

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de
Rafael Alemany,
Josep Lluís Martos
i Josep Miquel Manzanaro**

Volum II

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 11**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congrés (10 . 2003. Alacant)
 Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hisp nica de Literatura Medieval /
 edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -
 Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;
 23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)
 Ponències en català, castell  i gallec
 ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)
 1. Literatura medieval - Història i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior
 a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.
 III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.
 821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

  Els autors

  D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Piz 

Il·lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),
 Museu Municipal de l'Almod , X tiva
 Imprimeix: T BULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum II): 84-608-0304-X

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hisp nica
 de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial
 BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reprodu ida, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per
 cap mitjà, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el perm s previ de
 l'editor.

EL CUERPO EN LA CELESTINA

Quisiera iniciar esta comunicación historiando a vuelo de pájaro cómo nació mi interés por el *cuerpo* en *La Celestina*. Desde hace algún tiempo, vengo investigando ciertos aspectos de la obra de Rojas relacionados específicamente con la ropa. Me inicié con *el manto de Celestina*, objeto con el que Fernando de Rojas logra no sólo subvertir el sentido sagrado del manto de la Virgen María —símbolo de vida, refugio y aliento— para transformarlo en el hábito sacrílego de una maestra hechicera, sino que también, a partir de esta desacralización, logra configurarlo en el propio cuerpo de la vieja (Lizabe 2003). Recordemos, a propósito, dos escenas de *Celestina*: la primera es aquella del auto vi en la que Calisto interrumpe a Celestina —que le está narrando lo acontecido durante su primera visita a casa de Melibea— y exclama: «¡Oh gozo sin par! ¡Oh singular oportunidad! ¡Oh oportuno tiempo! ¡Oh, quien estuviera allí debajo de tu manto...!».¹ Estar debajo del manto es querer invadir el mundo más íntimo, el eros personal de la vieja. La segunda escena nos ubica en uno de los momentos de mayor intensidad dramática de la obra como es el del asesinato de Celestina: recordemos que la vieja llama a gritos a Elicia y le pide su manto: «¡Elicia, Elicia! Levántate de esa cama, dáca mi manto presto...!» (auto xii). Y con estas palabras, como comenté en el análisis de dicho pasaje, nos hallamos ante una prenda de vestir que es la piel, el cuerpo, la coraza protectora de una vieja que, al perderlo, pierde la protección litúrgica aunque fuera de las fuerzas malignas. También he dedicado algunas líneas a *la camisa de Melibea*, prenda de intensa incitación erótica para Calisto como la misma enamorada deja entrever: «Deja estar mis ropas en su lugar y, si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa?» (Lizabe, en prensa a). Camisa que la acompaña cuando se suicida desde lo alto de la torre (auto xxi) y se transforma en su propia mortaja de lienzo. En otra oportunidad (Lizabe, en prensa b), prestamos atención a las *autorizantes ropas* mediante las cuales Sempronio, en el auto i, aplica el tabú de la decencia y establece eufemísticamente una clasificación

1. Mis citas de *La Celestina* provienen de la edición de Francisco Lobera *et alii* (2000).

binaria del sexo femenino: por un lado, las *santas y virtuosas y notables mujeres* y, por otro, *estas de largas y autorizantes ropas*. Actualmente, estamos abocados a «La ropa en Celestina», Proyecto de Investigación avalado por la Secretaría de Ciencia y Técnica —Universidad de Cuyo, Mendoza, Argentina (Lizabe 2004). De estos intereses por lo externo, por lo que nos cubre y descubre consciente e inconscientemente, es decir por la ropa, nace el interés por lo interno, por el sustento sobre el que se ubica y desubica la ropa, es decir, el cuerpo.

