Intertextos de *La celestina* I: fuentes orientales y occidentales

María Teresa Caro Valverde. María González García

1) El tejido de la literatura: leer como se escribe

2) Hipertextos como telarañas

3) Fuentes literarias occidentales

4) Fuentes literarias orientales

1) El tejido de la literatura: leer como se escribe

Entre la lectura y la escritura fue tejiéndose *La Celestina* de Fernando de Rojas. El libro se urdió con asociaciones imaginarias segregadas de las lecturas del escritor toledano. Éste escribía leyendo, cosiendo textos ajenos en el suyo para regenerarlos en el sobrehilado de un nuevo contexto comunicativo, del que surgió la celestinesca en su doble vertiente crítica y creativa.

El espíritu del arte es reflexivo y, por tanto, irónico: va tejiéndose o deshilachándose, en batalla por su supervivencia. La relación reflexiva entre lectura y escritura coincide plenamente con los planteamientos que Gerard Genette envía en su libro *Palimpsestos (La literatura en segundo grado)*[1] sobre la "transtextualidad" entendida como "trascendencia textual" en cinco modalidades de funcionamiento interdependiente:

- La "intertextualidad" o "presencia efectiva de un texto en otro"[2], ya sea por alusión, cita o plagio.

[1] *Vid.* G. Genette, *Palimpsestos (La literatura en segundo grado),* Madrid, Taurus, 1989.
[2] Ibid., p. 10.
Genette estudia la intertextualidad en relación con el conjunto estructural de la obra, como también lo hace Harold Bloom con respecto a los mecanismos de influencia. En cambio, otros lingüistas la estudian en el nivel del fragmento textual. Es el caso de Riffaterre, quien estima que "la intertextualidad es el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido" (Cfr. M.

- La "paratextualidad" o relación del texto con su entorno –título, prefacio, advertencias, borradores y esquemas previos...- a modo de comentario donde cobra relevancia el pacto de ficción entre autor y lector.
- La "metatextualidad" o relación de comentario crítico.
- La "architextualidad" o "determinación del estatuto genérico de un texto"[3] propuesta por el autor en el paratexto y susceptible de modificación por parte de los receptores; y la "hipertextualidad", definida por Genette como "toda relación que une un texto B ("hipertexto") a un texto anterior A ("hipotexto")"[4].

En suma, con la alegoría del palimpsesto que muestra sobre el pergamino cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia identifica el crítico francés toda relación textual que toma una noción general de texto en segundo grado por derivarse de otro preexistente, ya sea por vía descriptiva o bien metatextual. Así que el palimpsesto, y por efecto la esencia de la literatura, hace posible la convergencia en contrapunto, gracias al espíritu irónico que los dota de vida original.

La inmensa bibliografía crítica sobre la celestinesca testimonia la fuerte inmantación de su telaraña. Ésta atrae a los filólogos hacia su secreto. Su *filocaptio* obra incluso en el paratexto, pues la intención de Rojas es un "aparte" o parábasis al drama entero: el autor quiso construir una historia de amor deconstruyéndola para exhibir entre líneas una ideología estética que desordena el canon de las obras literarias. Así que, apasionados por lo inclasificable, han proliferado los escritos críticos en batalla de interpretaciones bajo el estandarte de dos criterios divergentes:

- Los que entienden "crítica" como la actividad propia del "crinein", es decir, del acto de emitir opiniones positivas (bondadosas) o negativas (censoras) sobre la obra.

Riffaterre. "La sylepse intertextuelle", *Poétique*, nº 40, 1979. Citado por Genette en *Palimpsestos*, cit., p. 11).

[3] Cfr. G. Genette, *Palimpsestos*, cit., p. 13.

[4] Ibid, p. 14.

> Son aquellos que pretenden abarcar la obra desde el "crinein" lógico. Marcel Bataillon y sus discípulos defienden este criterio de rígida sombra bajo el sol de la verosimilitud, afanosos por adecuarse a la silueta de la intención original. La forma de expresión de su crítica literaria es aquiescente y descriptiva y se basa en el entendimiento apolíneo de la *mimesis* como afán de semejanza con el modelo.

- Los que la entienden como estado de "crisis", es decir, como acto de inscribir la obra en su encrucijada cultural.

