

“Saltos de gozo infinitos”: Melibea como gran depredadora

Ivette Martí Caloca
(Universidad de Puerto Rico)

El Auto XIX ha recibido considerable atención por parte de la crítica, más aún por estar enmarcado en el espacio acogedor del jardín de Melibea.¹ Como bien observa Luis Galván, se trata de “un lugar estratégico de la *Tragicomedia*” (2005, 458). Es aquí que Lucrecia, haciéndole compañía a su ama mientras espera la llegada oportuna de su caballero al huerto anochecido, entona una serie de cancioncillas que, aunque han sido objeto de distintos comentarios interesantes, no han sido suficientemente exploradas por los celestinistas, especialmente si tomamos en cuenta que suponen el preámbulo inmediato a la muerte de los amantes. La criada, quien ha sido testigo de los pormenores idílicos entre Melibea y Calisto, nos muestra una visión tan desconcertante como fascinante de su señora.

Stephen Gilman establece que estas canciones son “the reflection of erotic emotion in vegetation, the sentimental union of love with «viciosas flores»” (1955, 357). Estas flores serán las mismas que terminarán siendo el lecho de muerte de los amantes y que Elicia había deseado que tornasen “de negra color” cuando los maldice en el Auto XV.² Además, el estudioso sugiere que la complacencia con la que Calisto escucha las canciones de Lucrecia y Melibea muestra que el joven, al igual que su dama, finalmente comprende que el gozo que ha experimentado hasta entonces “es la base de algo más duradero” (1978, 377). Similarmente, James R. Stamm establece que se trata de un poema erótico bucólico que expresa la belleza del ambiente y la placidez del amor recíproco (84). Es decir, “un mundo transfigurado por el amor” (86). Asimismo, para Erna Ruth Berndt-Kelley, “el lirismo de Melibea no es mera imitación, sino que expresa algo muy personal. [...] surge en la literatura española el ser humano que ve la naturaleza no como una alegoría, sino como un ambiente en el que se encuentra palpitando, pero que a su vez palpita en señal de vida, lleno de armonía y misterio” (64).

Por su parte, María Rosa Lida de Malkiel, por entender que al hacer un análisis detallado de esta escena estaría profanando su belleza y su delicadeza, se ciñe más que nada a estudiar la estructura y las fuentes literarias que influyen en estas breves estrofas (428-430). Lo mismo hará Luis Galván quien, ante la “rareza” que atribuye a la imaginería animalésca de estos poemitas, utiliza las teorías de Michael Riffaterre para encontrar conectores intertextuales que la justifiquen. Tras examinar y descartar varios textos, señala como fuente el *Fedro* de Platón, especialmente por la relación entre “las ganas de comer” y el “ansia de saciarse”, y el ejemplo que de ello hace Sócrates: “Como a los lobos los corderos, así le gustan a los amantes los mancebos” (Galván 2007, 690). Además, el estudioso comenta que la animalización de los personajes los lleva a “actos indignos y destructivos” (2007, 699).

Por otro lado, Katherine Bliss Eaton subraya el contraste entre la mirada realista de Lucrecia en las estrofas que canta y la mirada idealista y sentimental de Melibea al entonar las suyas. Para la estudiosa, Lucrecia es el *alter ego* de su ama que se atreve a expresar el

¹ Son varios los estudios que tratan el tema del huerto en la *Tragicomedia* desde muy distintas perspectivas: Emilio Orozco Díaz, Jack Weiner, Florence M. Weinberg, William D. Truesdell, George A. Shipley (1974a), James R. Stamm, Jean Paul Lecertua, Fernando Cantalapiedra Erostarbe, Ivette Martí Caloca (2001), Alfredo J. Sosa Velasco.

² Gilman atribuye este parlamento a Areúsa: “Conversely, once Calisto has been done to death, Areusa predicts, the trees will dry up and the flowers turn black” (1955, 357).

erotismo sin paliativos. Es decir, según Eaton, los versos que entona la sirvienta utilizan imágenes lujuriosas, muy lejanas a la retórica cortesana, mientras que la imaginería de los que canta Melibea evidencian su idea romántica y afectiva del amor. Al unirse ambas voces es como si fueran dos caras de una misma moneda, una cuyo rostro muestra la realidad, y la otra que refleja la idealización del sentimiento amoroso. Según Eaton, al volver a tomar la palabra, Lucrecia vuelve a ser “the cynical commentator” de los idilios de su señora (224-225). Ahora bien, a pesar de que estas son observaciones muy interesantes, el hecho de que Melibea exprese su deleite al escuchar a Lucrecia cantar parecería demostrar que la joven asume positivamente su animalización en estas cancioncillas: “Quanto dizes, amiga Lucrecia, se me representa delante; todo me parece que lo veo con mis ojos. Procede, que a muy buen son lo dizes, y ayudarte he yo” (Rojas, 567). Es precisamente en este sentido que Luis Galván comenta que “la canción de Lucrecia equipara a Melibea con animales [...] Y ella no lo rechaza, sino que lo celebra” (2005, 464-465).

Por otra parte, William D. Truesdell hace alusión a la imaginería asociada al jardín y a la naturaleza presentes en los poemitas del Auto XIX, incluyendo las representaciones animales. Sin embargo, solo se detiene a enumerar estos elementos. Aún así, sugiere que la connotación que debemos darle al huerto en este acto debe ser más bien negativa: “this garden is to be interpreted *in malo* rather than *in bono*” (261). Similarmente, George A. Shipley propone que los elementos a los que se alude tanto en las octavillas que cantan Lucrecia y Melibea, como en los parlamentos de esta última una vez llegado Calisto, evocan una atmósfera lúgubre y aciaga que prelude las muertes venideras (1974a). En otro estudio publicado ese mismo año, Shipley hace una lectura detallada del proverbio del Auto XII “aunque muda el pelo la raposa, su natural no despoja”, y, entre otras cosas, sugiere que existe una cualidad animal en la relación amorosa entre los amantes. Además, propone que el dúo compuesto por dama y criada se puede entender como “una circunspección que tiende a aumentar la sensualidad” (1974b, 53).

En cambio, Theodore Kassier observa que las cancioncillas que nos ocupan se asemejan a los poemas del cancionero por su manera de reflejar la sensualidad amorosa a través del uso de imágenes que evocan la naturaleza (4). Sin embargo, reconoce que esta fusión entre el tema amoroso y los elementos naturales se puede remontar al *Cantar de los cantares* (4). Asimismo, aduce que hay una conexión entre el jardín y el placer de los amantes que queda evidenciado en la execración que Elicia les lanza en el Auto XV (16).