Sentados estos prolegómenos, podemos iniciarnos en el tema recordando la conferencia que Eukene Lacarra (1999) dio sobre «La evolución del discurso del género y del cuerpo en los estudios medievales» durante el VII Congreso de nuestra Asociación Hispánica de Literatura medieval, desarrollado en Castelló de la Plana en 1997. En dicha ocasión, la ilustre investigadora sintetizó los principales aportes teóricos que, durante casi veinte años ininterrumpidos —los últimos del siglo XX—, se habían ocupado de las construcciones de paradigmas femeninos y masculinos, tratando de explicar el cómo y el por qué de determinadas conceptualizaciones respecto de su genericidad, de su identidad sexual, de su cuerpo, de sus dominios de poder.... Hacia el final de su trabajo, Lacarra afirma que «tenemos por delante una gran tarea de investigación en la representación del género y del cuerpo en la literatura medieval. El material a estudiar es abundante y también lo es cada día la bibliografía. Estos estudios [concluye la estudiosa] tienen un futuro alentador porque ofrecen un acercamiento crítico de gran interés...» (p. 90). Las reflexiones que hoy compartiré con ustedes son sólo una respuesta acotada a ese futuro, son el esbozo inicial de algunas ideas que permiten abordar lo que Covarrubias definió como «lo que consta de partes y se puede tocar...» y que «por excelencia se llama compuesto material del hombre, u de otro qualquiera animal, esto es el cuerpo».

En la cultura medieval, el término *cuerpo-natura* designaba realidades diversas y complejas:

a) Desde los ámbitos del dogma cristiano: el cuerpo planteaba la separación ontológica entre el alma y aquel —principio del mal y de la perversión y todo aquello que *corrompido perece* según definición de san Isidoro de Sevilla (*Etimologías*, xi). Además, se relacionaba con la Eucaristía, en la que se celebraba la presencia del *Corpus Christi*. También el cuerpo se asociaba con las reliquias y con esa veneración del cuerpo en las que se celebraba la presencia de Dios y con las que comulgaba una comunidad en cuanto en aquellas estaba presente el cuerpo místico de la Iglesia (Le Breton 2002: 36).

b) Desde la teoría política: se recurría a la metáfora corporal para definir estamentos y determinar funciones.

c) Desde el cuerpo utilizado como término geográfico y cartográfico utilizado para definir «la tierra y agua... el Sol y la luna y las Estrellas... [y] el fuego» (Covarrubias 687).

d) Desde la presencia descollante del cuerpo en las fiestas populares medievales, sobre todo en el carnaval y su cuerpo grotesco que se abría al exterior con sus protuberancias nombrables e innombrables.

e) Desde el cuerpo emblema de lo invisible, lo oculto e intangible en unión con la naturaleza del mundo musulmán (Chebel 1995: 385-386).

f) Hasta, el *cuerpo glorificado* que aparece en el discurso de Calisto en la escena de apertura de la obra.

g) Hasta ese *sosegado bulto* con el que Celestina testimonia la reacción de la joven siendo presa del Amor ante su embate, embate que finaliza —según su propia descripción del hechizo que prende— en un «bullendo fuertemenete los miembros todos a una parte y a otra y en un retorciendo el cuerpo cuando el sonido de tu nombre [el de Calisto] le tocó» (auto vi).

Todas éstas, decimos, constituyen representaciones públicas y privadas de lo que en la esfera social e íntima resultó venerado y reverenciado, por ejemplo, en cuanto símbolo de castidad y pureza o vilipendiado y rechazado en cuanto representación de cualquier *desordenado apetito* que vencía a *los locos enamorados*. Nos referimos al *cuerpo*, que en el caso de *La Celestina*, explicita una nueva relación del individuo consigo mismo y con su entorno, y es objeto tanto de dolor físico —el *mal de madre* de Areúsa, las serpientes que comen el corazón de Melibea— como de un placer que tiñe de erotismo la obra: Calisto, por ejemplo, se desborda verbalmente al solazarse con la visión del cuerpo de Melibea del cual «no crió Dios otro mejor» (auto vi); otro tanto le sucede a Pármeno que «ha muerto de amores» ante una Areúsa desnuda y muerta de frío en la cama (auto vii). La misma joven está llena de envidia ante las gracias corporales de Melibea (auto ix); ni qué decir de Celestina, que se regodea ante la visión del cuerpo de esta discípula y a la que profiere unas ambiguas cosquillas (auto vii) (Gerli 1995).²

