales examinadas subraya la estrecha relación que une la reescritura a su modelo y, por consiguiente, necesita preceder la lectura de la obra para actuar de forma eficaz. Luis García Jambrina es el único de los autores cuya obra acaba con una pieza peritextual final, titulada “Deudas y agradecimientos”. Estos agradecimientos dirigidos a personas o instituciones que han ayudado al autor en la preparación y redacción de su obra pueden ser considerados, según Genette,¹⁵⁷ como un caso particular de la indicación de fuentes, pero esta indicación de fuentes se hace aún más clara con la bibliografía que cierra el volumen y donde García Jambrina informa al lector sobre la génesis de su obra al indicarle las fuentes utilizadas, imprescindibles en el marco de una novela histórica:

Un libro es hijo de la imaginación propia y de algunos libros ajenos; con más razón, una novela en la que aparecen personajes que vivieron hace cinco siglos –y que, en muchos casos, siguen siendo un enigma– y una ambientación histórica más o menos precisa, si bien conviene recordar, una vez más, que se trata de una obra de ficción y que, por tanto, el autor se ha tomado ciertas libertades. He aquí, pues, el inventario de aquellos textos que me ayudaron a viajar a una época tan fascinante y sugerente.¹⁵⁸

Entre las referencias que abarca dicha lista bibliográfica aparecen más bien estudios históricos, aunque se encuentran también clásicos trabajos académicos dedicados a *La Celestina*, como *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina* de Stephen Gilman, o algunos artículos que Patrizia Botta dedicó a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Tampoco falta, cómo no, una edición crítica de la fuente más utilizada por García Jambrina: se trata de la edición de *La Celestina* que Francisco J. Lobera y otros hispanistas de renombre elaboraron en 2000 para Crítica.

¹⁵⁷ Genette, *Seuils*, 215.

¹⁵⁸ García Jambrina, *El manuscrito de piedra*, 315.

Conclusiones

La aportación principal de este análisis peritextual consiste en esclarecer en qué medida las reescrituras contemporáneas constituyen huellas históricas de la recepción de *La Celestina*, obra maestra de las letras españolas. El rico peritexto de tales obras manifiesta una serie de estrategias didácticas, metatextuales y lúdicas. La dimensión didáctica de los umbrales consiste –sobre todo, como vimos– en explicitar la importancia de *La Celestina* dentro de la historia literaria hispánica y resaltar el procedimiento de la reescritura. Al evidenciar su propio estatuto de reescritura, estos textos inician a menudo, una reflexión fundamentalmente metatextual sobre la frontera entre lectura y escritura, así como sobre los códigos y las condiciones de funcionamiento de la reescritura. En este marco, es la misma relación que une cada reescritura con su modelo medieval tardío lo que define los textos celestinescos contemporáneos. Esta relación, más bien híbrida, es a la vez una relación de homenaje –similar a la función de *auctoritas* atribuida a las fuentes textuales desde la Antigüedad– y de infidelidad. Efectivamente, a través de sus dispositivos peritextuales, las reescrituras se sitúan en una tradición literaria, la de la celestinesca, a la vez que asumen su voluntad de romper con ella o, al menos, de rebasarla o revitalizarla al desplazarla hacia terrenos inéditos.

La dimensión lúdica que subyace en la instrumentalización de *La Celestina* por el peritexto de sus reescrituras resulta, pues, evidente. A partir de su peritexto estas *Celestinas* en segundo grado instauran un verdadero juego de pistas con su lector y lo mueven a ser activo durante su lectura. Además de solicitar la participación de su receptor, las reescrituras condicionan, a través de sus mismas estrategias peritextuales, el horizonte de expectativas del mismo. Lo preparan para recibir la desviación de un texto canónico del patrimonio literario hispánico, e incluso suelen advertirle del tipo de modificación al que tendrá que enfrentarse y los objetivos de la desviación del modelo rojano. En otras palabras, este peritexto es revelador del tipo de recepción peculiar de la (*Tragi*)*comedia* que representan las reescrituras y también pone de manifiesto, en algunas ocasiones, la conciencia que tienen los autores contemporáneos de recrear un mito literario mientras transforman la trama rojana. La materialidad del libro es, en este sentido, muy significativa: las mismas portadas o cubiertas ofrecen las claves del peculiar pacto de lectura que reivindica la prole de *La Celestina*.

