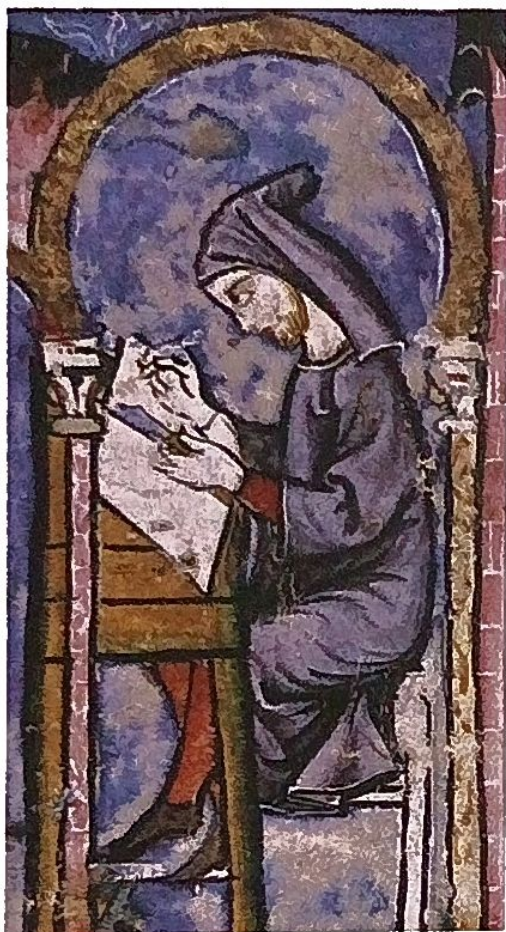




«Calígrafos de Alfonso X el Sabio»,
miniatura del *Libro de axedrez, dados
e tablas* (siglo XIII).

General Estoria

Yo don Alfonso, por la gracia de Dios
rey de Castiella, de Toledo, de León,
de Gallizia, de Sevilla, de Córdoba, de
Murcia, de Jaén e del Algarbe, fijo del
muy noble rey don Fernando e de la muy
noble reina doña Beatriz, después que
ove fecho ayuntar muchos escritos e
muchas estorias de los fechos antiguos
escogí d'ellos los más verdaderos e los
mejores que ý sope e fiz ende fazer este
libro. E mandé ý poner todos los fe-
chos señalados tambien de las estorias
de la Biblia como de las otras grandes
cosas que acaecieron por el mundo
desde que fue començado fasta'l
nuestro tiempo.

Alfonso X EL SABIO
Prólogo de la «General Estoria»
en *Prosa histórica*, Cátedra

1 Los orígenes de la prosa castellana

En todas las tradiciones literarias, los textos en verso — sujetos a ritmo y medida, y vinculados a la difusión oral — son anteriores al desarrollo de la prosa. Así ocurre, también, en la literatura en castellano.

Las **primeras manifestaciones en prosa en romance peninsular** se inscriben en dos tipos de discurso que, sin embargo, no pertenecen al ámbito de la literatura, sino a la **historiografía** y las **traducciones**:

- **Historiografía.** A finales del siglo XII y principios del siglo XIII se componen dos obras de carácter histórico: las *Crónicas navarras* (en romance navarro-aragonés) y los *Anales toledanos* (en castellano). En las *Crónicas navarras* se recoge el primer testimonio de la **materia artúrica** en España: una breve mención a la batalla librada contra el rey Arturo por su sobrino Mordred.
- **Traducciones.** Tras la conquista de Toledo (1085) por el rey Alfonso VI y el nombramiento de Raimundo de Sauvetât — un monje cisterciense francés, promotor de la cultura — como arzobispo de la ciudad en 1126, se desarrolla la **Escuela de Traductores de Toledo**. Con este nombre se conoce el trabajo de un amplio número de traductores, que tal vez no formaron nunca un grupo organizado, cuya ocupación principal fue verter primero al **latín** y, desde mediados del siglo XIII, al **castellano**, obras científicas y filosóficas escritas en **árabe**.

2 La obra en prosa de Alfonso X el Sabio

El rey castellano **Alfonso X el Sabio** promovió durante su reinado (1252–1282) la redacción de obras en prosa sobre diversas materias, en una de las empresas culturales más ambiciosas de su tiempo.

Para llevar a cabo esta ingente tarea, el monarca se rodeó de traductores y de sabios **cristianos, judíos y musulmanes**, que utilizaron todas las fuentes escritas a su alcance con el fin de compilar y de conservar el saber de la época. Este objetivo explica la **variedad** de la denominada **prosa alfonsí**, que incluye obras en las que se abordan distintos temas:

- **Obras jurídicas:** *Las Siete partidas*. Se trata de un conjunto de normas cuyo objetivo era unificar las leyes en el Reino de Castilla, aunque trata también temas de carácter filosófico, moral o religioso.
- **Obras científicas:** *Libros del saber de astronomía*, *Lapidario*.
- **Obras recreativas:** *Libro de axedrez, dados e tablas*.
- **Obras históricas:** *Estoria de España* y *General Estoria*.

La labor del **círculo alfonsí** — en ocasiones, con la participación directa del rey — constituye un hito fundamental para el **desarrollo de la prosa castellana**.

Entre las principales aportaciones de este grupo de sabios y traductores destacan las siguientes:

- En lo que respecta al idioma, con las obras de Alfonso X se produce un decisivo **enriquecimiento del léxico y la sintaxis**, y la primera **regularización ortográfica** de la lengua castellana.
- En cuanto a su influencia en la literatura, las **obras históricas** elaboradas bajo la supervisión de Alfonso X pretendían contar la historia de España y del mundo desde la Creación hasta el momento en que fueron escritas. Para ello, combinan **hechos reales** con **mitos y leyendas** de muy distinta procedencia (el Antiguo Testamento, *Las metamorfosis* de Ovidio, las crónicas medievales, los cantares de gesta...) que conforman un compendio de narraciones de gran interés literario.

3 Las colecciones de apólogos

Un **apólogo** (o **exemplo**) es una **narración breve en prosa** de la que puede extraerse una **enseñanza o lección moral**.

La primera compilación de apólogos realizada en España es la *Disciplina clericalis*, compuesta en latín por el oscense **Pedro Alfonso** a principios del siglo XII. Formada por treinta y cuatro relatos de origen folclórico, clásico y oriental, fue concebida como un repertorio para que los clérigos ilustraran sus sermones o predicaciones.

Entre los primeros testimonios de la prosa literaria en castellano, destacan otras dos colecciones de apólogos: **Calila e Dimna** y **Sendébar** o *Libro de los engaños de las mujeres*, que datan de mediados del siglo XIII.

3.1. El marco narrativo

Calila e Dimna y *Sendébar* utilizan la técnica del **marco narrativo**: una historia principal en la que se insertan cuentos —los llamados **relatos enmarcados**— narrados por los personajes que participan en la acción principal.