Ahora bien, Alan Deyermond advierte que en los versos del Auto XIX “se vincula [...] el amor sexual, la comida y la destrucción” (2008c [1985], 49). Al igual que en un estudio posterior que veremos enseguida, el estudioso británico arguye que la imagen del lobo empalma tanto con las imágenes comestibles como con la tragedia ulterior (2008b [1997], 49). Igualmente, en su artículo “*La Celestina* como cancionero”, aunque se concentra más en la estructura de los poemitas y sus posibles antecedentes líricos, observa atinadamente la “connotación siniestra, hasta funesta, [...] del lobo” (92) que se puede asociar a las imágenes lúgubres que George Shipley señala como presagios infaustos a la tragedia inminente: el canto del cisne, los cipreses, etc. Aun así, y posiblemente por no ser ese el foco de su investigación, no va más allá. Sin embargo, como veremos, este detalle que subraya el maestro inglés nos dará mucho más que decir.

Al igual que Katherine Bliss Eaton, Hajime Okamura concentra su investigación en el personaje de la criada de Melibea.³ El estudioso propone que con estas canciones se enfatiza “la maldad de Lucrecia”, es decir, su hedonismo y sensualidad exacerbada. Okamura toma en cuenta que estos pequeños poemas pertenecen a las interpolaciones que se agregaron a la *Comedia* para evidenciar el deseo de Rojas de redondear la caracterización sexualizada de la sirvienta.

De otra parte, John Rutherford propone que todo el Auto XIX encierra un humor negro poco explorado en el texto.⁴ Es por ello que ve la escena de los poemas que cantan ama y sirvienta como más bien paródica en lugar de lírica. Comienza por señalar que quien “convencionalmente” cantaría en estas circunstancias no sería la dama, sino el caballero y, asimismo, subraya la lujuria animal presente en los versos que entona Lucrecia y la equipara a la sexualidad baja de Pármeno y Areúsa que, de por sí, tiene una intención cómica: “Only prostitutes are supposed to lust after men. [...] Animal lust is meant to characterize only the lower orders and is therefore [...] inherently funny” (172).

En cambio, Alfredo J. Sosa Velasco considera al huerto de Melibea como una parodia del *locus amoenus* tradicional y subraya la carga sexual de las canciones con que espera nuestra heroína a su amante. Ahora bien, los elementos que se contienen en estos versos y en la descripción de Melibea de su entorno natural –el jardín, las flores, el cielo, las aves– le evocan la manera consagrada de exaltar a la Virgen María y cantar sus virtudes, por lo cual señala que Rojas los utiliza como una subversión paródica que desemboca en un mensaje antimariano y anticristiano. Ello se subraya, según Sosa Velasco, por el fuerte contenido sexual y las actitudes eróticas de Melibea y Lucrecia que rompen claramente con los valores propios del cristianismo y del culto a la Virgen (140-143).⁵

Ahora bien, G. Yuri Porras sugiere que mediante su cantar Melibea expresa e intenta serenar su mal de amores, pero que, contrariamente, ello intensifica su enfermedad de amor: “A medida que Melibea usa el canto como desahogo, la música exagera sus emociones hacia Calisto, por lo cual transforma la cura en enfermedad” (144). Según el estudioso, esta será también la causa por la cual Lucrecia termine contagiada de deseo por Calisto (147).

Finalmente, Francisco J. Lobera Serrano estudia la poesía de cancionero en el texto de la *Tragicomedia* y concluye que las octavillas que venimos comentando muestran una “clara funcionalidad [...] en el desarrollo de la historia contada” (241). El estudioso nos va mostrando cómo las distintas manifestaciones poéticas se utilizan de manera estratégica a través del texto y su pertinencia temática. En este caso, Lucrecia y Melibea cantan justo antes de la muerte de los amantes, por lo que concluye que todas las instancias cancioneriles de la *Tragicomedia* están “perfectamente enlazad[a]s con la historia” (242).

Como vamos viendo, varios estudiosos coinciden en percatarse de que las descripciones del huerto y todos los elementos que componen la atmósfera que permea en estas cancioncillas exhiben y comparten un aire siniestro muy apropiado para servir de antesala a la tragedia próxima a ocurrir, aún cuando se trate de una visión paródica o cargada de humor. No obstante, no hay que perder de vista que “[e]n todo el cantar se aprecian posibles ambigüedades: las formulaciones pueden ser a la vez elogios líricos, obscenidades o

³ Para otros estudios acerca del personaje de Lucrecia, refiero al lector a Lida de Malkiel (642-658), González Fernández (2008a) y Beltrán.

⁴ Severin (1979) también explora el humor negro en la *Tragicomedia*.

⁵ Para una lectura de la *Tragicomedia* como una crítica y ridiculización del valor de la virginidad promovido a través del culto mariano, véase da Costa Fontes.

ironías trágicas, según si se proyectan hacia el futuro o hacia el pasado y el presente de las relaciones entre Calisto y Melibea” (Lobera *et al.*, 319).

En el Auto XIX accedemos al huerto, juntamente con Calisto, en el momento preciso en el que Melibea suplica a Lucrecia que continúe cantando. Parece ser que ama y sirvienta han estado un tiempo ya deleitándose de esta manera: “Canta más, por mi vida, Lucrecia. Que me huelgo en oírte, mientras viene aquel señor; y muy passo entre estas verduricas, que no nos oyrán los que passaren” (Rojas, 565). En cualquier caso, al asomarnos a escucharlas, prosigue la criada:

¡O quién fuesse la ortelana⁶
de aquestas viciosas flores,
por prender cada mañana
al partir [de]⁷ tus amores!
Vístanse nuevas colores
los lirios y el açucena;
derramen frescos olores
quando entre, por estrena. (Rojas 1993 566-567)

Al igual que Lida de Malkiel y que Lobera *et al.*, Russell señala las dificultades de interpretación de esta octavilla. El crítico neozelandés cree que posiblemente esta sea una adaptación que hiciera Rojas de una canción popular y a ello atribuye su sentido oscuro:

La oscuridad de la primera parte de la estrofa puede deberse a que Rojas haya dejado de modificar, para acomodarlos al contexto celestinesco, los versos tradicionales de la canción popular que adoptaba. (436)

Aun así, podemos inferir claramente que Lucrecia desea ser parte activa de estos amores. Russell señala al respecto:

Ha habido diversas interpretaciones de lo que quiere decir la primera parte de la redondilla, pero su sentido general parece evidente: las flores son símbolos de los amores de Calisto y Melibea; Lucrecia, ella misma presa de amor por el joven caballero, quisiera ser la hortelana –Melibea– que tiene derecho cada mañana a recogerlas después de una noche de amor apasionado. (566)

Ahora bien, en vista de la perplejidad que esta octavilla ha ocasionado a los celestinistas resulta arriesgado aventurar. Es por ello que solo haré una brevísima glosa de esta. Para Lobera *et al.* “El sentido de estos versos es poco claro; parece haber una identificación entre las flores y el amor del amado, con lo cual *prender* sería a la vez «coger (flores)» y «retener (al amado)»” (2000, 318). Por su parte, María Rosa Lida sugiere: “cabe pensar que «prender» no esté quizá empleado en el sentido de «coger» sino en el de «detener»” (429). En el apartado dedicado al verbo “prender”, lo primero que Nebrija menciona es “la planta” para luego registrar el equivalente en latín “*comprehendo –is*” (159).