> Son los que persiguen las huellas de la obra desde un criterio dialógico. Stephen Gilman y sus discípulos defienden el criterio que, indagando en el fulgor de la "crisis", acerca la lupa a la forma de expresión de la reflexión literaria, que es interrogativa y abductiva y se basa en el entendimiento dionisíaco de la mimesis que libera un proceso infinito de correspondencias de opuestos por los que el pensamiento creativo entra en acción.

De todos modos, la madeja retórica de indicios textuales de *La Celestina* conduce la forma por tramos escurridizos y no sobre tópicos confortables. De ahí que sea necesario agudizar la atención incluso con sus símbolos de apariencia ornamental porque desde los márgenes dan poder al sueño, a la razón dialógica con el otro y no a la razón lógica contra el otro.

2) Hipertextos como telarañas

El proceso de escritura de *La Celestina* es semejante al de una telaraña: la imaginación, lógica semiótica o inconsciente cultural del autor, produce la seda con la idea de tejer un texto para cautivar al lector en un acto de conexión básica, aquella que transporta el flujo vital de la imaginación a una consistencia comunicable. A continuación, el primer trazado es el hilo puente, la relación metatextual de lógica mimética o crítica con otros textos que excitan su escritura a través de la lectura. Se

añaden los hilos de entramado para la construcción, es decir, la relación architextual o lógica dialógica que mide la extensión modal del texto. Al querer citarse con la ironía, Rojas se entrevista con el otro de su escritura, con la pluralidad estereográfica que dinamiza al género como generatividad. El labrandaje siguiente consiste en añadir los radios de la tela, la relación transtextual o lógica sintáctica de los símbolos escriturales en una generatividad semiótica donde connotar es conectar. Después se construye la espiral temporal, coincidente con la relación contextual o lógica genealógica de la obra, esa semántica extensional del sentido del punto en el tejido denotativo a través de los tópicos de pervivencia heredada y connotativo a través de metáforas de emergencia confluyente y original. Aquí se instala el contexto psicosocial de la obra.

Se construye la "espiral viscosa" cuando la relación textual o lógica estructural inmanente de la obra, esa semántica intencional propia de la lectura lineal y dialéctica de los contenidos, es fabricada entre textos. La goma viscosa es la ironía que torna la pertinencia semántica en mentira que destruye el corazón asertivo en un laberinto pulsional de dobles lecturas de trasfondo humano. La magia de la ironía filocapta la verdad para la posibilidad, el testimonio para la ficción. Así, lejos de obedecer a la denotación, el lector está llamado por el escritor a sacar de la paja el grano, el bien del mal. Luego forzosamente la dialéctica se deconstruye en paradoja. Por último, construye la araña la "espiral no viscosa" o central, la relación paratextual o lógica testamentaria como colofón capital de su escritura. Cuando finalmente redacta el índice y los prólogos, su misión es reconducir al lector a una interpretación correcta del sentido de su obra así como dar credibilidad a su intencionalidad a través de la seriedad denotativa de una firma. Luego aquí podría radicar la semántica intencional denotativa, el centro de interpretación de *La Celestina*. Pero, como veremos, el joven estudiante Rojas escribe en clave de humor, como si quisiera que el lector completara en su mente los apartes velados en dichos textos. Y entre bromas escamotea la responsabilidad notarial con la máscara y la hipérbole. Su "stablimentum" es un espacio de vorágine, un centro vacío de autoridad.

La Celestina es un hipertexto inmenso, un libro de libros. Los "radios" así como el "punto de telaraña" (cruzamiento de hilos) que los sujetan a la tela los provee la lógica sintáctica de la "transtextos" o intertextos, cuyos nodos enlazan los símbolos escriturales con la generatividad semiótica y el contexto de la lectura, dotando a la obra

de una dimensión intercultural latino-oriental. Los intertextos escriben la lectura porque con la lógica de la razón de la composición autorial sus lectores van entremezclando el lenguaje de los símbolos, que no es categórico ni deductivo, sino asociativo; y asocian al texto otras ideas, otras imágenes, otras significaciones, otros géneros, en una actividad que, lejos de ser comprehensiva, deviene netamente metonímica, pues por asociaciones, contigüidades y traslados, instala los sistemas como andamios sin fin ni centro fijo.

En su dinámica intertextual, la celestinesca se vuelve sinónimo de la literariedad dionisíaca, oficio de textos hipervinculados que no tienen *a priori* un eje organizativo y cuyo sistema de enlaces es indefinidamente descentrable y recentrable, abierto, cambiante y en expansión. De la jerarquía a la red, del canon al nudo, desciende el genio por los peldaños de la humildad hasta un estado de crisis tal que la pobreza vuelve al artista libre para ir a cualquier parte.