- **Calila e Dimna**. El marco está constituido por la conversación de un rey y un filósofo que aconseja y adoctrina al monarca. En uno de los relatos del filósofo aparecen dos chacales —Calila y Dimna— que se convierten en narradores de nuevos apólogos. Este tipo de marco (cuentos narrados por un consejero o maestro en el **proceso de educación de un discípulo**) servirá de referencia para *El conde Lucanor* (epígrafe 4).
- **Sendébar**. El hijo del rey rechaza a una de las mujeres de su padre, que intentaba seducirlo. Para vengarse, ella lo acusa de intentar forzarla y el rey lo condena a muerte. La acción principal da paso a los relatos de siete consejeros o privados del rey, de la madrastra y del propio heredero, que buscan cambiar la decisión del padre. Este marco —el relato de cuentos para **posponer la ejecución de una sentencia de muerte**— es el mismo que aparece en *Las mil y una noches*.

3.2. Fuentes y finalidad

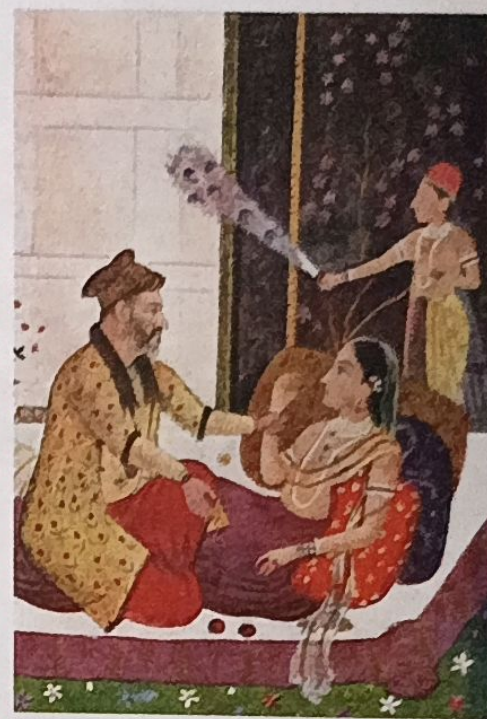
Calila e Dimna y *Sendébar* comparten otras dos características:

- Ambas son **traducciones del árabe de repertorios de apólogos orientales** (hindúes o persas). *Calila e Dimna* procede del *Panchatantra* (siglo III d. C.), una colección de cuentos sánscritos utilizada, quizá, por los monjes budistas, o bien destinada a la educación de los futuros gobernantes. Fue traducida al árabe en el siglo VIII y vertida al castellano a mediados del XIII.
- Su objetivo es transmitir **normas de conducta práctica**. Difunden un **ideal o modelo de comportamiento** basado en la **prudencia** y en la **templanza**: evitar reacciones o juicios precipitados, no enfrentarse a los más fuertes... *Sendébar* se inscribe, además, en la **literatura misógina**, que presenta una imagen negativa de la mujer, asociada a la lujuria y al engaño.



«Joven rey bebiendo con sus acompañantes», miniatura de un manuscrito hindú de las fábulas de *Calila e Dimna* (siglo XVII).

Las mil y una noches



«El sultán Schahriar y Sherezade», miniatura de un manuscrito persa del *Libro de las mil y una noches* (siglo XVII).

El origen de esta célebre colección de cuentos orientales se remonta, probablemente, al siglo IX, aunque las primeras versiones conocidas en Occidente, traducidas del árabe, datan del siglo XVIII.

El sultán Schahriar, engañado por una de sus esposas, decide vengarse de todas las mujeres. Pide a su visir que le consiga, cada noche, una esposa, a la que ordena ejecutar a la mañana siguiente. Sherezade, la hija del visir, se ofrece para casarse con el sultán. Cada noche, la joven le relata un cuento que deja interrumpido, consiguiendo, de este modo, que Schahriar, ansioso por conocer el desenlace, le conceda un día más de vida. Transcurren así mil y una noches, tras las cuales el sultán, enamorado profundamente de la mujer, decide perdonarle la vida.

4 Don Juan Manuel y *El conde Lucanor*

El infante don Juan Manuel (1282-1348), sobrino de Alfonso X el Sabio y perteneciente a la alta nobleza del Reino de Castilla, es autor de una amplia obra cuya finalidad es la educación de nobles. En su producción sobresale *El conde Lucanor*, cima de la **prosa didáctica** medieval en castellano.

La obra se estructura en **cinco partes** (libros) e incorpora algunas novedades que afectan tanto al marco narrativo como a los relatos enmarcados.

ESTRUCTURA DE EL CONDE LUCANOR

Libro I	Formado por un repertorio de 51 apólogos enlazados por un marco narrativo .
Libros II a IV	Reúnen un extenso conjunto de sentencias morales .
Libro V	Ofrece un tratado de doctrina cristiana .

4.1. El marco narrativo

La principal originalidad estructural de *El conde Lucanor* es el **desdoblamiento del marco narrativo**:

- La historia principal en la que se insertan los relatos está constituida por el **diálogo entre el conde Lucanor y su consejero Patronio**. Lucanor plantea a Patronio un problema y le pide consejo; en respuesta, Patronio narra un **apólogo** y lo aplica al caso que inquieta al conde.
- Después de cada relato de Patronio, el narrador de la historia principal informa a los lectores de que a don Juan Manuel le ha gustado el ejemplo y ha decidido incluirlo en el libro acompañado de una **moraleja en verso**.

4.2. Los relatos enmarcados

Los apólogos de *El conde Lucanor* no son meras traducciones de cuentos anteriores. Don Juan Manuel lleva a cabo una recreación de fuentes diversas:

- **El folclore europeo**. A él pertenece el ejemplo XXXII («De lo que aconteció a un rey con los burladores que hicieron el paño»), cuyo motivo argumental reaparecerá en el entremés *El retablo de las maravillas*, de Cervantes, y en el cuento de Hans Christian Andersen *El traje nuevo del emperador*.
- **El Nuevo Testamento**. El ejemplo XXXIV («De lo que aconteció a un ciego que adiestraba a otro») está basado en una parábola de los Evangelios de Mateo y Lucas.
- **Las fábulas clásicas**. Del fabulista griego Esopo (620-564 a. C.) y del latino Fedro (h. 15 a. C.-55 d. C.) procede el ejemplo V («De lo que aconteció a un raposo con un cuervo que tenía un pedazo de queso en el pico»).
- **La cuentística oriental**. En ella se inspira el ejemplo VII («De lo que aconteció a una mujer que llamaban doña Truhana»), recreación del popular «Cuento de la lechera», presente ya en *Calila e Dimna* y que, siglos después, dará lugar a las fábulas del francés La Fontaine o del español Samaniego.