⁶ Lucrecia parece estar enamorada de Calisto, o al menos, deslumbrada por él, como han señalado tantas veces los críticos.

⁷ Russell (436) nos explica que prefiere la preposición /de/ en lugar de /a/ que es la que figura en todas las ediciones españolas, pues sigue a Marciales quien considera que tiene mayor sentido. Véanse también al respecto Lida de Malkiel (428-429) y Lobera *et al.* (318, 727-728).

Covarrubias lo define como “Asir la planta en la tierra o qualquiera postura” (880). Si tomamos en cuenta estas definiciones, entonces agarrar o asir las flores implicaría despojarlas de la posibilidad de vivir; en otras palabras, matarlas. Lida de Malkiel observa que “[l]a traducción más fiel de los versos 3 y 4 es la de Mabbe: «To pluck them [las flores] day by day / When you doe leave these bowers»” (429). Vemos cómo, entonces, este antiguo traductor entiende “prender” como arrancar. Por lo tanto, Calisto podrá arrancar las plumas de Melibea, pero ella terminará siendo, como veremos, la verdadera gran depredadora.

La idea de la amada como *hortus conclusus* se remonta a la Antigüedad, aun desde la tradición bíblica, incluyendo a la Sulamita del *Cantar*. En el caso de la *Tragicomedia*, varios estudiosos coinciden en que Melibea representa el huerto. Ella misma lo sugiere en más de una ocasión: “Todo se goza este huerto con tu venida” (Rojas, 569); “Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito” (Rojas, 588). Incluso, se ha llegado a identificar a la joven sinécdoquicamente con algunos elementos de su jardín. Ya vimos que Lucrecia alude a las flores. Interesantemente, Melibea es para su gimiente padre frente a su cuerpo inerte no solo “aquella florida planta” (Rojas, 597), sino también “esta flor que este día echaste de tu poder” (Rojas, 598). Calisto también es, según Celestina se lo describe a la encerrada doncella en el Auto X, la “flor que de todo esto [la enfermedad de Melibea] te delibre” (Rojas, 436).⁸ Siendo así entonces, “prender” esta flor Calisto sería matarlo. Con todo, aquí se habla de flores en plural, por lo cual tendríamos que incluir a Melibea quien, al fin y a la postre, se quita la vida a sí misma. Melibea será entonces una deletérea hortelana.

Posteriormente, la joven cae al jardín simbólico de su propia identidad: “es forzoso imaginar el cuerpo de Melibea, caído y destrozado sobre las frescas hierbas y viciosas flores de su huerto, dando savia y olor con su propia sangre a los lirios y azucenas” (Orozco, 76). Más aún, importa recordar que en los cantares de Lucrecia las flores de este huerto vestirían “nuevas colores” (Rojas, 567). A pesar de que esto se ha interpretado como la naturaleza hermoseándose para recibir al amado, no podemos olvidar que Elicia ha presagiado que las mismas se enlutarán. Este detalle, entonces, no solo abona a la ironía trágica como bien nos muestra Shipley (1974a), sino que le da a las flores, Calisto y Melibea, el color fúnebre de quienes se marchitarán seguidamente. No en vano vestirán nuevas colores, pues despojarán su cromatismo usual por el color de la muerte.⁹

Pero aún hay más en este huerto alucinante que Lucrecia nos dibuja:

Alegre es la fuente clara
a quien con gran sed la vea;
mas muy más dulce es la cara
de Calisto a Melibea.
Pues aunque más noche sea,
con su vista gozará.
¡O, quando saltar le vea,
qué de abraços le dará! (Rojas, 567)

Parecería que la fuente corresponde a Calisto quien, al ser divisado, deviene gozoso solaz a la amante sedienta. Como se sabe, la sed no es sino una avidez de beber que provoca,

⁸ Se ha establecido que “flor” puede también leerse como un joven de cualidades atrayentes. Véase Russell (436) y Lobera *et. al.* (227).

⁹ Para Shipley, la “proyección del amor en dichas flores [que hace Lucrecia], las convierte en un campo de batalla microcósmico, que prefigura la catástrofe inminente” (1974a, 51).

según nos recuerda la Real Academia Española, “[a]nsia o deseo ardiente” (DRAE). Se considera, junto al hambre, uno de los motivos primarios biológicos. Por lo tanto, detrás de estos versos subyace una apetencia ferviente que solo se satisface al ingerir o consumir.

La identificación de la sed con el deseo erótico y el beber con el placer sexual es tópica por lo menos desde la Biblia y se utiliza frecuentemente en la lírica cortesana y popular y aún hoy en el lenguaje corriente.¹⁰ (Lobera *et. al.*, 318)

Al igual que la fuente sirve de metonimia del agua que contiene, la cara del joven supone una sinécdoque. Al ver a Calisto, entonces, Melibea se lanzará a saciar su ardorosa apetencia. No olvidemos aquellas palabras de Sócrates pronunciadas en el *Fedro* que recoge Galván sobre el “ansia de saciarse” del amante frente a su amado (2007, 690). Se reitera el deleite de verlo –“con su vista gozará” (Rojas, 567)– y se torna en el gozo de quien tiene delante el objeto de su deseo. Al final, el poemita señala que el caballero debe saltar para entrar al jardín: “¡O, quando saltar le vea,/ qué de abraços le dará!” (Rojas, 567).¹¹

Las últimas octavillas que canta Lucrecia resultan ser las más significativas:

Saltos de gozo infinitos
da el lobo viendo ganado;
con las tetas, los cabritos;
Melibea, con su amado.
Nunca fue más desseado
amado de su amiga,
ni huerto más visitado,
ni noche más sin fatiga. (Rojas, 567)

Consideremos, primeramente, que estas octavillas irrumpen con un verbo fundamental en la *Tragicomedia*: “saltar”. Se ha escrito muchísimo sobre las caídas en el texto, tanto literales como metafóricas, sin embargo, más que ninguna otra, la muerte de Melibea supone un salto al vacío.¹² La crítica ha tenido muchísimo que decir sobre la ironía trágica en la obra, empero, no se ha comentado en detalle este verso que, me importa repetirlo, antecede precisamente la muerte de los amantes y, más aún, la anticipa.¹³ A ello volveré más adelante.