Fernando de Rojas es cauto para no deshidratar su inventiva y va saciando su sed acudiendo a las "fontecicas de filosofía" que tiene a mano, desde la "prima entretalladura" que le confiara el antiguo autor como modelo textual hasta los florilegios de citas cultas que invitan a la traición ocurrente. Más que un autor arrogante, Rojas fue genialmente humilde en su tiempo por calificarse a sí mismo como un lector que, agradecido a la fascinación por aquellos "papeles", se sintió impelido a continuarlos en un nuevo contexto. Recontextualizar los clásicos implica reciclarlos como mestizos y tolerantes. Lejos de los estudios de literatura comparada destinados a contrastar el saber semántico que implica la conformidad con el veredicto de verdad, la contextura de la celestinesca incita a realizar *estudios de literatura vinculada,* a investigar su saber sintáctico por amor a la verdad. Merodear cerca de su tejido de aceite serpentino invita a probar un fármaco que cura y envenena. Tanto Rojas como Celestina supieron empapar su hilado con la pasión viscosa donde irremediablemente caemos como moscas.

3) Fuentes literarias occidentales

Fernando de Rojas dejó fluir el hilo de sus lecturas juveniles hacia un puente donde, impelido por la "amplitud, vasta y luminosa, de su genio", fue hospitalario con sus antecesores para albergarlos con libertad en su obra creativa. Se deslizó por ellos con la soltura de quien se sabe abocado a denostar con su labor de metamorfosis la terca inmovilidad de los libros de su siglo que, afincados en aquellos tratados y doctrinas del pasado, se habían convertido en una lista de saberes inútiles ante la vorágine de la experiencia vivida en su tiempo[5]. Su genio tendió hilos venidos de la imaginación ajena a fin de comenzar el tejido de su libro incorporando múltiples "subtextos" clásicos a modo de "pretextos" para citarse con el puente del devenir humano. No copió arquetipos: los regeneró en el contexto por la fuerza singular de sus acciones. La pasión de su texto envenenado estaba en discordia con su tradición y su tiempo, pero sin desvelar su secreto. Así la araña pudo mantener tensos y al viento los hilos salvajes de su imaginación.

Rojas fue un glosador disidente que buscaba citas como punto de apoyo de su inventiva volcada en la sanación farmacológica: no leía en las citas su autoridad, sino su enfermedad, su mal de siglo, la crisis de sentido de su mundo. Y las operaba con el bisturí de su imaginación irónica especialista en extraer a través del diálogo revelador sus contradicciones internas.

Rojas hizo sus cábalas para recoger citas de la tradición cultural y pervertirlas con el contraste dramático entre conducta y consejos. Puso así *en tela de juicio* la voz colectiva de la sabiduría (la de las "autoridades" y la del pueblo), pues quería avisar contra el uso de las sentencias como talismán (que manipula la voluntad con su ponzoña de discordia).

Efectivamente, sabemos por los estudios de Peter Russell[6] que Rojas recontextualizó subversivamente al antiguo autor. Imitó la técnica de escritura y la actitud filosófica de aquel ("su gran copia de sentencias *entretexidas* que so color de

[6] *Vid*. P. Russell, "Discordia universal. *La Celestina* como Floresta de philosophos", *Ínsula*, nº 497, 1988, pp. 1 y 3.

donayres tiene"[7]) para trasponerlas en "lugares convenibles"[8], esto es, en el espacio de la ironía que acarrea la perspectiva subvertida: poner en boca de prostitutas y sirvientes la lengua de filósofos.

Al respecto de tales paráfrasis en falsete que Rojas dedicó a sus clásicos, Américo Castro ha defendido la tesis de que tales fuentes son pretextos para ironizar, añadiendo que en esta actitud Rojas fue un precursor de Cervantes: "Rojas precedió a Cervantes en la aventura de trastornar el sentido de la materia literaria anterior a ellos, de servirse de ella para fines imprevisibles, como pretexto más bien que como texto"[9].