4.3. Finalidad de la obra

El conde Lucanor constituye un **manual de comportamiento para nobles** con el que el autor pretende enseñar formas de actuar a los miembros de su grupo social:

- Es preciso conciliar la **salvación del alma** con el **mantenimiento o aumento de la honra** (la reputación o el buen nombre), el **estado** (el estatus o rango social) y la **hacienda** (la posición económica).
- Para ello, es conveniente conducirse con **prudencia** y mantener una **actitud de desconfianza** ante los otros.

La cuentística europea del siglo XIV



«Emilia en el jardín de rosas», miniatura de un manuscrito de *Teseida*, de Giovanni Boccaccio (siglo XIV). Este poema narra las aventuras del héroe Teseo a la manera de los libros de caballerías.

En la literatura del siglo XIV sobresale la obra de dos grandes cuentistas: el italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375), autor del *Decamerón*, y el inglés Geoffrey Chaucer (1340-1400), creador de los *Cuentos de Canterbury*.

- **Decamerón**. Está constituido por cien relatos narrados a lo largo de diez días por diez jóvenes reunidos a las afueras de Florencia, que huyen de la peste que devasta la ciudad. Los cuentos, que incluyen **elementos cómicos y eróticos**, carecen de afán moralizador.
- **Cuentos de Canterbury**. Los personajes del marco narrativo son peregrinos que se dirigen a la tumba de santo Tomás Becket, arzobispo y lord canciller de Inglaterra.

En estas obras se reconoce un tercer modelo de marco narrativo: el relato de cuentos para **amenizar un viaje o un periodo de espera**.

El conde Lucanor. Ejemplo XIII

De lo que aconteció a un hombre que cazaba perdices

Hablaba otra vez el conde Lucanor con Patronio, su consejero, y díjole:

—Patronio, algunos hombres de elevada condición, y otros que no lo son tanto, causan a veces enojos y daños a mi hacienda y a mis gentes; y cuando están ante mí, dan a entender que les pesa mucho haberlo hecho y que no lo hicieron sino con muy gran necesidad y con muy gran apuro y sin poderlo excusar. Y porque yo querría saber lo que debo hacer cuando tales cosas me hagan, ruégoos que me digáis lo que entendéis de ello.

—Señor conde Lucanor —dijo Patronio—, esto que decís que os acontece, sobre lo que me demandáis consejo, se parece mucho a lo que le aconteció a un hombre que cazaba perdices. El conde le rogó que le dijese cómo había sido aquello.

—Señor conde —dijo Patronio—, un hombre preparó sus redes para las perdices; y cuando las perdices hubieron caído en la red, el que las cazaba se llegó a la red en que yacían las perdices. Y según las iba tomando, matábalas y sacábalas de la red; y mientras mataba las perdices, dábale el viento en los ojos tan reciamente que le hacía llorar. Y una de las perdices que estaba viva en la red comenzó a decir a las otras:

—¡Ved, amigas, lo que hace este hombre! ¡Aunque nos mata, sabed que tiene gran lástima de nosotras y que, por ende, está llorando!

»Y otra perdiz que estaba allí, más sabia que ella, y que con su sabiduría se había guardado de caer en la red, respondióle así:

«—Amiga, mucho agradezco a Dios el haberme guardado, y ruego a Dios que nos guarde a mí y a todas mis amigas del que me quiere matar y hacer mal y me da a entender que le pesa mi daño».

Y vos, señor conde Lucanor, guardaos siempre del que veáis que os causa enojo y da a entender que le pesa hacerlo; pero si alguno os causa enojo sin intención de causaros daño ni deshonor, y el enojo no es por cosa que mucho os perjudique, y el hombre es tal que de él hayáis recibido algún servicio o ayuda, y lo hace por apuro o por necesidad, en tales ocasiones aconséjoos que cerréis los ojos ante ello, pero de manera que no lo haga tantas veces que de ello se os siga daño ni vergüenza; mas si de otra manera obrase contra vos, apartadlo de vos de tal manera que vuestra hacienda y vuestra honra siempre queden bien guardadas.

El conde tuvo por un buen consejo este que Patronio le daba, y obró así, y le salió todo bien.

Y entendiendo don Juan que este ejemplo era muy bueno, mandó poner en este libro e hizo estos versos que dicen así:

De quien mal te hace mostrando gran pesar,
guardarte como puedas tienes que procurar.

Don Juan MANUEL
El conde Lucanor, Bruño



«La caza con halcón», miniatura de un *Tratado de halconería y montería* (1459).

- Escucha con atención y lee el cuento de *El conde Lucanor*. Después, analiza la estructura del «Ejemplo XIII». Para ello, completa la tabla, indicando las líneas del marco narrativo y las que incluyen el relato enmarcado.

ESTRUCTURA DEL TEXTO			
Marco narrativo		Relato enmarcado	
Desde	hasta	Desde	hasta

- Explica el conflicto que plantea el conde Lucanor a su consejero. ¿Qué relación existe entre este problema y el relato de Patronio?
- Señala las diferencias entre las visiones del ser humano que presentan las dos perdices.
- Reflexiona sobre el consejo que Patronio brinda al conde.
 - ¿Qué es lo que, a su juicio, el conde Lucanor tiene que mantener a salvo en cualquier circunstancia? Copia la frase del texto que te ha permitido contestar.
 - La sentencia de Patronio implica una actitud de desconfianza o de recelo hacia los demás. Redacta un breve texto argumentativo a favor o en contra de esta opinión. Formula claramente tu tesis o punto de vista al comienzo del texto y aporta, al menos, dos argumentos de distinto tipo que la corroboren.

5 La prosa de ficción

Cárcel de amor



Miniatura del *Libro del corazón de amor prendido*, de René de Anjou (siglo xv).

Leriano, hijo de un duque, se enamora obsesivamente de la princesa Laureola, y pide ayuda a un intermediario —el narrador testigo que refiere la historia, que se autodenomina *Autor* y se identifica con el propio Diego de San Pedro— para que comunique a la joven su pasión. El malvado Persio acusa entonces a la pareja de haberse encontrado furtivamente. El rey le da crédito y encarcela a Laureola. Leriano consigue liberarla, pero ella lo rechaza definitivamente para que no se pueda cuestionar su buen nombre. Leriano, desesperado, se deja morir.

A finales de la Edad Media se desarrollan en España dos nuevos subgéneros narrativos: la **novela de caballerías** y la **novela sentimental**. Ambos —como la poesía cancioneril— reflejan los gustos o valores de la nobleza cortesana del siglo xv, nostálgica de las hazañas bélicas de sus antepasados y dedicada, sobre todo, a la caza, los torneos, la poesía, la música y el amor.