Por otra parte, no perdamos de vista que estos son “saltos de gozo” que, a simple vista, nos evocan el entusiasmo y la anticipación de una excitación muy grande. Sin embargo, es importante destacar que aun desde la antesala a la estrofa que vamos viendo, Melibea admite consumirse de gozo de escuchar a Lucrecia: “¡O, cuán dulce me es oírte! De gozo me

¹⁰ Melibea ya había manifestado su sed en el Auto XII ante el reclamo de Pleberio por el ruido en la habitación de su hija: “Señor, Lucrecia es, que salió por un jarro de agua para mí, que había gran sed” (Rojas, 473). Lobera *et. al.* comentan que “[e]ste es un pretexto, pero hasta cierto punto es también engañar con la verdad, dado el doble sentido que puede tener *sed* como «deseo erótico»” (252). En este sentido, lo comparan con la sed que Adela alega tener cuando es descubierta por la Poncia en *La casa de Bernarda Alba* justo después de su encuentro con Pepe el Romano (693).

¹¹ Truesdell observa que Calisto no entra al huerto por el portal apropiado y que, por lo tanto, al trepar el muro que le sirve de pórtico, se expone a la caída (261).

¹² No hay que olvidar que Pármeno y Sempronio también saltan.

¹³ Sobre la ironía dramática, véase: McPheeters, Gilman (1956), Lida de Malkiel, Berndt-Kelley, Himelblau, Szertics, Ayllón (1970; 1984), Phillips, Severin (1979; 2009 [1989]), McGrady, Corfís, González Echevarría, González Fernández (2008b).

deshago. No ceses, por mi amor” (Rojas, 567). El gozo será una constante en los parlamentos de nuestra protagonista, incluso, como vamos viendo, en la mirada privilegiada que Lucrecia nos ofrece de su señora.¹⁴ La enterada sirvienta ya nos había advertido que: “Pues aunque más noche sea, / con su vista gozará” (Rojas, 567). Y es que la celebración del gozo no se le niega a nuestra heroína, antes bien, se le reserva la mejor parte: “Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me hazes con tu visitación incomparable merced” (Rojas, 573) y esto, como apunta Peter E. Russell, es una “vuelta al vocabulario del amor cortés, pero enrevesado: aquí es la amada quien agradece al amante la «merced» que acaba de concederle” (Rojas, 573). No perdamos de vista el célebre lamento de Melibea a la muerte de Calisto: “¿Cómo no gozé más del gozo?” (Rojas, 577).

Luce López-Baralt sugiere que “[h]ay un aroma semítico en las «libertades» eróticas de Melibea, que corresponderían más al espíritu jubiloso de las libérrimas jarchas y del *Cantar de los cantares*” (163). No es de extrañar que hablando sobre la Sulamita, Ariel y Chana Bloch observen que el tema del cantar palestino es “the wonder of a woman with a man –an unmarried woman, with no concern about perpetuating the family line and no motive but pleasure” (14). Nada más hay que recordar la memorable sentencia de la hija de Pleberio y Alisa cuando asegura que: “más vale ser buena amiga que mala casada” (Rojas, 535). Melibea vive, y aún morirá, por el placer. Según sugiere Zoila Y. Clark, ella es “la que escoge amar y morir apasionadamente, ya que la razón de su existencia llega a ser el goce sexual con Calisto” (1148). Y no solo es ella quien goza, sino que es ella también quien tiene que enseñar a Calisto a disfrutar lentamente del juego amoroso frente a su trato rudo y pedestre: “Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré” (Rojas, 571). Paralelamente, la Sulamita “is the one who takes the initiative in [...] lovemaking [...] her invitations to love are more outspoken than his” (Bloch & Bloch, 5). En el caso de la *Tragicomedia*, según observa Consuelo Arias, “la dimensión más innovadora de *La Celestina* es la subversión de los códigos de comportamiento femenino. Se da una inversión del paradigma actividad-masculinidad / pasividad-feminidad” (383). De manera que es ella quien propone gozarlo con lentitud y prurito. En este sentido, varios estudiosos, entre ellos Emilio de Miguel Martínez apuestan a la “modernidad” de Melibea como participante del gozo mutuo que experimenta junto a Calisto (94).¹⁵ Ahora bien, en el *Vocabulario romance en latín*, Nebrija contrapone “gozo en este deleyte *gaudium –ii*”, a “gozo como quiera *hilaris –atis. Laetitia –ae*”. Por lo tanto, podríamos decir que el gozo de Melibea nos evoca el *Gaudium* del *De remediis* de Petrarca.¹⁶ Marcel Bataillon comenta al respecto:

[...] una vez llamada nuestra atención sobre las ilusiones de *Gaudium* (“Gozo” en la traducción española del *De remediis*), se nos revela su presencia latente en la dinámica del drama, gracias a la misma frecuencia con que se repiten las palabras “gozar”, “gozarse”, “gozo”, “gozoso”, a partir del auto X en que Melibea y sus padres (mucho más que Calisto, y más en la versión interpolada) emprenden el viraje que los convertirá irrevocablemente en personajes trágicos. (286)

¹⁴ Ya habíamos visto que, para Eaton, Lucrecia ve las cosas tal cual son, con una mirada realista.

¹⁵ María Eugenia Lacarra piensa que “es anacrónico imaginarla [a Melibea] como prototipo «avant la lettre» de la mujer liberada y rebelde” (1990, 76). Véase también Lacarra (1989, 26).

¹⁶ Para Petrarca como fuente indispensable en el texto de Rojas véase a Castro Guisasola, Ayllón (1963) y Alan Deyermond (1961).