Según se aprecia en los últimos estudios sobre la introducción de las fuentes occidentales en el drama, Rojas imitó al antiguo autor en el empleo de compendios de citas cultas para su labor inventiva. Iñigo Ruiz Arzalluz[10] ha mostrado que el antiguo autor utilizó el florilegio *Auctoritates Aristotelis*, en el cual se hallan todas las citas de Séneca del acto I. También Ivy A. Corfis [11] ha precisado que Rojas legó en su testamento una copia de la *Margarita poética*, el popular compendio de Albercht von Eyb probablemente usado en *La Celestina.* No obstante, el estudio hasta hoy consagrado sobre las fuentes occidentales de *La Celestina* sigue siendo el de Castro Guisasola, publicado en 1924[12]. Dado que, a pesar de su antigüedad, su elucidación todavía tiene vigencia, conviene tener presentes los resultados decisivos de su análisis, los cuales ofrezco a continuación a modo de breve reseña:

I. *De la antigüedad clásica griega*

-Dudosas: Museo, Teócrito, Aristófanes, Epicuro, Safo, Heráclito.

-Seguras: *Aristóteles*, Demóstenes y Sócrates, entre otros.

---

[7] A excepción de ciertas menciones explícitas, las citas a *La Celestina* proceden de la edición crítica de Francisco Rico. Cfr. F. de Rojas, *La Celestina*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 6 y 7. Aparece en la "Carta del autor a un su amigo".

[8] Ibid, p. 20. Aparece en el "Prólogo" de Rojas.

[9] Cfr. A. Castro, "Hacia la novela moderna: voluntad de existir y negación de los marcos literarios en *La Celestina*", en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. I, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 525-528, p. 525; *Apud.,* A. Castro, *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*, Revista de Occidente, Madrid, 1965, pp. 95-97; 116-117; 154-155.

[10] *Vid.* I. Ruiz Arzalluz, "El mundo intelectual del antiguo autor: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva", *Boletín de la real Academia Española*, tomo LXXVI, 1996, pp. 264-284.

[11] *Vid.* I. Corfis, "Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb´s *Margarita* poética", *Neophilologus*, LXVIII, 1984, pp. 206-213.

[12] *Vid.* F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Madrid, CSIC, 1973 (1ª edición 1924).

II. *De la antigüedad clásica latina*

-Dudosas: Plauto y Apuleyo, entre otros.

-Seguras: Virgilio, Terencio (y a través de él la comedia elegíaca *Pamphilus*), Séneca y Boecio.

III. *De la literatura eclesiástica*

-Libros sagrados: Génesis, Jueces, Job, Salmos y Proverbios, Eclesiastés, Evangelios, Hechos de los Apóstoles, Epístolas.

IV. *De la literatura italiana renacentista*

-Dudosas: Teatro humanístico italiano y Eneas Silvio.

-Indiscutibles: Petrarca y Boccaccio.

V. *De la literatura castellana*

-S. XIII-XIV: el Arcipreste de Hita

-Época de Juan II: Juan de Mena, Santillana, el Arcipreste de Talavera, el Tostado.

-Época de Enrique IV y los Reyes Católicos: Jorge Manrique, Rodrigo Cota, Juan del Encina, Diego Fernández de San Pedro.

También merece consideración el planteamiento sistemático de estudios críticos precursores de la investigación sobre las fuentes celestinescas recientemente realizado por Iñigo Ruiz Arzálluz [13]:

1) *La comedia latina (antigua, medieval y humanística).*- Lida de Malkiel lo ha estudiado en profundidad.
2) *Libro de Buen Amor*.- Menéndez Pelayo lo ha reivindicado con pasión.
3) *El Corbacho*.- Presencia manifiesta en citas y puntos de vista. Castro Guisasola da ejemplos, y Lourdes Albuixech ha esclarecido su influencia en el léxico grosero y mercantil.[14]
4) *El Tostado*.- Su "Tratado de cómo al hombre es necesario amar" está, según Pedro Cátedra[15], presente en la obra. Este manual le sirve de motivo de burla a Rojas.

[13] *Vid,* I. Ruiz Arzálluz, "Fuentes", en Rojas, F. *La Celestina*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. CVI-CXXIII,
[14] *Vid.* L. Albuixech, "Insultos, pullas y vituperios en *Celestina*", *Celestinesca*, nº 25, 2001, pp. 57-68.
[15] *Vid,* P. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, 1989,

5) *Auctoritates Aristotelis*.- El florilegio es el mayor recurso del antiguo autor, según Ruiz Arzálluz. Filtra también sentencias de Boecio y Séneca.
6) *Petrarca*.- Está presente desde el Prólogo hasta el fin. Su influencia la han detectado:

   -El anónimo autor de la *Celestina comentada.*

   -Farinelli (1904), Menéndez Pelayo (1905) y Cejador.