El cuerpo ocupa un lugar de primer orden en el mundo celestinesco y, en esta oportunidad, nuestras reflexiones abordan el discurso literario de la corporeidad planteado por Fernando de Rojas, que descubre desde el cuerpo el entramado humano más profundo que se establece entre los personajes celestinescos. ¿Por qué esta afirmación? Porque el cuerpo, junto con la palabra, son los mediadores que poseen los principales protagonistas de *Celestina* para relacionarse con su propia realidad y con el entorno. A través del cuerpo y de sus órganos sensoriales, aquellos intentan conocer la realidad: acarician, golpean, cantan, escuchan, hablan, mienten, acuchillan, abrazan, ven, besan, mueven manos... Los sentidos construyen la *imago mundi*, la imagen perceptual de estos personajes y está en la base de sus referencias cognitivas. Por lo tanto, la presente comunicación analiza de forma acotada el discurso corpóreo en *La Celestina*, cuyo autor reactualiza el concepto del cuerpo como *medida de todas las cosas*, parafraseando el famoso pensamiento

2. Dice Celestina a su «mochacha»: «déjame mirarte toda a mi voluntad, que me huelgo». A lo que Areúsa responde: «Paso, madre, no llegues a mí, que me haces coxquillas» (Lobera *et alii* 2000, auto vii, p. 174).

de Protágoras, en un universo deshumanizado en el que el individuo es consciente de que se desarraiga ontológicamente de sí mismo y del cosmos.

Para acotar el campo de estudio, nos referiremos a la primera mención explícita del vocablo *cuerpo* aunque dicho recorte implica haber dejado fuera una realidad compleja y plurivalente a abordar en otra oportunidad. De todas formas, la geografía corporal celestinesca —construida en cada intersticio del texto—, se materializa y sintetiza en el *cuerpo*, término explícitamente nombrado por primera vez apenas se inicia la obra: luego de la presentación retórica del *thema* del Prólogo —la vida como contienda—, el autor pasa revista al mundo de la creación y, para ejemplificar la idea nuclear, presenta la *víbora, reptilia o serpiente enconada*, que cierra parcialmente el discurso de la voracidad y ferocidad de todo lo creado con la siguiente descripción (el subrayado es mío):

[la víbora, reptilia o serpiente enconada] al tiempo de concebir, por la boca de la hembra metida la cabeza del macho y ella en gran dulzor apriétale tanto que le mata, y quedando preñada, el primer hijo rompe las ijares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda y él casi como *vengador de la paterna muerte*. ¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que *engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas*?

Esta cita es esencial para el pensamiento corpóreo de Fernando de Rojas. Por ello, focalizaremos la atención en dos aspectos de la misma: por un lado, su significado e importancia, por otro, su probable fuente.

SIGNIFICADO

En la cita precedente, el cuerpo aparece asociado con etapas del ciclo vital de los reptiles: la concepción —«al tiempo de concebir»—, la preñez —«quedando preñada»—, los movimientos engañosos del abrazo —«ella con gran dulzor apriétale tanto»—, el alumbramiento —«el primer hijo rompe los ijares de la madre, por do todos salen»—, la muerte —«ella muerta queda». El ritmo vital descrito por Rojas hubiera sido el natural a toda especie creada si no fuera porque algunas acciones implican una alteración de la ley natural, porque ¿cómo hacer inteligible el hecho de concebir en el propio cuerpo al asesino de la madre biológica? Los lectores coetáneos de Rojas, y también los que le siguieron, debieron recibir y registrar con repulsión y espanto el acto deglutorio filio-materno. En el centro de dicha acción zoófaga, se ubicaba la serpiente, que, rodeada de peces, fieras y aves, ejemplificaba las *disensiones naturales* de los animales entre los cuales ninguno carecía de guerra. La serpiente se identificaba con el diablo y la discordia en la cultura cristiana; pero dicha valencia negativa no era exclusiva del archivo mental de este tipo de lectores/receptores del texto. Sin duda, entre éstos, figurarían receptores que provenían de conversiones musulmanas y judías y que de alguna forma tenían en su haber representaciones y valoraciones culturales también negativas (Cooper 2000: 165-

166). Si tenemos en cuenta esta variedad de formaciones y perfiles lectores, podemos considerar la hipótesis de la presencia de un autor consciente de una multiplicidad de miradas lectoras y de una compleja tipología de lectores con los que él mismo establecía un juego polifónico con un símbolo cuya significación era dada por el sujeto interpretante, y que venía a validar aquella idea esencial de «quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda» (*Carta a un su amigo*).