Como se ve, el maestro francés observa que Melibea le lleva ventaja a su amante en su necesidad de expresar el gozo. Sin embargo, sugiere que este vocablo, como lo utiliza Rojas, equivale más bien a felicidad:

No sé cómo no reparé, al estudiar la significación moral de la *Tragicomedia*, en esa evidente insistencia en una palabra tan “preñada” que “de muy hinchada y llena quiere reventar” (Prólogo, 16). Mejor dicho, me doy cuenta de que no había medido bien su amplio alcance, confundiéndola con “deleite”, palabra que corresponde más bien a *voluptas* que a *gaudium*. *Gaudium* incluye hasta el “onesto deleite” según el *Vocabulario* de Nebrija. Y “gozo”, en *La Celestina*, es mucho más que el placer de los sentidos al cual se ha despertado Melibea. Es realmente la “felicidad” de que la colma la pura vista, la pura evocación de su amante, “gozo” que ella siente compartido por el huerto a su llegada. Es la felicidad de la pareja contra la cual se conjuran las envidiosas rameras. Es la felicidad que se prometían Pleberio y Alisa con el casamiento de su hija, y que ella vio en pugna contra su propia felicidad. (287)

Sin embargo, como ya vimos, Nebrija distingue entre el gozo que es deleite, *gaudium*, y el gozo que es felicidad, *laetitia*, por lo cual, en el caso de la *Tragicomedia*, parecería que corresponde a la primera acepción. Aun así, Bataillon comenta:

Bien claro es que ninguno de los personajes de cuyo “gozo” se trata es “encarnación” del “Gozo” petrarquesco y de sus ilusiones. Pero participan todos de ellas. Si alguien se empeña en pensar que Rojas era demasiado original, demasiado moderno para querer moralizar, ligado a sus personajes por una simpatía artística demasiado total para querer castigarlos, no sé cómo podrá negar toda significación moral o filosófica al rápido y total derrumbamiento, tan enérgicamente recalcado, del “gozo” del cual se fiaban todos, incluso los más disculpables. Esta lección del gozo obsesivo que cae en el pozo carecerá de originalidad filosófica. Me parece corresponder a la letra y al espíritu de *La Celestina* mejor que cualquier *Weltanschauung* conversa tras cuya elucidación andan los críticos desde hace medio siglo. (287)

Ahora bien, tomando en cuenta los comentarios del célebre estudioso francés, Stephen Gilman sugiere que:

[...] a nivel de la intención que nos permite leer *La Celestina* como una “comedia” neoestoica, la búsqueda y el culto del “gozo” tipifica a los amantes como representaciones vivas del *gaudium* de Petrarca, siempre cándidamente optimista y siempre desilusionado. El *gaudium*, junto con la *spes*, llenan las páginas del *De remediis* con sus vanos esfuerzos por ganar su debate con la *ratio*. Así, la lección moral que los lectores de Petrarca aprenden de la derrota intelectual siempre repetida del *gaudium* (“gozo” en la traducción al castellano de Francisco de Madrid) está representada en Rojas por la repentina muerte de los que escogen vivir únicamente en sus términos. Que vale tanto como decir: aquellos que escogen vivir sin razón. El “gozo” en el mundo de *La Celestina* está limitado temporalmente, y por definición sólo puede existir durante unas breves horas y semanas.¹⁷ (1978, 374-375)

¹⁷ Sin embargo, el maestro norteamericano concluye que no es necesario hacer una interpretación estoica del gozo, por lo cual, en la relación entre Calisto y su dama debe entenderse como antídoto contra la soledad, “algo

En la *Tragicomedia*, no obstante, Rojas amorra a *Ratio*, el personaje petrarquesco de Razón, y termina silenciándolo.¹⁸ Prueba de ello sería la actitud de Melibea frente al suicidio, culminación última de su voluntad: “bien se ha adereçado la manera de mi morir. [...] Todo se ha hecho a mi voluntad” (Rojas, 583). Ello supondrá para la joven un “agradable fin”, una “alegre partida” (Rojas, 586). Incluso ve a Dios como un aliado a quien ofrece su suicidio. Sea, pues, la joven un personaje cómico o trágico, sea un prototipo de mujer liberada o la encarnación de los prejuicios medievales, sea una víctima de la *philocaptio* o una mujer movida por su propia voluntad, sea víctima o victimario, sea *donna angelicata* o monstruo infernal, independientemente de cómo se interprete el texto, Melibea, al final, desde su perspectiva y su deseo, da un salto de gozo al infinito. Aun cuando entendamos que, como suicida en un contexto cristiano, la joven irá al infierno, su monólogo final es una afirmación de su determinación. He aquí un ejemplo de doble ironía, es decir, la ironía verbal del suicidio gozoso, y la ironía dramática que predice la muerte de la dama.¹⁹

A todo esto, los saltos de gozo los “da el lobo viendo ganado” (Rojas, 567), lo que ha disparado a la crítica en varias direcciones interesantes.²⁰ Para María Eugenia Lacarra estas imágenes son jocosas (1996, 429-431). Además, aduce que “[d]ada la doble lectura de los verbos saltar y comer, que en contextos apropiados como ése se utilizaban con la acepción de joder, su canción tiene una lectura claramente erótica” (1990, 84). Conjuntamente, explica que estas animalizaciones eran metáforas frecuentes en el siglo XV que simbolizaban la lubricidad en las mujeres. La estudiosa arguye que Calisto es el depredador y que “[e]sto ya se intuía en la canción, al aludir a los saltos del lobo aunque esté un tanto incierto si el lobo era Calisto o Melibea era la loba” (1996, 431)²¹. Sin excluir sus importantes observaciones, me inclino más hacia la propia alegorización del poemita que equipara a Melibea con el lobo que otea su presa con el mismo júbilo que cuando miraba la fuente estando sedienta. Esto lo podemos observar más aún cuando en el próximo verso se vuelve a animalizar a la dama, esta vez asimilada a unos cabritos a punto de mamar.²²

En su estudio acerca de los animales en la *Tragicomedia*, Vicenta Blay Manzanera y Dorothy Severin señalan que “Melibea is compared with the diabolic and lustful wolf, and

mucho más consolador que el alivio sensual” (Gilman 1978, 375). Es, en otras palabras, lo que nos salva de la soledad existencial (377).

¹⁸ Por momentos, parecería que quien encarna este personaje alegórico de Razón es Lucrecia. No es de extrañar que una sirvienta usurpe esta voz en un texto en el que el mundo al revés es la norma. Luis Galván (2007), por ejemplo, sugiere que si se toma en cuenta la intertextualidad con el *Fedro* platónico, la criada asume la voz de Sócrates en las octavillas del Auto XIX, mientras que Melibea asume la de Fedro.