5.1. La novela de caballerías

Las ficciones caballerescas constituyen una derivación peninsular de la denominada **materia de Bretaña** o **literatura artúrica**. Se trata de un amplio conjunto de narraciones medievales, escritas principalmente en francés o en inglés, que tienen como protagonistas al **rey Arturo**, la **reina Ginebra**, el **mago Merlín** y los **caballeros de la mesa redonda** (Lanzarote, Gawain, Perceval...). De estos relatos toman los libros de caballerías sus rasgos característicos:

- Los protagonistas son héroes itinerantes (**caballeros andantes**) que deben probar sus cualidades: valor, honor, destreza en el manejo de las armas y lealtad a la dama, de acuerdo con los preceptos del **amor cortés**.
- El caballero se enfrenta a una **sucesión de aventuras** en las que aparecen seres **fabulosos** (magos, gigantes, dragones...).
- La acción se desarrolla en un **tiempo legendario, remoto**, y en una **geografía exótica o imaginaria**.

NOVELAS DE CABALLERÍAS MEDIEVALES

Libro del caballero Zifar	Escrito hacia 1300 y atribuido al clérigo toledano Ferrán Martínez , constituye la primera manifestación del género. Zifar , su protagonista, es perseguido por la desgracia: sus caballos mueren cada diez días y es desterrado por el rey a causa de las envidias e intrigas de sus rivales. Forzado por la fatalidad a separarse de sus hijos y su esposa, llega al reino de Mentón . Tras diversas aventuras, es nombrado rey y consigue reunirse con su familia.
Amadís de Gaula	Compuesta en 1508 por Garci Rodríguez de Montalvo a partir de versiones anteriores del siglo xiv. Amadís es fruto de los amores furtivos entre el rey Perión de Gaula y Elisena, princesa de Inglaterra. En la novela se cuentan las pruebas que ha de superar el protagonista desde que es abandonado al nacer hasta que se casa con su amada Oriana (hija del rey Lisuarte de Gran Bretaña) y, por sus propios méritos, se convierte en rey.

5.2. La novela sentimental

La novela sentimental, el otro gran subgénero de la narrativa medieval en prosa, se define por los siguientes rasgos:

- El eje principal de la trama es una **historia de amor no correspondido** con un **final desgraciado**. Los afectos y comportamientos de los personajes se sitúan dentro de los códigos del **amor cortés**.
- La acción exterior —hechos narrados— apenas tiene importancia; lo fundamental es el **análisis de los estados psicológicos** de los protagonistas. Por ello, se incluyen con frecuencia **cartas** en las que estos indagan o ahondan en sus sentimientos.
- En comparación con las ficciones caballerescas, se trata, en general, de **obras de menor extensión**, con un **estilo más retórico y elevado**.

Las principales novelas sentimentales escritas en el siglo xv son *Siervo libre de amor*, de **Juan Rodríguez del Padrón** (h. 1440); *Grisel y Mirabella* (entre 1475 y 1485), de **Juan de Flores**; y *Cárcel de amor* (1492), de **Diego de San Pedro**, que es considerada paradigma del género.



Miniatura del Libro del corazón de amor prendido, de René de Anjou (siglo xv).

Amadís de Gaula

Entraron en un bosque muy espeso, a una legua de la ciudad. Oriana sintió sueño, porque no había dormido en las noches pasadas. Amadís dijo:

—Señora, vamos a aquel valle y dormireis.

Desviándose del camino, hallaron un hermoso arroyo, y en la orilla hierba fresca. Amadís bajó a Oriana del palafrén¹ y le dijo:

—Señora, aquí podréis dormir hasta que pase el calor. Y en tanto enviaré a Gandalín a la ciudad para que nos traiga de comer.

—¿Y quién se lo dará? —dijo Oriana.

—Se lo darán —dijo Amadís— a cambio del caballo, y volverá a pie.

—Eso no será —dijo Oriana—. Que lleve este anillo, que nunca nos servirá tanto como ahora.

Y sacándose el dedo, se lo dio a Gandalín. Cuando él se marchaba, le dijo en voz baja a Amadís:

—Señor, quien buen tiempo tiene y lo pierde, tarde lo recobra.

Oriana se echó en el manto de la doncella en tanto que Amadís se desarmaba. La doncella se alejó para dormir en unas matas espesas. Amadís volvió, y cuando vio a su señora tan hermosa y en su poder, se sintió turbado y no osó mirarla. Allí, en aquella verde hierba, más por la gracia y comedimiento de Oriana que por la desenvoltura u osadía de Amadís, se convirtió en dueña la más hermosa doncella del mundo. Y las encendidas llamas de sus amores fueron desde ese día más ardientes, como suele acaecer en los sanos y verdaderos amadores.

Amadís de Gaula, Castalia

¹palafrén: caballo manso, habitualmente montado por las damas.

Cárcel de amor

El lloro que hacía su madre de Leriano crecía la pena a todos los que en ella participaban, y como él siempre se acordase de Laureola, de lo que allí pasaba tenía poca memoria, y viendo que le quedaba poco espacio para gozar de ver las dos cartas que de ella tenía, no sabía qué forma se diese con ellas. Cuando pensaba rasgarlas, parecía que ofendería a Laureola en dejar perder razones de tanto precio; cuando pensaba ponerlas en poder de algún suyo, temía que serían vistas, de donde para quien las envió se esperaba peligro. Pues tomando de sus dudas lo más seguro, hizo traer una copa de agua y, hechas las cartas pedazos, echolas en ella, y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama, y sentado, bebióselas en el agua y así quedó contenta su voluntad; y llegada ya la hora de su fin, puestos en mí los ojos, dijo: «Acabados son mis males», y así quedó su muerte en testimonio de su fe.

Lo que yo sentí e hice, ligero está de juzgar; los lloros que por él se hicieron son de tanta lástima que me parece crueldad escribirlos; sus honras fueron conformes a su merecimiento, las cuales acabadas, acordé de partirme. Por cierto con mejor voluntad caminara para la otra vida que para esta tierra; con suspiros caminé; con lágrimas partí; con gemidos hablé; y con tales pensamientos llegué aquí a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced.

Diego de San Pedro
Cárcel de amor, Crítica

- 5 Escucha con atención y lee el fragmento de *Amadís de Gaula*. A continuación, resume su argumento en dos o tres renglones.
- 6 Analiza el espacio en el que se desarrolla la acción. ¿Qué tópico reconoces en el enunciado subrayado?
- 7 Consulta en el *Diccionario de la Lengua Española (DLE)* el significado medieval de los términos *dueña* y *doncella*, y explica el sentido de la expresión sombreada.
- 8 Caracteriza el tipo de narrador. ¿Crees que se refiere a los hechos narrados y los personajes con objetividad, o expresa su opinión sobre ellos? Razona tu respuesta.
- 9 Lee ahora el texto de *Cárcel de amor* e indica de qué tipo es el narrador. ¿Se ha implicado emocionalmente en los sucesos que le ocurren a Leriano? ¿Por qué?
- 10 Recuerda qué es la hipérbole sacroprofana e identifica un ejemplo en el fragmento de Diego de San Pedro.
- 11 *Cárcel de amor* se presenta como una narración que el Autor envía al noble andaluz Diego Hernández. Localiza en el texto una marca de esta estrategia narrativa.
- 12 Reconoce los principales recursos estilísticos utilizados en cada uno de los fragmentos.
- 13 A partir de los dos textos, señala las características de la novela de caballerías y de la novela sentimental.