   -Castro Guisasola (1924) aporta todos los ecos petrarquescos y añade que Rojas se sirvió a menudo del *Index* de la edición de Basilea de 1496.

   -Deyermond (1954; 1961) puntualiza con rigor definitivo la exposición de Castro Guisasola.

   -Gilman le confiere una interpretación social contextual donde el *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca es el breviario de los conversos destinados a vivir la "Fortuna" de la contienda con los cristianos y consigo mismos (fingimiento)[16].
7) *Séneca*.- Junto a Petrarca es la otra fuente regular de Rojas: los *Proverbia Senecae* en la traducción de Pero Díaz. Fothergil-Payne defiende su incidencia moral
8) Rojas, lector de Best-Seller:
   - La *Fiammeta* de Boccaccio (introducida en castellano en Salamanca hacia 1497) muestra ecos en *La Celestina.*
   - La *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Picolomini (introducida su traducción en Salamanca hacia 1496) no es probado que la leyera pero sí que la conociera.
   - El *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena fue el gran clásico de aquel momento y, por tanto, lectura obligada para citar pero sin afinidad de fondo con las expectativas de Rojas.
   - .La poesía de "Cancionero", ya que Rojas pone canciones en boca de sus personajes.
   - La *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, ya que Rojas dirigió su *reprobatio* contra el ejemplo que proporcionaba dicho libro.

[16] *Vid,* S. Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978, p. 190.

Sobre los antecedentes del rol de Celestina, en su indispensable y exhaustivo estudio *La originalidad artística de La Celestina* Mª Rosa Lida de Malkiel se remonta a la literatura clásica grecolatina:

> 1) La comedia romana.- En la *Cistellaria* de Terencio y en la *Asinaria* de Plauto, la alcahueta o "lena" no interviene en la acción, sólo da consejos. Son un resorte cómico (nunca trágico, como en Rojas).
> 2) La elegía romana.- Acantis (de Propercio) y Dipsas (de Ovidio) son terceras rapaces y ociosas sobre las que los poetas derraman injurias. Las dos son borrachas y pobres, y con oficio hechicero.
> 3) La comedia elegíaca.- La tercera como zurcidora de voluntades. Destaca *Pamphilus*, si bien la vieja acude al engaño y a la fuerza para vencer a Galatea.
> 4) Cuentos orientales.- Nombra *El collar de la paloma* y el cuento "De canícula lacrimante" de la compilación *Disciplina clericalis*. También el ejemplo XLII de *El Conde Lucanor*, donde una "beguina" (una religiosa hipócrita) que se hace pasar por antigua criada oficia de medianera.
> 5) "Fabliaux" y "romans".- Los poemas narrativos franceses de los siglos XII y XIII difunden la figura de la medianera de amores.
> 6) *Libro de Buen Amor*
> 7) *Corbacho*
> 8) Comedia humanística.

Por su parte, Marcelino Menéndez Pelayo[17] estudió la influencia formal de la Comedia humanística en la obra de Rojas:

> a) La más antigua de todas es el *Paulus* de Pedro Pablo Vergerio, para advertir de los estragos que los malos siervos y mujeres perdidas ocasionan en los matrimonios: Paulo es un estudiante desaplicado a quien su siervo arrastra al camino del vicio. Su otro siervo es bueno y leal en sus consejos. Aparece una tercera –la vieja Nicolasa- que cede a Paulo por dinero a su propia hija Úrsula, a la cual su siervo infiel se encarga de hacerla pasar por virgen después de haberla desvirgado.

[17] *Vid*. M. Menéndez Pelayo, *La Celestina,* Madrid, Espasa-Calpe, 1970. Primera edición del texto en *orígenes de la novela* (1905).

b) *Philodoxus* de Leon Bautista Alberti (1426): un joven ateniense, Filodoxo, enamorado de la romana Doxa, busca a su amigo Fronexio como mediador. Otro pretendiente, Fortunio, como ella no le hace caso, la rapta, pero por equivocación se lleva a su hermana Femia. Al final, el comisario Chornos decide que Fortunio y Femia sigan juntos y Filodoxus con Doxa.