¹⁹ Deyermond sugiere que si el reclamo que hace Calisto de confesión en las interpolaciones de la *Tragicomedia* es suficiente para que fuera perdonado, entonces la mayor ironía del texto sería que la muerte de Melibea habría sido completamente en vano, pues, como suicida, ella tendría que ir necesariamente al infierno: “Si Calisto se arrepiente y se salva (y repito que se trata de una posibilidad, nada más), Melibea se habrá matado para reunirse en el infierno con un amante que no estará allí. «Su muerte convida a la mía, convidame y fuerza que sea presto, sin dilación; muéstrame que ha de ser despeñada por seguille en todo [...] Y así contentarle he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida. ¡O mi amor y señor Calisto! Espérame, ya voy; detente, si me esperas» (2008d [1984], 230). “Estas palabras resultarían, con el arrepentimiento in *artículo mortis* de Calisto, crueles irónicas; resultarían una de las mayores ironías de la obra tan ambigua, tan irónica de Fernando de Rojas” (2008d [1984], 38).

²⁰ Acerca del tema de los animales en la *Tragicomedia* el estudio más completo es el de Vicenta Blay Manzanera y Dorothy Sherman Severin (1999). El lector puede también consultar a Barbera, Faulhaber, Shipley (1982), Seniff, Garci-Gómez, Gerli, Fradejas Rueda, Severin (1997), Palafox y Vivanco.

²¹ Véase también Lacarra (1990, 84-85).

²² Curiosamente, en el *Cantar de los cantares* el amado es como la “cabra montés” y viene saltando hasta la amada.

then with the goat's offspring playing with their mother's teats" (30).²³ Por su parte, Luis Galván arguye que “[l]a actitud de la enamorada se presenta análoga a la de animales que se preparan para la caza y la ingestión” (2005, 465). Igualmente, habíamos visto que Deyermond observa que a través del símbolo lupino “se vincula [...] el amor sexual, la comida y la destrucción” (2008c [1985], 49). Cabe recordar nuevamente la influencia que atribuye Galván a Platón cuando pone en boca de su maestro en el *Fedro*: “Como a los lobos los corderos, así le gustan a los amantes los mancebos” (2007, 690). Se trata, pues, de la disposición ávida del depredador que anticipa con exaltación devorar a su presa, en otras palabras, “el lobo relamiéndose ante los corderos” (Lobera *et. al.*, 318).

A pesar de que muchos estudiosos ven a Melibea como presa de Calisto, ella está muy lejos de ser una víctima servil de los deseos del joven o una inocente doncella. No olvidemos que es ella quien, enfurecida, al escuchar a su madre decir que nada sabe de “qué cosa sean hombres” (Rojas, 539) pide a Lucrecia: “estórvales su hablar [...] si no quieres que vaya yo dando bozes como loca, según estoy enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia” (Rojas, 539); la misma que se queja ante Dios de que sea el hombre quien tiene el privilegio de descubrir su amor: “¡O género femíneo, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quejoso ni yo penada” (Rojas, 427). Aún cuando el galán la trate como un artículo de consumo, ella será al final quien lo atraiga a su anzuelo. Según observa Galván, Calisto es tanto comprador como mercancía (2005, 463), y, en última instancia, terminará siendo presa de Melibea.

Así por ejemplo, mientras la joven se solaza entonando sus canciones en el huerto, Calisto se regodea escuchándola, hasta que se lanza al interior del mismo. Mas ese canto que el caballero escucha embelesado nos evoca enseguida la figura de la sirena con que Pármeno, despavorido y temeroso, había comparado a Melibea en el Auto XI:

El falso boyezuelo con su blando cencerrar trae las perdizes a la red; el canto de la serena engaña los simples marineros con su dulçor. Assí ésta, con su mansedumbre y concessión presta, querrá tomar una manada de nosotros a su salvo; purgará su inocencia con la honrra de Calisto y con nuestra muerte. Assí como corderica mansa que mama su madre y la agena, ella, con su segurar, tomará la vengança de Calisto en todos nosotros, de manera que, con la mucha gente que tiene podrá caçar a padres y hijos en una nidada, y tú estarte has rascando a tu fuego, diciendo: “a salvo está el que repica”. (Rojas, 450-452).

En vista de ello, Shipley señala:

Again there is deeper truth to the words than the speaker, in his fright, can intend or know. The splendid verses that grace the lovers last meeting, in Act XIX, prove to all her audience that Melibea (who is in a limited sense responsible for the series of deaths) indeed also has the sweet voice of a siren and sings alluringly. (1982, 215)

De suyo, la sirena es un símbolo fatídico que atrae con su suave canto a su víctima a la que luego despedaza despiadadamente. Por añadidura, se relaciona al falso boezuelo quien,

²³ Según L. Charbonneau-Lassay, el lobo y la cabra son símbolos ambiguos que representan por un lado el mal, y por el otro el bien. Para la simbología de los animales en la Edad Media véase además Barber, Malaxecheverría, Payne y Rowland.

con su “blando cencerrar” logra apresar a las inocentes perdices. En este sentido, E. Michael Gerli advierte: “For the sixteenth-century reader, both the mermaid and the pantomime ox share the ability to enchant with sound” (56). El estudioso afirma que, al igual que en el caso de la sirena, hay una connotación sexual subyacente en la comparación que hace Pármeno entre la encerrada doncella y este instrumento de atraparavecillas ingenuas. Calisto entonces cae en la red de esta gran depredadora que, como Deyermond propuso con notable razón, terminará comportándose como la víbora del Prólogo que aniquila al macho viperino (1978). Bien lo había intuido el joven cuando en el Auto I la compara a la terrible Gorgona.²⁴

Para Melibea, su suicidio –ya lo vimos– es un salto de gozo. Y es aquí cuando el desconsolado padre, ante el cuerpo destrozado de su amada hija, pronuncia su problemática expresión “Nuestro gozo en el pozo” (Rojas, 594). Este dicho popular ha sido muy controvertido para los celestinistas, ya que piensan que es un refrán muy prosaico para abrir el extraordinario planto final. Severin comenta: “even Pleberio, the most serious figure in the work, cannot initially rise above the trivial «Nuestro gozo en el pozo» after witnessing his daughter’s death” (1979, 278). La estudiosa lo considera como parte del uso que hace Rojas de dichos risibles en momentos trágicos (1979, 278). Sea como fuere, para el dolorido padre, la joven constituye la fuente de todas sus alegrías y consuelos; ella es su gozo.²⁵ Cabe entonces preguntarse si será que también podemos ver a la adorada hija de Pleberio como una personificación del *Gaudium* alegórico del *De remediis*. De ser así, la caída final de Melibea podría interpretarse literalmente como el salto que gozo/*Gaudium* da detrás de su presa derrotada.

²⁴ Para la imagen de la Medusa comparada con Melibea, véase Martí (2012).