Adoración de los magos, por Stefan Lochner (siglo xvii).

6 El teatro medieval

El teatro desapareció prácticamente en la Edad Media. Hasta el siglo xi no surgieron las primeras manifestaciones en Europa: **piezas breves representadas en las iglesias y vinculadas al culto**, que recrean episodios de la **vida de Cristo**, cuyo fin es hacer más atractiva la liturgia y facilitar la comprensión del mensaje.

En castellano, se conserva un único texto dramático anterior al siglo xv: el *Auto de los Reyes Magos* (siglo xii). A finales de la Edad Media, sin embargo, se recogen abundantes testimonios de teatro litúrgico, como la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, de **Gómez Manrique** (h. 1412–1490), tío del poeta Jorge Manrique.

De finales de la Edad Media datan las primeras manifestaciones de **teatro profano**: obras de **asunto amoroso**, protagonizadas por pastores y concebidas para ser representadas ante un público cortesano. Destacan **Lucas Fernández** (1474–1541) y, sobre todo, **Juan del Enzina** (1468–1530), cuyas obras —en particular, la *Égloga de Plácida* y *Vitoriano*— evidencian ya el influjo del humanismo renacentista (UNIDAD 14).

7 La Celestina

La Celestina constituye una de las cimas de la literatura española. Se trata de una obra singular, escrita en el tránsito entre la Edad Media y el Renacimiento.

7.1. Autoría y composición

En uno de los textos preliminares (el prólogo del autor «a un su amigo») Rojas, afirma haber encontrado el primer acto de una obra anónima que, por sus cualidades formales y su carácter ejemplar, decidió continuar. Aunque podría ser un recurso literario (la técnica del **manuscrito encontrado**), diversos argumentos confirman la **doble autoría**, principalmente las diferencias lingüísticas entre las partes de la obra. *La Celestina* fue compuesta, pues, por dos autores: Rodrigo de Cota o Juan de Mena (citados en el prólogo) escribieron, tal vez, el acto I, y **Fernando de Rojas**, el resto. La primera versión, titulada *Comedia*, que constaba de dieciséis actos, apareció en torno a 1499. La segunda, llamada *Tragicomedia*, presenta ya los veintiún actos definitivos y fue publicada hacia 1502. Los cambios entre ambas son significativos:

- **Alargamiento de la historia amorosa.** En la primera, los amantes tienen un solo encuentro, que acaba con la muerte de ambos; en la segunda, se refieren citas a lo largo de un mes, con lo que el castigo se retarda y la ejemplaridad se atenúa.
- **Introducción de una nueva trama.** La segunda versión incorpora la venganza de las pupilas de Celestina tras la muerte de esta, con la ayuda del bravucón Centurio.

La vida de...



Fernando de Rojas

(h. 1470–1541). Nació en la Puebla de Montalbán (Toledo), posiblemente en la década de 1470. Obtuvo el grado de bachiller en Leyes. Tras casarse, se trasladó a Talavera de la Reina, donde tuvo cuatro hijos y fue, tal vez, alcalde de esta localidad. Algunas alusiones presentes en procesos inquisitoriales de la época parecen indicar su origen converso, es decir, descendiente de los judíos castellanos que, tras la orden de expulsión de 1492, profesaron el cristianismo. Murió en Talavera de la Reina.

7.2. Género de *La Celestina*

La estructura enteramente dialogada de la obra (sin intervención de un narrador), la división en actos y en escenas, y el empleo de técnicas dramáticas (monólogo, aparte...) han llevado a algunos estudiosos a considerar *La Celestina* una obra de teatro. Sin embargo, su desmedida extensión permite concluir que no fue escrita para ser representada, sino para ser leída en voz alta.

La irrepresentabilidad de la obra, así como la riqueza y complejidad de la trama y de los personajes, permiten relacionarla con la novela. Desde esta perspectiva, *La Celestina* sería un ejemplo de **novela dialogada**, que presenta elementos en común con la ficción sentimental. A diferencia de esta, reflejaría un mundo doméstico, alejado de toda idealización y más cercano por ello a la novela moderna.

La Celestina se inscribe, en realidad, en la tradición de la **comedia humanística**, un género cultivado en los ambientes académicos del siglo xv. Se trata de obras concebidas para la **lectura dramatizada**, que se inspiraban en las comedias de Plauto y Terencio, y se escribían habitualmente en latín. *La Celestina* podría entenderse, pues, como una **comedia humanística en lengua vulgar**.

7.3. Argumento y estructura

La trama de *La Celestina* se organiza en tres partes (planteamiento, desarrollo y conclusión), tal como aparece recogido en el siguiente cuadro.

PLANTEAMIENTO (ACTO I)

En la primera escena, **Calisto**, un joven perteneciente a la nobleza, expresa a **Melibea** su amor de manera desahogada, y es, de inmediato, rechazado por esta. De regreso a casa, transmite su dolor a su criado **Sempronio**, quien le sugiere recurrir a una alcahueta llamada **Celestina**. Sempronio y Celestina (a quienes se une otro criado, **Pármeno**, tras ser convencido por la vieja) se confabulan para sacar provecho económico de la pasión de Calisto, que entrega a Celestina un adelanto de cien monedas de oro por sus servicios.

DESARROLLO (ACTOS II-XIX)

Actos II-XII

Celestina acude a casa de Melibea con un hilado sobre el que ha realizado un conjuro. La magia de este y las palabras de la alcahueta consiguen vencer la voluntad de la doncella, que finalmente acepta citarse con Calisto. Celestina celebra el triunfo con un almuerzo al que acuden los criados Sempronio, Pármeno y sus respectivas amantes, **Elicia** y **Areúsa**, dos jóvenes prostitutas pupilas de la alcahueta. La vieja, que ha recibido una cadena de oro de Calisto, se niega a compartir las ganancias con sus cómplices y estos, en un arranque de furor, la matan. Mientras, los amantes se encuentran a medianoche a través de la verja del jardín.