A juicio de Menéndez Pelayo, las que más pudieron influir en *La Celestina* son tres:

a) La *Philogenia* de Ugolino Pisani: aparece el encuentro inicial y la resistencia de ella. Los padres de ella recuerdan a Pleberio y Alisa.
b) La *Poscilena* de Leonardo de Arezzo (1478): fue explicada en cursos universitarios y se insertó en la *Margarita poética* de Eyb, obra que Rojas tenía en su biblioteca.- Un joven, Graco, encuentra a Poscilena que volvía con su madre de oír un sermón en la iglesia. Ambos se enamoran súbitamente. Graco busca a su esclavo y Poscilena a su esclava como medidadores. El esclavo aprovecha que la madre está en misa para concertar la entrevista. Graco se aprovecha de ella a la primera, y al llegar la madre se enfurece pero el padre de Graco hace las paces permitiendo la boda de los jóvenes. El lamento de la criada Tharatántala por los males de la vejez y el goce juvenil perdido recuerda a Celestina.
c) La *Crisis* del fututo Pío II, Eneas Silvio Piccolomini (1444): imita a Plauto. Hay una lena llamada Canthara por su insaciable amor a la bebida –Rojas desconocía esta obra-. Es la historia de amor y muerte de dos amantes adúlteros que mezclan fatalidad y deleite.

4) Fuentes literarias orientales

El género celestinesco fue una realidad "cruda y confusa" que, según Francisco Márquez Villanueva, unió a Oriente y Occidente en una erotología de tópicos coincidentes. Márquez Villanueva[18] propone la filiación árabe: son libros familiares, sin cita exacta, pero sumidos en un mismo "inconsciente colectivo", la cultura oriental de la

[18] *Vid.* F. Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993.

península, ese mestizaje cultural semítico-románico de la convivencia de tres culturas que, tras los acontecimientos del siglo XV y con la presión inquisitorial, hubo de transmitirla Rojas con un lenguaje cifrado: "Como ha mostrado Stephen Gilman, *La Celestina* habló siempre una medida de lenguaje cifrado por el hecho de moldear la dialéctica disidente de un discurso en el centro mismo de la conciencia represora de su tiempo"[19]. Concretamente, Márquez Villanueva ha investigado las siguientes fuentes desde diversos parámetros de atención:

A) Precedentes orientales de la alcahuetería:

1) La India.-
   1.1. *El Kama Sutra* de Vatsayana (hace 2000 años) aconseja el uso de alcahuetas para el éxito en el amor.
   1.2. *Los consejos de la celestina ("Kuttanimatam)* de Damodara Gupta (s.VIII-IX).- es un libro de poemas exhortativos en boca de Celestina.[20]
2) El Islam[21].-
   2.1. *El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes (Taw al-hamama)*[22] de Ali Ibn Ahmad dedica un capítulo al amigo favorable y recomienda los servicios de mujeres ancianas que van por la calle con báculo y rosarios, con oficios de hilandera o tejedora. Las califica como invencibles para persuadir e infiltrarse diabólicamente en todas partes, y por ello previene también contra sus artes.
   2.2. *El jardín perfumado ("Rawd-al-atir")* del tunecino Sayj Nfzawi es un tratado de erotología conocido en Occidente donde también se presenta la

[19] Cfr. F. Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, cit., p. 18.
[20] El poema posee un argumento: Vikarala (La celestina) da consejos a una prostituta (Malato) para conseguir a un rico (Chintamani) y arruinarlo, en la ciudad india de Benarés. La celestina intercala historias para conmover al amante y para recuperar amantes perdidos. En cuanto al género, responde a la poesía artística sánscrita ("Kavya"), poesía de cónclave, de academia especializada. Tenemos una edición reciente en castellano traducida por Fernando Tola (*Vid,* Damodara Gupta, *Los consejos de la celestina (Kuttanimatam)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999).
[21] También Modesto Laza Palacios defiende las raíces árabes de la obra de Rojas. Indica que "alcahueta" procede del árabe "alcahued", que se define según la actuación de la propia Celestina. Y remite a "El collar de la paloma·". Indica que Celestina -como una araña- zurcía virgos con pellejos de vejigas o con punto de hilos de seda encerados. Curiosamente, el mal de dientes de Calisto tenga que ver con su necesidad de probar el "veneno" del amor, pues en las definiciones de Laza sobre culebra explica que "el despojo de serpientes, cocido con vino (...) teniéndolo en la boca, mitiga el dolor de dientes", luego Melibea sería médico para el mal de Calisto con una clave de entendimiento basada en Dioscórides. (Cfr. M. Laza Palacios, *El laboratorio de Celestina*, Diputación Provincial de Málaga, 1958, pp. 45, 49, 123).
[22] Tenemos una edición en castellano traducida por Emilio García Gómez. (*Vid*. A. Ibn Ahmad, *El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes (Taw al-hamama)*, Madrid, Alianza editorial, 1985.