²⁵ Curiosamente, Covarrubias, al definirlo, añade: “Del nombre latino *gaudium*. «Nuestro gozo en el pozo»; dízese quando una cosa que nos avía empeçado a dar contento, no salió cierta ni verdadera; devióse de dezir de algún animalejo que dava contento, y con quien jugaban, y saltando de una parte a otra cayó en el poço y ahogóse. Gozar una cosa, poseerla y disfrutarla” (652). Este “animalejo” que daba contento a su padre “saltó” y murió.

Obras citadas

- Arias, Consuelo. "El espacio femenino en tres obras del medioevo español: de la reclusión a la transgresión". *La Torre* 1.3-4 (1987): 365-388.
- Ayllón, Cándido. *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1984.
- . "La ironía de la *Celestina*". *Romanische Forschungen* 82.1-2 (1970): 37-55.
- . "Petrarch and Fernando de Rojas". *Romanic Review* 54.2 (1963): 81.
- Barber, Richard trad. *Bestiary. Being an English Version of the Bodleian Library, Oxford M.S. Bodley 764*. Woodbridge: The Boydell Press, 1999.
- Barbera, Raymond E. "Medieval Iconography in the *Celestina*". *Romanic Review* 61.1 (1970): 5-13.
- Bataillon, Marcel. "Reseña a *La originalidad artística de «La Celestina»*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 17.3-4 (1963-1964): 264-290.
- Beltrán, Rafael. "Eliseu (*Tirant lo Blanc*) ante el espejo de Lucrecia (*La Celestina*): retrato de la doncella como cómplice fiel del amor secreto". En Rafael Beltrán Llavador & José Luis Canet Vallés eds. *Cinco siglos de "Celestina": aportaciones interpretativas*. Valencia: Universidad de Valencia, 1997. 15-41.
- Berndt-Kelley, Erna Ruth. *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"*. Madrid: Gredos, 1963.
- Blay Manzanera, Vicenta & Dorothy S. Severin. *Animals in "Celestina"*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999.
- Bloch, Ariel y Chana Bloch. "In the Garden of Delights". En Ariel Bloch & Chana Bloch eds. *The Song of Songs. A New Translation*. California: University of California Press, 1995. 3-35.
- Cantalapiedra Erostarbe, Fernando. "La escena de la huerta-huerto". En Manuel Criado de Val dir. *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento: actas del Congreso Internacional sobre Literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*. Barcelona: PPU, 1989. 317-330.
- Castro Guisasola, Florentino. *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*. Madrid: C.S.I.C., 1973.
- Charbonneau-Lassay, Louise. *El bestiario de Cristo Vol. I. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Francesc Gutiérrez, trad. Barcelona: Sophia Perennis, 1996 [1940].
- Clark, Zoila Y. "La Pasión de Melibea: el deseo femenino en *La Celestina*". En *National Association of African American Studies Conference Proceedings: Fulfilling Our Dreams by Bringing All Cultures Together*. Scarborough: National Association of African American Studies, 2008. 1147-1162.
- Corfís, Ivy A. "Sentimental Lore and Irony in the Fifteenth-Century Romances and *Celestina*". En Joseph J. Gwara y Michael Gerli, eds. *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550): Redefining a Genre*. London: Tamesis (1997): 153-171.
- Costa Fontes, Manuel da. "Celestina as Antithesis of the Virgin Mary". *Journal of Hispanic Philology* 15 (1990): 7-41.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua castellana o española*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1998.
- Deyermund, Alan A. "El imaginario de la *Tragicomedia*". *Medievalia* 40 (2008a): 86-95. Originalmente publicado como "The Imagery of the *Tragicomedia*". En Juan Carlos

- Conde ed. *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' "Tragicomedia de Calisto y Melibea" (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007. 149-171.
- . "La Celestina como cancionero". *Medievalia* 40 (2008b): 86-95. Originalmente publicado en Rafael Beltrán Llavador & José Luis Canet Vallés eds. *Cinco siglos de "Celestina": aportaciones interpretativas*. Valencia: Universidad de Valencia, 1997. 91-106.
- . "«El que quiere comer el ave»: Melibea como artículo de consumo". *Medievalia* 40 (2008c): 45-52. Originalmente publicado en Jesús Montoya Martínez & Juan Paredes Núñez eds. *Estudios románicos dedicados al Profesor Andrés Soria Ortega en el XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*. Granada: Universidad de Granada, 1985. Vol. 1, 291-300.
- . "«¡Muerto soy! ¡Confesión!»: Celestina y el arrepentimiento a última hora". *Medievalia* 40 (2008d): 33-38. Originalmente publicado en José Manuel López de Abiada & Augusta López Bernasocchi eds. *De los romances-villancicos a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre la literatura española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*. Madrid: José Esteban, 1984: 129-140.
- . "Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript". *Celestinesca* 2.1 (1978): 25-30.
- . *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*. Oxford: Oxford University Press, 1961.
- DRAE. *Diccionario de la Real Academia Española*. Accesible on-line: <<http://dle.rae.es>> [consultado el 26/12/2016].
- Eaton, Katherine Bliss. "The Character of Lucrecia in *La Celestina*". *Annali dell'Istituto Orientali di Napoli. Sezione Romanza* 15 (1973): 213-225.
- Faulhaber, Charles B. "The Hawk in Melibea's Garden". *Hispanic Review* 45.4 (1977): 435-450.
- Fradejas Rueda, José Manuel. "El «boezuelo», el «buey de caza» y el «cabestrillo privado»". *Celestinesca* 20.1-2 (1996): 155-170.
- Galván, Luis. "Intertexto, sentido, autoridad: «el lobo viendo ganado» (*Celestina*, XIX)". *Bulletin of Spanish Studies* 84.6 (2007): 677-700.
- . "Imágenes y anagnórisis en *La Celestina*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 53.2 (2005): 457-479.
- Garci-Gómez, Miguel. "Ascendencia y trascendencia del neblí de Calisto". *Revista de Literatura* 49 (1987): 5-21.
- Gerli, E. Michael. "A Propos the Pantomime Ox, Sexual Innuendo, and Fuddled Partridges: Yet more on Parmeno's Remark". *Celestinesca* 12.2 (1988): 55-60.
- Gilman, Stephen. *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de "La Celestina"*. Pedro R, Santidrián trad. Madrid: Taurus, 1978.
- . *The Art of "La Celestina"*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1956.
- . "Fortune and Space in *La Celestina*". *Romanische Forschungen* 66 (1955): 342-360.
- González Echevarría, Roberto. "La prole de Celestina". En *La prole de Celestina: Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Editorial Colibrí, 1999. 19-57.
- González Fernández, Luis. "Algunas consideraciones sobre la criada Lucrecia". *Celestinesca* 32 (2008a): 151-163.