Actos XIII-XIX

A la mañana siguiente, Sempronio y Pármeno son apresados y ajusticiados por el crimen cometido. Calisto contrata a dos nuevos criados: **Tristán** y **Sosia**, y esa misma noche tiene lugar su primer encuentro erótico con Melibea. Elicia y Areúsa, para vengar la muerte de sus amantes, piden al rufián **Centurio** que mate a Calisto, pero no será necesario: Calisto muere accidentalmente al caer de la tapia del jardín de Melibea tras otro de sus encuentros.

CONCLUSIÓN (ACTOS XX-XXI)

El padre de Melibea, **Pleberio**, es alertado por su criada **Lucrecia** del sufrimiento de su hija, cuya causa aún ignora. Melibea se encierra en lo alto de una torre de la casa y, desde allí, le cuenta a su padre su historia de amor con Calisto y la desesperación que siente por su muerte. Después, la joven se suicida, arrojándose al vacío. Pleberio pronuncia entonces un extenso **planto** o lamento ante el cadáver de su hija, con el que se cierra la obra.



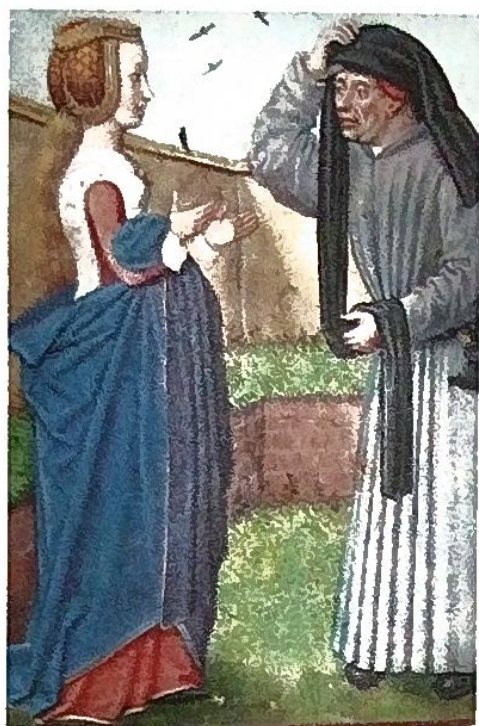
Un amor imposible



«El amante conduce a la rosa»,
miniatura del *Roman de la Rose*
(siglo xv).

En la obra no se explica por qué se descarta la opción del matrimonio entre los protagonistas. Se han barajado diferentes alternativas: la distinta extracción social (Calisto pertenece a la nobleza y Melibea, a la burguesía) o, incluso, la posible ascendencia judeoconversa de la joven. En todo caso, la tradición literaria en la que se instala la relación (el amor loco) no incluye la boda como un desenlace posible.

Las fuentes



«Naturaleza envía al dios del amor», miniatura del *Roman de la Rose* (siglo xv).

Entre las numerosas fuentes de *La Celestina*, se pueden mencionar las siguientes:

- Las comedias humanísticas del siglo xv, entre las que destaca *Poliscena* (1433), escrita en latín por el italiano Leonardo della Serrata. En esta obra, el joven Graco se enamora de Poliscena. Tras revelar sus sentimientos a un criado, pide ayuda a la vieja Taratántara.
- La obra en latín de Petrarca, en especial *De remediis*, colección de diálogos en prosa de contenido moral.
- Las colecciones de sentencias del escritor latino Séneca.
- La novela *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro. Calisto se interpreta como una parodia de Leriano, el protagonista de la ficción sentimental.
- El *Libro de buen amor*, del arcipreste de Hita. La vieja Trotaconventos es un antecedente directo de Celestina.

7.4. Personajes

Aunque todos los personajes de *La Celestina* tienen antecedentes literarios, los autores recrean tales arquetipos de manera original. Dos aspectos resultan radicalmente novedosos: la atención y el trato singularizado que reciben los **personajes de baja condición social**, y la evolución de algunos de ellos a lo largo de la obra, circunstancia que les aporta **verosimilitud psicológica**.

Los personajes de *La Celestina*, procedentes de muy distinta extracción, se organizan en tres grupos —mundo de los **señores**, el mundo de los **criados** y mundo **marginal**— entre los que existen relaciones fluidas, pero profundamente conflictivas.

EL MUNDO DE LOS SEÑORES

A este grupo pertenecen **Calisto** y **Melibea**, la pareja de amantes, y **Pleberio** y **Alisa**, padres de Melibea.

Calisto	Es un noble ocioso, esclavo de sus pasiones, impaciente e indiscreto. Se muestra obsesionado por alcanzar la unión carnal con Melibea. Sus palabras grandilocuentes y su comportamiento desordenado constituyen una parodia del amor cortés , por lo que a veces resulta un personaje ridículo.
Melibea	Su perfil moral es menos negativo, pues ama en cuerpo y alma a Calisto , como demuestra su reacción tras la muerte del caballero. Joven, hermosa, enérgica y apasionada , su evolución desde el rechazo inicial hasta el enamoramiento se explica por la intervención de la magia y por la capacidad persuasiva de Celestina , aunque quizá está enamorada desde un principio.
Pleberio y Alisa	Los padres de Melibea solo cobran importancia en el último tramo de la obra, en particular cuando, en el sombrío planto final , Pleberio parece erigirse en portavoz de la visión del mundo del autor .

EL MUNDO DE LOS CRIADOS

En él se inscriben **Sempronio** y **Pármeno**, **Tristán** y **Sosia** (los nuevos criados de Calisto), y **Lucrecia** (criada y confidente de Melibea, y prima de Elicia).

Sempronio	Lejos del arquetipo de criado servicial, da muestras desde el principio de desprecio hacia su amo. Se trata de un personaje contradictorio, violento y débil , a quien pierde finalmente la codicia .
Pármeno	Adolescente avergonzado de sus orígenes (su madre fue prostituta y bruja), guarda en principio lealtad a Calisto, pero Celestina lo corrompe ofreciéndole a Areúsa. Su evolución hace de él uno de los personajes más complejos y atractivos de la obra.

EL MUNDO MARGINAL: PROSTITUTAS Y RUFIANES

Al mundo marginal pertenecen **Celestina** y sus pupilas, las prostitutas **Elicia** y **Areúsa**.

Celestina	Aunque solo aparece en los doce primeros actos, se sitúa en el centro del entramado argumental de la obra. Brillante e inteligente, posee una marcada voluntad de dominio sobre el resto de personajes. Otros rasgos de su carácter son la perspicacia , que le permite tender sus trampas con éxito, la hipocresía con la que se relaciona con el resto del mundo, el orgullo profesional o su resistencia a aceptar el paso del tiempo . La aparente seguridad de la alcahueta se resquebraja en ocasiones, como demuestran algunos de sus monólogos.
Elicia y Areúsa	Son las discípulas de Celestina y amantes de Sempronio y Pármeno, respectivamente. Elicia tiene un carácter más pasivo y conformista, mientras que Areúsa muestra mayor iniciativa.