Bibliografía primaria

- Arce, Juan Carlos. *Melibea no quiere ser mujer*. Barcelona: Planeta, 1991.
- Azorín. "Dejemos al diablo...". En *Los valores literarios*, 111-116. Madrid / Buenos Aires: Renacimiento, 1913.
- Azorín. "Las nubes". En *Castilla*, 94-99. Madrid: Alianza, 2013 [1912].
- Benito de Lucas, Joaquín. *Antinomia (1975-1981)*. Madrid: Ediciones La Palma, col. "Retorno", 2006 [1983].
- Blanco-Amor, Eduardo. "El refajo de Celestina. Farsa con tema tergiversado". En *Farsas para títeres*, 181-233. La Coruña: Edición do Castro, 1991 [1973].
- Calvacho, Carlos. *La bruja Celestina o el Turrís Burrís. Juguete cómico arreglado a la escena de nuestros días y refundido*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1879.
- Castillo, Rafael del. *Los polvos de la madre Celestina. Novela histórica*. Madrid: Librería de Miguel Guijarro, 1862.
- Cérésa, François. *Cosette ou le Temps des illusions*. París: Plon, 2001.
- Estébanez Calderón, Serafín. "La Celestina". En *Escenas andaluzas*. Ed. de Alberto González Troyano, 179-196. Madrid: Cátedra, col. "Letras Hispánicas", 1985.
- Fuentes, Carlos. *Terra Nostra*. México: Alfaguara, 2012 [1975].
- García Calderón, Fernando. *La judía más hermosa*. Sevilla: Algaida Eco, 2006.
- García Jambrina, Luis. *El manuscrito de piedra*. Madrid: Santillana, col. "Punto de Lectura", 2008.
- Guillén, Jorge. *Huerto de Melibea*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982 [1951].
- Hartzenbusch, Juan Eugenio. *Los polvos de la madre Celestina, comedia de magia en tres actos, acomodada del teatro francés al nuestro*. Madrid: Yenes, 1840.
- Heras, Moisés de las. *Escuchando a Filomena*. Barcelona: Muchnik Editores, 2000.
- Mantero, Manuel. *Ya quiere amanecer*. Madrid: Colección Dulcinea, 1975.
- Martín Recuerda, José. *Las conversiones*, Murcia: Godoy, 1981.
- Mosquera, Marta. *Manifiesto de Celestina*. Caracas: Miguel Ángel García, 1995.
- Muñiz-Huberman, Angelina. *Areúsa en los conciertos*. México: Alfaguara, 2002.
- Pierna, Milagros. *Una blanda muerte o Melibea (Tragicomedia en dos actos)*. Evisa: Mediterrània, 1998.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota,

- Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, col. "Biblioteca Clásica de la Real Academia Española", 2011.
- Salvatierra, Julio. *Calisto, historia de un personaje*. Obra teatral dirigida por Miguel Scabra. Grabación de la función del 5 de julio de 2001 en el Corral de Comedias de Almagro, video editado por INAEM, 1999.
- Sastre, Alfonso. *Tragedia fantástica de la gitana Celestina o historia de amoor y magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Cátedra, col. "Letras Hispánicas", 1990 [1978].
- Tato, Álvaro. *Ojos de agua. Monólogo basado en "La Celestina" de Fernando de Rojas*. Tapuscrito inédito, 2014.
- Toro-Garland, Fernando de. *Razón y pasión de enamorados. Tragicomedia celestinesca en tres actos*. Madrid: Escelicer, 1973.
- Yáñez, Agustín. "Melibea o la revelación". En *Melibea, Isolda y Alda en tierras cálidas*, 11-53. Buenos Aires / México: Espasa-Calpe, col. "Austral", 1946.

Bibliografía secundaria

- Alonso, Cecilio. *Hacia una literatura nacional 1800-1900*. En José-Carlos Mainer (dir.). *Historia de la literatura española*, vol. 5. Barcelona: Crítica, 2010.
- Bastianes, María. "La Celestina en escena (1909-2012)". Tesis doctoral dirigida por Francisco Huerta Calvo y José Julio Vélez-Sainz. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Bataillon, Marcel. *La Célestine selon Fernando de Rojas*. París: Didier, 1961.
- Blanco White, José María. "Revisión de obras: La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea". *Varietades o Mensajero de Londres* I, núm. 3 (1824): 224-246.
- Bourdieu, Pierre. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 145, núm. 1 (2002): 3-8.
- Camillo, Ottavio di. "La péñola, la imprenta y la doladera: tres formas de cultura humanística en la carta 'El autor a un su amigo' de La Celestina". En *Silva: Studia Philologica in Honorem Isaías Lerner*. Ed. de Isabel Lozana Renieblas y Juan Carlos Mercado, 111-126. Madrid: Castalia, 2001.
- Canet, José Luis (ed.). *Comedia de Calisto y Melibea*. Valencia: Prensa de la Universidad de Valencia, 2011.
- Cantalapiedra, Fernando. "Fue tan breve quanto muy sutil: los paratextos de La Celestina". *eHumanista* 19 (2011): 20-78.