Pero la *víbora, reptilia o serpiente enconada* no sólo era eso: en la introducción de la obra, su autor anticipaba a una Celestina cuyo autor había comenzado a esbozarla subrepticamente ya desde la imagen reptil. Esta primera definición zoomórfica de Celestina³ evocaba la imagen bíblica del diablo y el consiguiente símbolo del pecado y de la discordia en el archivo mental de sus lectores.⁴ Por ello, la metáfora de Rojas *reptilia enconada*-Celestina —préstese atención al calificador— ya condicionaba el proceso de recepción: una historia en la que los personajes se arrastraban e interactuaban corporalmente con distintos matices de ruindad, rencor, encarnizamiento y violencia, devorándose unos a otros: Celestina, madre de ardid y placeres prohibidos, es *devorada* por Pármeno y Sempronio así como Sempronio había devorado en su voluntad a Pármeno con la promesa del deleite escondido.

El discurso creado alrededor de Celestina-serpiente-cuerpo es tal que todo aquel en interacción con el cuerpo terminará fagocitado y destruido: Celestina muere a traición, Sempronio y Pármeno ajusticiados, Melibea suicidada. Con nuestros *exteriores sesos* captamos la imagen de una Celestina reptílica cuyo cuerpo ondula zigzagueante por las casas de mancebía de la España de Fernando de Rojas. *Con los intelectuales ojos* la descubrimos como individuo maléfico y astuta tentadora para la apetencia y el deleite del cuerpo, acotado éste al constituyente físico y tangible de cada persona.

La *reptilia o serpiente enconada* es, entonces, la primera y más fuerte representación metonímica de la vieja rastrera; cuando aparece la serpiente, representada en distintos objetos o partes del cuerpo, está la vieja detrás. Recordemos, por ejemplo, la *lengua de víbora* que le servía para «remediar amores y para se querer bien» y que figura entre los elementos de su parafernalia mágica (auto I, p. 61); la vieja está también presente tanto en el famoso aceite serpentino que usará para convocar a Plutón como en la *bruja ponzoñosa* de Pármeno; también en el auto X, nos enteramos por el monólogo de Melibea *del ponzoñoso bocado* que

3. En la carta del «autor a un su amigo», Celestina aparece como hipónimo del hiperónimo *falsas mujeres hechiceras*, caso semejante al de los versos acrósticos que la nombran como *alcahueta* (v. 56).

4. M. R. Lida de Malkiel recuerda la presencia de la serpiente en la *Fiammetta* de Boccaccio y la sensación que siente Melibea de que las serpientes le comen el corazón (auto X); Peter Russell analiza la magia y destaca el rol del *demonio celestinesco* que «funciona bajo el símbolo de la serpiente» (1978: 260). Por su parte, Alan Deyermond (1977 y 1978) infiere la función del hilado-cordón-cadena en relación con el encadenamiento paulatino de Melibea a manos de Celestina y su poder diabólico, simbolizado en la serpiente. Para el símbolo serpiente-*cupiditas*, véase Vicenta Blay Manzanera (1996) y su estudio conjunto con Dorothy Severin (Blay Manzanera & Severin 1999: 8 y 43). De la investigadora norteamericana, también véase Severin 1997: 24, 32, 39.

lastima *tan cruelmente* su corazón y que se relaciona con el cuerpo-cordón hechizado. Hasta el mismo Pármeno alude a la serpiente como representación metonímica de la vieja cuando la define como «la más antigua puta vieja que fregaron sus espaldas en todos los burdeles». Detengámonos un instante en la acción *fregar*, el objeto fregado —*las espaldas*— y el lugar —*los burdeles*—: la primera acepción del *DRAE* (1992) define el verbo como 'restregar con fuerza una cosa con otra'; esta imagen presenta visualmente a Celestina en calidad de reptil que, a semejanza de la víbora, se arrastra y, en lugar de rozar la tierra con el vientre, roza las paredes de los prostíbulos que la vieron profesionalmente activa.