A los personajes del mundo marginal se une, en la versión de *La Celestina* de 1502, el bravucón **Centurio**. Inspirado en la figura del *miles gloriosus* («soldado fanfarrón») de las comedias de Plauto, Centurio es, en el fondo, un cobarde; así, manda a Traso el Cojo a asustar a Calisto en lugar de asesinarlo él mismo, tal como se había comprometido a hacer.

La Celestina. Acto I

CALISTO. — ¿Qué haces, llave de mi vida? ¡Abre! ¡Oh, Pármene, ya la veo; sano soy, vivo soy! ¡Mira qué reverenda persona, qué acatamiento! Por la mayor parte, por la filosofía¹ es conocida la virtud interior. ¡Oh vejez virtuosa, oh virtud envejecida! ¡Oh fin de mi deleitosa esperanza! ¡Oh salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte! Deseo llegar a ti, codicio besar esas manos llenas de remedio. La indignidad de mi persona lo embarga. Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya la beso.

CELESTINA. — ¡Sempronio, de aquellas vivo yo! Los huesos que yo roí piensa este necio de tu amo de darme a comer. [...] Dile que cierre la boca y comience a abrir la bolsa; que de las obras dudo, cuánto más de las palabras [...]].

PARMENO. — ¡Guay de orejas que tal oyen! Perdido es quien tras perdido anda. ¡Oh Calisto desventurado, abatido, ciego! Y en tierra está adorando a la más antigua puta vieja que fregaron sus espaldas en todos los burdeles. Deshecho es, vencido es, caído es; no es capaz de ninguna redención ni consejo ni esfuerzo).

CALISTO. — ¿Qué decía la madre? ¡Páreceme que pensaba que le ofrecía palabras por escusar² galardón!

SEMPRONIO. — Así lo sentí.

CALISTO. — Pues ven conmigo; trae las llaves, que yo sanaré tu duda.

La Celestina. Acto IV

CELESTINA. — Bien tendrás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero manchego, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto.

MELIBEA. — ¡Ya, ya, ya, buena vieja, no me digas más! ¿Ese es el doliente por quien has hecho tantas premisas en tu demanda, por quien has venido a buscar la muerte para ti, por quien has dado tan dañosos pasos? Desvergonzada barbuda, ¿qué siente ese perdido que con tanta pasión vienes? De locura será su mal. ¿Qué te parece? [...] No se dice en vano que el más empecible³ miembro del mal hombre o mujer es la lengua. ¡Quemada seas, alcahueta, falsa, hechicera, enemiga de honestad, causadora de secretos yerros⁴! [...].

CELESTINA. — Mientras viviere tu ira más dañará mi descargo, que estás muy rigurosa y no me maravillo, que la sangre nueva poco calor ha menester para hervir.

MELIBEA. — ¿Poco calor? Poco lo puedes llamar, pues quedaste tú viva y yo quejosa sobre tan grande atrevimiento. ¿Qué palabra podías tú querer para ese tal hombre que a mí bien me estuviese? Responde, pues dices que no has concluido, y quizá pagarás lo pasado.

CELESTINA. — Una oración, señora, que le dijeron que sabías de santa Polonia para el dolor de muelas. Asimismo tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias que hay en Roma y Jerusalén.

¹filosofía: fisonomía.

²escusar: ocultar, esconder.

³empecible: dañino, ofensivo.

⁴yerros: equivocaciones.



«Amantes con figuras alegóricas en el jardín», miniatura del *Roman de la Rose* (siglo xv).

La Celestina. Acto XII

MELIBEA. — Tú lloras de tristeza, juzgándome cruel; yo lloro de placer, viéndote tan fiel. ¡Oh mi señor y mi bien todo, cuánto más alegre me fuera poder ver tu faz que oír tu voz! Pero pues no se puede al presente más hacer, toma la firma y sello de las razones que te envié escritas en la lengua de aquella solícita mensajera. Todo lo que te dije confirmo, todo lo he por bueno. Limpia, señor, tus ojos; ordena de mí a tu voluntad. [...] Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas, que ni tú estarías quejoso ni yo descontenta.

CALISTO. — ¿Cómo, señora mía, y mandas que consienta a un palo impedir nuestro gozo? Nunca yo pensé que, demás de tu voluntad, lo pudiera cosa estorbar. ¡Oh molestas y enojosas puertas, ruego a Dios que tal fuego os abraze como a mí da guerra, que con la tercia parte seríades en un punto quemadas! Pues por Dios, señora mía, permite que llame a mis criados.

Fernando de Rojas
La Celestina, Crítica

- 14 Escucha con atención y lee el fragmento del acto I.
 - 1) ¿Cómo reacciona Calisto al ver a Celestina? Explica de qué forma reacciona Pármene al ver el estado de su amo y compárala con la actitud de Sempronio.
- 15 Escucha ahora y lee el diálogo de Celestina y Melibea del acto IV, y analiza el contenido de esa conversación.
- 16 Escucha y lee, por último, el pasaje, correspondiente al acto XII. ¿Qué cambio de actitud observas en Melibea?
- 17 Explica cuáles son las pretensiones de Calisto desde ese primer encuentro.
- 18 Analiza el sentido de los pasajes subrayados en los textos e indica los recursos estilísticos empleados.

Una obra entre dos edades



«Teseo en Atenas», miniatura de un manuscrito de *Teseida*, de Giovanni Boccaccio (siglo xv).

Si en la poesía cancioneril se reconocen elementos que anuncian ya la literatura renacentista —los sonetos «fechos al itálico modo», del marqués de Santillana y la influencia de Dante en los decires del mismo autor—, en *La Celestina* se observa la convivencia de rasgos medievales y rasgos renacentistas:

- Son rasgos medievales el posible didactismo de la obra o el peso de la magia en el desarrollo de la acción.
- Son rasgos renacentistas la ruptura de lazos feudales entre criados y señores —sustituídos por relaciones contractuales—, la importancia de las fuentes grecolatinas o la superación, por medio de la parodia, de los códigos del amor cortés.

7.5. Aspectos formales

En el plano del discurso —de qué manera se cuenta la historia—, *La Celestina* presenta los siguientes rasgos característicos.

Intención paródica

Como ya se ha dicho, el personaje de Calisto —construido sobre el modelo del *Leriano de Córceles de amor*— constituye una **parodia del amante cortés**. Por primera vez, esta «religión del amor» se enfrenta con un mundo de sórdidas realidades, de modo que el personaje resulta cómico, en vez de trágico.

Importancia de la lengua

El lenguaje que utilizan los personajes de *La Celestina* está saturado de **recursos estilísticos**, de **alusiones históricas o mitológicas**, de **refranes** y **sentencias** tomadas principalmente de Séneca y Petrarca. Esta variedad no refleja, pues, el habla real de la época. Sin embargo, la obra transmite una intensa **ilusión de realidad**. A ello contribuyen la complejidad y la verosimilitud psicológica de los personajes, y el encadenamiento creíble de los sucesos.