- Castro, Américo. *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.
- Castro, Américo. *España en su historia*. Madrid: Trotta, 2004 [1948].
- Cayuela, Anne. "Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo XVII". En *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Ed. de José Valentín Núñez Rivera, 77-98. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.
- Costa Fontes, Manuel da. "Celestina as Antithesis of the Virgin Mary". *Journal of Hispanic Philology* 15, núm. 1 (1990): 8-41.
- Costa Fontes, Manuel da. *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain. Rojas and Delicado*. West Lafayette: Purdue University Press, 2005.
- François, Jéromine. "La Celestina como hipotexto generador de rupturas narrativas en la literatura hispánica actual: el caso de *Manifiesto de Celestina* (1995) de Marta Mosquera". *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 8 (2015): s. p. <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/93/86>.
- François, Jéromine. "Areúsa: de Fernando de Rojas a Angelina Muñoz-Huberman". *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 9 (2016): s. p. <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/112/105>.
- François, Jéromine. "La Celestina interroga el código teatral: *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* de Alfonso Sastre". *Revista de Literatura* LXXVIII, núm. 156 (2016): 525-541.
- François, Jéromine. "La constitution d'un mythe littéraire: *La Célestine* à l'époque contemporaine". *Littératures* 74 (2016): 149-158.
- François, Jéromine. "Contar el paratexto: recreación ficticia de la génesis de *La Celestina* en *Melibea no quiere ser mujer* (1991) de Juan Carlos Arce y *El manuscrito de piedra* (2008) de Luis García Jambrina". En *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*. Ed. de Abel Lobato Fernández, Esperanza de los Reyes Aguilar, Irene Pereira García y Cristina García González, vol. 2, 87-104. León: Universidad de León, 2016.
- François, Jéromine. "Antes del 'monstruo' de Rojas: *Las conversiones* de José Martín Recuerda". En *Una llama que no cesa. Nuevas líneas de investigación en Filología Hispánica*. Ed. de Patricia Barrera Velasco, Nerea Fernández de Gobeo, Ruth Martínez Alcorlo, Marta Olivas Fuentes y Margot Vivanco, 63-80. Madrid: Sial Pigmalión, 2017.
- François, Jéromine. "La Celestina, un mito literario hispánico (1822-2014)". Tesis doctoral dirigida por Álvaro Ceballos Viro y Jacques Joset. Lieja: Université de Liège, 2017.

- François, Jérôme. "Del personaje transficcional al mito: *crossover* y coalescencia de Celestina en *Terra Nostra*". En *El personaje transficcional en el mundo hispánico*. Ed. de Álvaro Ceballos Viro y Jérôme François, 67-82. Lieja: Presses Universitaires de Liège, 2018.
- François, Jérôme. "Celestina". En *La mitificación del pasado español. Reescrituras de figuras y leyendas en la literatura del siglo XIX*. Ed. de Elizabeth Amann, Fernando Durán López, María José González Dávila, Alberto Romero Ferrer y Nettah Yoeli-Rimmer. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2018 (en prensa).
- Franz, Thomas. "Juan Valera and Juan Ruiz: The Reliance of *Pepita Jiménez* on the *Libro de buen amor* and *La Celestina*". *Decimonónica* 10, núm. 2 (2013): 19-31.
- Furetière, Antoine. *Le roman bourgeois*. París: Pléiade, 1958 [1666].
- García Soomally, Mina. *Magia, hechicería y brujería entre "La Celestina" y Cervantes*. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- Genette, Gérard. *Seuils*. París: Seuil, col. "Points Essais", 1987.
- Gilman, Stephen. *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina*. Madrid: Taurus, 1978.
- Gimeno Casaldueño, Juan. "La Celestina y su prólogo". En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Ed. de Antonio Vilanova, vol. 1, 215-222. Barcelona: PPU, 1992.
- González Echevarría, Roberto. *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid: Colibrí, 1999.
- Heugas, Pierre. *La Célestine et sa descendance directe*. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1973.
- Heusch, Carlos. *L'invention de Rojas: La Célestine*. París: PUF, 2008.
- Infantes, Víctor. *Del libro áureo*. Madrid: Calambur, 2006.
- Infantes, Víctor. *La trama impresa de "Celestina": ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*. Madrid: Visor Libros, 2010.
- Maestro. "Idea de Libertad en *La Celestina* desde el Materialismo filosófico como teoría de la literatura". *Celestinesca* 32 (2008): 191-207.
- Maeztu, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y Celestina. Ensayos en simpatía*. Madrid: Espasa-Calpe, col. "Austral", 1981 [1926].
- Menéndez Pelayo, Marcelino. "La Celestina". En *Orígenes de la novela III*. En *Obras completas*, t. XV, 219-458. Santander: Aldus, col. "Consejo Superior de Investigaciones Científicas", 1943 [1910].