Serpiente y tono, por otra parte, cierran la historia en el auto xx: el último parlamento de Melibea, antes de arrojarla de la torre, contiene una retórica despedida en la que la suicida pasa revista a una serie de personajes históricos y mitológicos famosos que dieron muerte a sus progenitores: Tolomeo, rey de Egipto, a ambos; Nerón a Agripina, Agamenón a Clitemnestra... Estos parricidas son la humanización de la *reptilia enconada* y conforman la respuesta erudita de un autor que manejaba libremente las redes cognitivas y sensoriales de su público receptor.

En fin, concluimos diciendo que el discurso literario de la corporeidad se instala en *La Celestina* con la imagen de la *reptilia enconada* que, fagocitada por sus propios hijos y generadora de traición y venganza, altera el ritmo dinámico y propio del mundo natural y recrea el movimiento eterno y cíclico de todas las cosas «criadas a manera de contienda». La serpiente es, por tanto, la fuerza centrípeta del auto 1 y sienta el tono general de la obra figurando entre las «startling images of natural 'contienda'» (Blay Manzanera & Severin 1999: 8).

La imagen Celestina-serpiente-cuerpo funda la trilogía de la corporeidad creada por el autor de *Celestina* en los albores del Renacimiento. Pero ¿podemos plantearnos posibles fuentes para dicha imagen? Y en este punto es oportuno trasladarnos a la segunda cuestión de la presente comunicación.

FUENTES

Como decíamos: ¿podemos rastrear las probables fuentes de dicha *reptilia*? Por una parte, *comer las entrañas* maternas remite a Aristóteles quien, al hablar de la reproducción de las serpientes en su *Historia animalium*, afirmó (el subrayado es mío):

De las serpientes, la víbora trae al mundo exterior crías, pero primero pone huevos dentro de su cuerpo [...]. Las crías nacen en el interior de una membrana que se desgarran al cabo de tres días. Pero a veces salen incluso por sí solas, *después de haber devorado las entrañas de la madre*.
(Libro v, 558a, 25-32)

Por otra parte, la desgarradora imagen de la venganza infligida sobre la madre biológica aparece ya en Claudio Eliano, autor también de una *Historia de los*

animales posterior en cinco siglos a la de Aristóteles, quien confirma que «las víboras roen el vientre materno, salen inmediatamente después y vengan así a su padre» (subrayado mío).⁵

Ahora bien, volvamos a Aristóteles y pensemos que aparece también en el auto 1, cuando Sempronio le aconseja vehementemente a Calisto que «estudie los filósofos» entre los que figura el Estagirita. De éste procede el parlamento anterior del mismo criado que, si bien remitía a corrientes misoginistas de ciertos ámbitos medievales, postulaba «la imperfección de la flaca mujer» frente a la perfección del hombre, idea de corte aristotélico.⁶ Esta frase procede de la *Física* del Estagirita y tuvo gran fortuna en el siglo xv: se encuentra en la *Summa moralis* de Antonino de Florencia, en obras del jurista Baldus y en la *Sylva nuptialis* de Giovanni Nevizzano (Russell 1978: 364-365; Gilman 1974: 102). Hasta en el Pármeno del auto 1 pueden rastrearse ecos del griego cuando Celestina y Sempronio llegan a casa de Calisto y se sorprenden de escuchar lo que «ruinmente» le aconseja aquel criado a su amo: «Oyeme y el afecto no te ensorde ni la esperanza del deleite te ciegue. Téplate y no te apresures [...] Aunque soy mozo, cosas he visto asaz y el seso y la vista de las muchas cosas demuestran la experiencia». Para Aristóteles y santo Tomás, precisamente la experiencia es uno de los niveles por los que discurre el proceso del conocimiento, conocimiento que se apoya en la memoria, en recuerdos singulares (Morón Arroyo 1984: 19-20). Como vemos, la mención de Aristóteles —junto con Boecio y Séneca— figura en el prólogo, junto a Plinio, y en el auto 1, y su inclusión da un toque de erudición escolástica y cómica a la obra (Gilman 1974: 267-268, n. 33).