Técnicas dramáticas

La Celestina se caracteriza por el empleo de procedimientos propios de los textos dramáticos. En el siguiente cuadro se resumen los más importantes.

PRINCIPALES TÉCNICAS DRAMÁTICAS DE LA CELESTINA	
Diálogos	En los diálogos se alternan intercambios rápidos y parlamentos extensos . Para indicar el cambio de escenario, se recurre a veces a los llamados diálogos de camino , que mantienen los personajes mientras se dirigen de un lugar a otro.
Monólogos	Sirven para expresar las dudas o vacilaciones de los personajes sobre qué hacer o decir, o el temor respecto a lo que ocurrirá en el futuro.
Apartes	Operan como cauce de expresión de la deslealtad , en particular, del desprecio de los criados hacia sus amos.
Procedimientos de acotación	No existen en <i>La Celestina</i> acotaciones teatrales propiamente dichas, pero sí diversas estrategias para indicar qué gestos hace el personaje, qué objetos tiene en la mano o dónde se halla .

7.6. Interpretación

Si se tienen en cuenta los textos preliminares y la conclusión de la obra, *La Celestina* tendría un **propósito moralizador**: la intención de Fernando de Rojas habría sido **avisar de los peligros del loco amor** —entendido como pasión que conduce a la ruina y a la muerte—, así como advertir de la **maldad de alcahuetas y sirvientes**.

Sin embargo, *La Celestina* va mucho más allá de una *reprobatio amoris*¹, pues la obra transmite una **concepción marcadamente pesimista de la vida y del mundo**, que se refleja en el tratamiento de sus principales temas:

- Las **bajas pasiones**, principalmente la **codicia** y la **lujuria**, que gobiernan y esclavizan la vida de los seres humanos.
- El **paso del tiempo** y la **muerte**.
- La **traición** y la **violencia**, que presiden las relaciones personales.
- La **falta de sentido** y la **arbitrariedad** de los sucesos del mundo.

El **nihilismo** de las palabras finales de Pleberio podría relacionarse con el **origen converso del autor**, quien, por medio de su obra, ajustaría cuentas con una sociedad depravada —la aristocracia ociosa y ridícula, los criados codiciosos...— de la que se siente excluido.

¹*reprobatio amoris*: tópico literario en el que se censura el amor mundano como causa de sufrimiento y desorden moral.

La Celestina. Acto VIII

PÁRMENO. — (Escucha, escucha, Sempronio: trovando está nuestro amo).

SEMPRONIO. — ¡Oh hideputa el trovador! El gran Antipater Sidorio, el gran poeta Ovidio, los cuales de improviso se les venían las razones metrificadas a la boca: ¡sí, sí, desos es! ¡Trovara el diablo! Está devaneando entre sueños).

CALISTO. — Corazón, bien se te emplea / que penes y vivas triste, / pues tan presto te venciste / del amor de Melibea?

PÁRMENO. — (¿No digo yo que trova?).

CALISTO. — ¿Quién habla en la sala? ¡Mozos! [...] Yo me voy solo a misa y no tornaré a casa hasta que me llaméis, pidiéndome albricias¹ de mi gozo con la buena venida de Celestina. Ni comeré hasta entonces, aunque primero sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, cuando han dado fin a su jornada.

SEMPRONIO. — Deja, señor, esos rodeos, deja esas poesías, que no es habla conveniente la que a todos no es común, [...] la que pocos entienden. Di «aunque se ponga el sol» y sabrán todos lo que dices. Y come alguna conserva con que tanto espacio de tiempo te sostengas.

CALISTO. — Sempronio, mi fiel criado, mi buen consejero [...], sea como a ti te parece, porque cierto tengo, según tu limpieza de servicio, quieres tanto mi vida como la tuya.

SEMPRONIO. — (¿Créelo tú, Pármeno? Bien sé que no lo jurarías. Acuérdate, si fueres por conserva, apañes un bote para aquella gentecilla que nos va más, y a buen entendedor... En la bragueta cabrá).

CALISTO. — ¿Qué dices, Sempronio?

SEMPRONIO. — Dije, señor, a Pármeno, que fuese a por una tajada de diacitrón².

PÁRMENO. — Hela aquí, señor.

CALISTO. — Daga.

SEMPRONIO. — (¿Verás qué engullir hace el diablo!; entero lo quiere tragar por más apriesa hacer).

CALISTO. — El alma me ha tornado. Quedaos con Dios, hijos. Esperad la vieja y id por nuevas albricias.

PÁRMENO. — ¡Allá irás con el diablo tú y malos años! ¡Y en tal hora comieses el diacitrón como Apuleyo el veneno que le convirtió en asno!).

¹albricia: regalo por una buena noticia.

²diacitrón: fruta confitada.

19 Escucha con atención y lee el fragmento del acto VIII de *La Celestina*. A continuación, resume su contenido.

20 Analiza la relación que existe entre Calisto y sus criados. Para ello, indica qué función cumplen los apartes.

21 Explica, a partir del pasaje, la intención paródica de la obra.

22 Identifica alusiones mitológicas o a autores de la Antigüedad clásica, investiga su significado y explícalas.



«El castillo de los celos», miniatura del *Roman de la Rose* (siglo xv).

La Celestina. Acto XXI

PLEBERIO. — ¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos? ¡Oh tierra dura! ¿Cómo me sostienes? ¿Adónde hallará abrigo mi desconsolada vejez? ¡Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes! ¿Por qué no ejecutaste tu cruel ira, tus mudables ondas, en aquello que a ti es sujeto? ¿Por qué no destruiste mi patrimonio? ¿Por qué no quemaste mi morada? ¿Por qué no asolaste mis grandes heredamientos? Dejárasme aquella florida planta en quien tú poder no tenías. [...] ¡Oh mundo, mundo! [...] Yo pensaba en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por algún orden; ahora visto el pro y la contra de tus bienandanzas [...] me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas [...]. ¡Oh amor, amor, que no pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus sujetos! [...] La falsa alcahueta murió a manos de los más fieles compañeros que ella para tu servicio emponzoñado jamás halló; ellos murieron degollados, Calisto despeñado, mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle. Esto todo causas. Dulce nombre te dan, amargos hechos haces.

Fernando DE ROJAS
La Celestina, Crítica

23 Escucha ahora y lee el fragmento del acto XXI, y establece su estructura. ¿A quiénes dirige sus reproches Pleberio?

24 ¿Cuál es, para el padre de Melibea, la causa última de sus desgracias? Razona tu respuesta.

25 ¿Qué temas se recogen en este pasaje del acto final?

26 Identifica y explica los recursos estilísticos empleados en los enunciados subrayados.