alcahuetería como oficio diabólico en el que se especializan ancianas sutiles en la palabra e hipócritas pues en su concordia sólo buscan provecho.
2.3. *Las mil y una noches* (s. X): la historia del sastre, típico caso de enfermedad de amor con alcahueta incluida.
2.4. *Los cuentos del loro* (colección persa que influyó en Juan Ruiz).

B) Precedentes orientales del "amor hereos":

Avicena en sus *Canon medicinae* (el más autorizado compendio médico en Occidente hasta el Renacimiento) aconseja para curar la enfermedad de l amor el recurso al auxilio y consejo de las sabias viejas (*consilio vetularum*). Sus teorías se difundieron en la Salamanca del siglo XV con el *Liium medicinae* de Gordonius donde se aconseja para curar el amor hereos buscar a una vieja barbuda y andrajosa para que le traiga al joven un paño con el menstruo de la amada y le hable al tiempo de su suciedad: tiñosa, borracha, orina en la cama, epiléptica, sucia, etc. Así se cura.

Poco después, el *Sumario de la medicina* (1498) del doctor Francisco López de Villalobos (posible condiscípulo de Rojas) repetía estos remedios y el recurso a las viejezuelas.

C) Transmisión del saber oriental a Occidente:

A través de los *Exempla* de la *Disciplina clericalis* del judeoespañol Pedro Alfonso (1ª mitad del s. XII) nos llega el exemplum XII, "De canícula lacrimante", el cual muestra a una vieja perversa que, decidida a corromper a una mujer honesta, la invita a su casa, donde encuentra a una perrilla que llora. Al preguntar, la vieja contesta que antes la perra fue mujer y, solicitada, por su amante, no tuvo compasión de él, por lo que se volvió animal y por eso llora. La mujer cede aterrada. Y la perra lloraba porque había comido una torta amasada con especias.

El Libro de Buen Amor trae la figura de Trotaconventos. También está la figura de la "cobijera": Alfonso X la usa en sus *Cantigas de Santa María*. En *El caballero Zifar* (hacia 1301) del arcediano Ferrand Martínez, se ataca a la inmoralidad de dichas cobijeras. Y es Juan Ruiz quien transforma el *Pamphilus*

latino y su pálida Anus con la vitalidad de la alcahueta oriental, repleta de sensualidad optimista.

La idea árabe de "alegrar los cuerpos" suponía un contrasentido para la mentalidad mortificante y ascética del medioevo. Así que Juan Ruiz escribe un libro bifronte (árabe y cristiano) como un "collar", una antología de estructuras sueltas y diversificadas como en la literatura del "adad" (del amor y la alcahuetería oriental).

También en el siglo XV, Rodrigo de Cota (*Diálogo entre el amor y un viejo*) presenta al Amor como oficio de perfumista y experto en afrodisíacos que usa dichos alcahuetes para hacer olvidar su ruina física al anciano.

D) El hilo-trampa de *La Celestina*:

El hilado es símbolo sociológico de la estructura profunda de la obra, ligada a la raigambre oriental [23]. "Celestina tiende sus redes entre las explotadas o, como allí se dice, "cuitadillas" obreras de la aguja y del tejido, que por largos siglos han alimentado las filas de la prostitución"[24]. Labrar es sinónimo de fornicar y labrandera de prostituta.

La noción mítica ha hecho del tejido o hilatura una de las imágenes más reconocibles del erotismo femenino.[25] El taller de labrado de Celestina es una fábrica de impureza plantada en medio de la ciudad. Y correlato semiológico de su oficio corruptor es el hilado que, introducido en la casa de Melibea, la prende a la lujuria, a través de la ironía de lo inofensivo, pues "en realidad quiere decir fornicación y constituye uno de los símbolos básicos de la obra de Rojas"[26] .

[23] *Vid.* F. Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, cit., p. 85.
[24] Ibid, p. 182.
[25] *Vid*. M. Eliade. *Mitos, ritos, símbolos,* Nueva York, Harper Books, 1975, p. 415.
[26] Cfr. F. Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, cit., p. 184.