Aristóteles había estado presente en las letras españolas del siglo xv, sobre todo a partir de la polémica de Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, con Leonardo Bruni, quien había traducido la *Ética* del griego al italiano (Russell 1978: 216-217). Pero tengamos presente que el *corpus* aristotélico había quedado incorporado al mundo occidental hacia la segunda mitad del siglo xiii y que entre sus más notables influencias estuvieron relacionadas con la reformulación del concepto de conducta moral y fin último del hombre. Para el Estagirita, el hombre construía su propia felicidad mediante virtudes naturales; la felicidad constituía un estado humano perfecto y completo en este mundo. Frente a esta postura, la ética cristiana oponía una *natura lapsa*, una naturaleza caída por causa del cuerpo y su consiguiente pecado original. En el caso de *La Celestina*, algunos de sus personajes cuestionaron la concepción cuerpo-*peccatum* y parecieron simpatizar más con una concepción aristotélica que se enmarcaba dentro del *quattrocento* italiano. Durante esta época, se inicia una mutación en la idea del hombre unido al universo y condensador del

5. Pallí Bonet 1992: 304, n. 244, subrayado mío. En esta edición (p. 30, n. 38), se da noticia de que la obra de Eliano ha sido traducida y prologada por J. M. Díaz Regañón (1984) en los vols. 66 y 67, Biblioteca Clásica Gredos.

6. Russell (1978: 364) replantea las consideraciones de Gilman sobre esta frase y sentencia: «Considero que, al contrario, el aristotelismo de la Tragicomedia (cuyo alcance y fuentes inmediatas merecen y necesitan sin duda alguna una concienzuda investigación) está profundamente enraizado en la tradición textual medieval de Aristóteles y sus comentaristas».

cosmos que tendrá su eclosión en el siglo xvi cuando el cuerpo deja de asociarse al ser para significar el *poseer* (Le Breton 2002: 46). El hombre no es más figura y representación del universo sino un individuo separado de sí mismo, de los otros y del cosmos (Le Breton 2002: 57). Ya en *La Celestina* se anticipa la transición del hombre medieval a la modernidad en el momento en que los personajes celestinescos...:

a) Se desentienden de sí mismos: recordemos a Calisto y los extensos parlamentos en los que Pármeno quiere sacarle las turbias telas de los ojos anunciándole premonitoriamente que si se abandona e insiste en andar en tratos con la vieja perderá el «cuerdo y el alma y hacienda» (auto II).

b) En el momento en que los personajes se olvidan de los otros: Celestina sólo piensa en subsistir a costa de sus malas artes, Calisto ve a Melibea como objeto de consumo, precisamente un ave a la que que deberá sacarle las plumas antes de comer.

c) Y en el instante en el que se separan del universo: el suicidio de Melibea abre la brecha entre ella y el mandato divino a la vida, esto es, la anulación de su propia existencia, de su propio cuerpo y con ello de la procreación.

Aristóteles se transforma así en una de las autoridades centrales del discurso literario de lo corpóreo en *La Celestina* en cuyo conocimiento parece regodearse el autor que actualiza unas lecturas clásicas en un nuevo contexto: la creación de unas vidas que se tejen y destejen unas en relación con y en oposición a otras.

CONCLUSIÓN

El autor de *La Celestina* contruye un discurso literario de la corporeidad a partir de la asimilación Celestina-serpiente-cuerpo y anuncia el nacimiento de un concepto nuevo en el imaginario cultural y social de fines del xv: el cuerpo se posee y su concepto no es una construcción unívoca; al contrario, se gesta y desarrolla desde una polifonía de voces en las que se incluye la visión aristotélica frente a la *natura lapsa* cristiana. Esta postura discursiva cuestiona la norma de lo que se entendía por cuerpo y diseña un mapa consciente e inconsciente de una realidad ambigua y escurridiza, nacida de la atomización de las personas y de su autonomía e individualismo en relación consigo, con los otros y con el cosmos. A partir del cuerpo, Celestina presenta su representación de mundo y lo aprecia en fragmentos; la imagen reptil que la acompaña desde los albores de la obra hablan de ese enigma primigenio que es el hombre, un ser que posee la mano, las lenguas, los oídos, los ojos, los huesos, las orejas, el pelo, el pecho, el ánima, la boca, el pie, los pechos, la grandeza de miembros, las cejas, la boca, los dientes, los labios, el rostro, las uñas, la barba, los virgos, las narices, la *punta de la barriga*, las llagas, la cicatriz, los