- . “El verbo hecho carne: la muerte y la locura de Calisto (y algunas muertes más)”. En Georges Martin ed. *Fernando de Rojas, “La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea”*. París: Ellipses, 2008b. 139-155.
- Himelblau, Jack. “A Further Contribution to the Ironic Vision in the *Tragicomedia*”. *Romance Notes* 9.2 (1968): 310-313.
- Kassier, Theodore L. “*Cancionero* Poetry and the *Celestina*: From Metaphor to Reality”. *Hispanófila* 56 (1976): 1-28.
- Lacarra, María Eugenia. “Sobre los «dichos lascivos y rientes» en *Celestina*”. En *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996. 419-433.
- . *Cómo leer “La Celestina”*. Madrid: Ediciones Júcar, 1990.
- . “La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*”. *Celestinesca* 13.1 (1989): 11-30.
- Lecertua, Jean Paul. “El «huerto» de Melibea”. En Alan Deyermond ed. *Historia y crítica de la literatura española 1/1: Edad Media. Primer Suplemento*. Barcelona: Crítica, 1991. 394-397. Originalmente publicado como “Le Jardin de Mélibée: métaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Célestine*”. *Trames* 2 (1978 [1979]): 105-138 [135-138].
- León, Fray Luis de. *Cantar de los cantares de Salomón*. José Manuel Blecua, ed. Madrid: Gredos, 1994.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de “La Celestina”*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- Lobera Serrano, Francisco J. “La poesía de cancionero en *La Celestina*: «Oh, hideputa el trovador»”. *Revista de Poética Medieval* 28 (2014): 225-243.
- . et al. eds. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Barcelona: Crítica, 2000.
- López-Baralt, Luce. *Un Kāma Sūtra español*. Madrid: Siruela, 1992.
- Malaxecheverría, Ignacio, ed. *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1999.
- Martí Caloca, Ivette. “Melibea: eje de la *scriptum ligata* de *La Celestina*”. *Celestinesca* 36 (2012): 161-178.
- . “Entre huertos cerrados y noches oscuras: Melibea y la amada juancruciana”. En Abdeljelil Temimi ed. *Mélanges Luce López-Baralt*. Zaghuan: Publications de la Fondation Temimi pour le Recherche Scientifique et l’Information, 2001. Vol. 1, 147-167.
- McGrady, Donald. “«Entrando Calisto una huerta» And Other Textual Problems in the *Celestina*”. *Hispanic Review* 63.3 (1995): 433-440.
- McPheeters, D. W. “The Element of Fatality in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*”. *Symposium* 8.2 (1954): 331-335.
- Miguel Martínez, Emilio de. *A, ante, bajo, cabe, con “La Celestina”*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2016.
- Nebrija, Elio Antonio de. *Vocabulario de romance en latín*. Gerald J. Macdonald, ed. Philadelphia: Temple University Press, 1973.
- Okamura, Hajime. “Lucrecia en el esquema didáctico de *Celestina*”. *Celestinesca* 15.1 (1991): 53-62.
- Orozco Díaz, Emilio. “El huerto de Melibea. Para el estudio del tema del jardín en la poesía del siglo XV”. *Arbor* 19 (1951): 47-60.
- Palafox, Eloísa. “De plumas, plumíferos y otros seres alados: Trayectoria y enigmas de una metáfora polifacética de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*”. *Celestinesca* 23.1 (1999): 43-60.

- Payne, Ann. *Medieval Beasts*. New York: New Amsterdam Books, 1990.
- Phillips, Katherine Kaiper. "Ironic Foreshadowing in *La Celestina*". *Kentucky Romance Quarterly* 21.4 (1974): 469-482.
- Porras, G. Yuri. "El mal de amores y las canciones en las primeras dos *Celestinas*". *Confluencia* 24.1 (2008): 139-151.
- Rojas, *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Peter E. Russell de Madrid: Clásicos Castalia, 1993.
- Rowland, Beryl. *Animals with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1973.
- Russell, Peter E. ed. *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Clásicos Castalia, 1993.
- Rutherford, John. "Laughing at Death: Act XIX of the *Tragicomedia*". *Bulletin of Hispanic Studies* 78 (2001): 167-176.
- Seniff, Dennis P. "«El falso boezuelo con su blando cencerrar»: or, the Pantomime Ox Revisited". *Celestinesca* 9.1 (1985): 43-45.
- Severin, Dorothy S. "The Rhetorical Shift from Comedy to Tragedy: Ironic Foreshadowing and premonitions of Death". En *Tragicomedy and Novelistic Discourse in "Celestina"*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [1989]. 95-103.
- . "Animals and Abuse in *Celestina*: the Dog and the Ass". *Celestinesca* 21 (1997): 111-114.
- . "Humour in *La Celestina*". *Romance Philology* 32.3 (1979): 274-291.
- Shipley, George A. "Bestiary Imagery in *La Celestina*". *Revista de Estudios Hispánicos* 9 (1982): 211-218.
- . "*Non erat hic locus*; the Disconcerted Reader in Melibea's Garden". *Romance Philology* 27.3 (1974a): 286-303.
- . "El natural de la raposa: un proverbio estratégico de *La Celestina*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 23.1 (1974b): 35-64.
- Sosa-Velasco, Alfredo J. "El huerto de Melibea: Parodia y subversión de un *topos* medieval". *Celestinesca* 27 (2003): 125-148.
- Stamm, James R. "De «huerta» a «huerto». Elementos lírico-bucólicos en *La Celestina*". En Manuel Criado de Val dir. "*La Celestina*" y su contorno social: *Actas del I Congreso Internacional sobre "La Celestina"*. Barcelona: Hispam, 1977. 81-88.
- Szertics, Joseph. "Notas sobre un caso de ironía trágica en *La Celestina*". *Romance Notes* 11.3 (1970): 629-632.
- Truesdell, William D. "The *Hortus Conclusus* Tradition, and the Implications of Its Absence, in the *Celestina*". *Kentucky Romance Quarterly* 20.3 (1973): 257-277.
- Vivanco, Laura. "Birds of a Feather: Predator and Prey in *Celestina*". *Celestinesca* 26 (2002): 5-27.
- Weiner, Jack. "Adam and Eve Imagery in *La Celestina*". *Papers on Language and Literature* 5.4 (1969): 389-396.
- Weinberg, Florence M. "Aspects of Symbolism in *La Celestina*". *Modern Language Notes* 86 (1971): 136-153.
- White, T. H., ed. *The Book of Beasts. Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century*. New York: Dover Publications, 2015.