- Michelena, Itziar. *Dos "Celestinas" y una ficción*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1999.
- Miguel Martínez, Emilio de. *"La Celestina" de Rojas*. Madrid: Gredos, col. "Biblioteca Románica Hispánica", 1996.
- Monet-Viera, Molly. "Brujas, putas, madres: El poder de los márgenes en *La Celestina* y *Cien años de soledad*". *Bulletin of Hispanic Studies* 77, núm. 3 (2000): 127-146.
- Morales, Antonio. Estudio preliminar de *Las conversiones*, de José Martín Recuerda, 9-60. Murcia: Godoy, 1981.
- Moreno Baéz, Enrique. "Meditación sobre *La Celestina*". *Archivum* VIII (1958): 206-214.
- Morros Mestres, Bienvenido. "Los prólogos en prosa de *La Celestina*". *Celestinesca* 33 (2009): 115-125.
- Saint-Gelais, Richard. "La fiction à travers l'intertexte: pour une théorie de la transfictionnalité". En *Fabula* (2001): s. p. Acceso el 24 de enero de 2018. <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php>.
- Saint-Gelais, Richard. *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. París: Seuil, 2011.
- Salvador Miguel, Nicasio. "El presunto judaísmo de *La Celestina*". En *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Ed. de Alan D. Deyermond e Ian MacPherson, 162-172. Liverpool: Liverpool University Press, 1989.
- Santana, Mario. "*La Celestina* en el teatro español del siglo XX: interpretaciones dramáticas de una tradición". Tesina dirigida por Joseph T. Snow. Athens: University of Georgia, 1988.
- Sastre, Alfonso. *La revolución y la crítica de la cultura*. Barcelona: Grijalbo, 1970.
- Serrano Poncela, Segundo. *El secreto de Melibea y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1959.
- Simón Díaz, José. *El libro español antiguo: análisis de su estructura*. Kassel: Reichenberger, 1983.
- Snow, Joseph T. "Un cuarto de siglo de interés en *La Celestina*, 1949-1975: Documento bibliográfico". *Celestinesca* 1, núm. 2 (1977): 39-53.
- Snow, Joseph T. "Estado actual de los estudios celestinescos". *Ínsula* 497 (1988): 17-18.
- Snow, Joseph T. "Un texto dramático no cerrado: Notas sobre la *Tragicomedia* en el siglo XX". En *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*.

- Ed. de Rafael Beltrán y José Luis Canet, 199-208. Valencia: Universitat de València, 1997.
- Snow, Joseph T. "Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?". *Letras* 40-41 (1999-2000): 152-157.
- Snow, Joseph T. "Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)". *Celestinesca* 25 (2001): 199-282.
- Snow, Joseph T. "Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)". *Celestinesca* 26, núms. 1-2 (2002): 53-121.
- Snow, Joseph T. "La problemática autoría de *Celestina*". *Íncipit* 25-26 (2005-2006): 537-561.
- Snow, Joseph T. "Historia crítica de la recepción de *Celestina* 1499-1822". *Celestinesca* 37 (2013): 151-204.
- Souchier, Emmanuel. "L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale". *Les Cahiers de Médiologie* 6 (1998): 137-145.
- Torres Nebrera, Gregorio. "La reescritura y la reinención del mito". En *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*. Ed. de Gregorio Torres Nebrera, 143-207. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2001.
- Touton, Isabelle. "Dossier d'annexes. L'image du Siècle d'Or dans le roman historique espagnol du dernier quart du XX^e siècle". Tesis doctoral dirigida por Marc Vitse. Toulouse: Université Toulouse II-Le Mirail, 2004. 