brazos, la voz, la sangre, los pulgares, las arrugas de la cara, las facciones, la garganta, las rodillas, la frente, las entrañas, las muelas, el seso, las cejas, la *angélica cintura* (auto VI)..., por sólo nombrar algunas partes y/o elementos del cuerpo, para aprehender el mundo y al que reacciona con la más variada serie de emociones que importan para el descubrimiento de sí mismo y de los otros. Por las venas abiertas del texto celestinesco corren el cuerpo y las emociones, realidades humanas que desde este espacio quisimos compartir porque como decía la vieja astuta, los bienes, en este caso el cuerpo, si no son comunicados, no son bienes.

GLADYS LIZABE
 Universidad Nacional de Cuyo

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLAY MANZANERA, Vicenta (1996), «Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*», *Celestinesca*, 20, pp. 129-154.
- & Dorothy SEVERIN (1999), *Animals in Celestina*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College («Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar», 18).
- FRUGONI, Chiara (1992), «La mujer en las imágenes, la mujer imaginada», en Christiane Klapisch-Zuber, ed., *Historia de las mujeres. La Edad Media*, bajo la dirección de George Duby y Michelle Perrot, II, Madrid, Santillana, pp. 431-469.
- GARREAU, Albert (1944), *San Alberto Magno*, Buenos Aires, Ediciones Descleé.
- GERLI, E. Michael (1995), «Complicitous Laughter: Hilarity and Seduction in *Celestina*», *Hispanic Review*, 63/1, pp. 19-38.
- GILMAN, Stephen (1974), *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus.
- LACARRA, María Eugenia (1997), «Sobre la evolución del discurso del género y del cuerpo en los estudios medievales», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero, eds., *Actes del VII Congrés de la Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, I, pp. 61-100.
- LE BRETON, David (2002), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970), *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba.
- LIZABE, Gladys (2003), «El manto de Celestina», London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College («Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar», 35), pp. 101-110.
- (en prensa a), «"Nuestra flaca humanidad en aquel mudar de trajes": la camisa de Melibebe», comunicación leída en el III Encuentro de Estudios Medievales, Facultad de Filosofía, Humanidades y Letras, Universidad Nacional de San Juan (Argentina), 9-11 de noviembre de 2000.
- (en prensa b), «Las tocas y las autorizantes ropas de Sempronio», comunicación leída en las VII Jornadas Medievales (Proyecto Medievalia), UNAM & El Colegio de México, 18-22 de septiembre de 1999.

- LOBERA, Francisco, Guillermo SERES, Paloma DÍAZ-MAS, Carlos MOTTA & Íñigo RUIZ ARZALLUZ, eds. (2000), Fernando de Rojas & «Antiguo autor», *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1984), *Sentido y forma de 'La Celestina'*, Madrid, Cátedra.
- PALLÍ BONET, Julio, ed. (1992), Aristóteles, *Investigación sobre los animales*, introducción de Carlos García Gual, Madrid, Gredos («Biblioteca Clásica Gredos», 171).
- RICO BOVIO, Arturo (1990), *Las fronteras del cuerpo. Crítica a la corporeidad*, México, Editorial Planeta.
- RUSSELL, Peter E. (1978), *Temas de 'La Celestina' y otros estudios. Del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel.
- SEVERIN, Dorothy (1997), *Witchcraft in Celestina*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College («Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar», 1).
- SEVILLA, San Isidoro de (1951), *Etimologías*, ed. de Luis Cortés y Góngora y Santiago Montero Díaz, *BAE*, III, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- WAPNER, Seymour *et alii* (1969), *El precepto del cuerpo*, Buenos Aires, Paidós.