

# *La Celestina* de Fernando de Rojas: espacios de tránsito, estancia y frontera

*La Celestina* from Fernando de Rojas:  
movement and communication places

IRMA N. VILLANUEVA RIVERA  
Estudiante graduada  
Programa Graduado de Estudios hispánicos  
Universidad de Puerto Rico  
Correo electrónico: yabaleh@yahoo.com

## **RESUMEN**

La voz se transforma en la materia en la que firman las huellas los personajes de *La Celestina*: los lugares y espacios emergen como consecuencia de la palabra dicha. La ciudad se abre paso en el diálogo acotado y encantado, como una red donde circulan los actantes de la historia que son, a la vez, constructores de su propio ser, en voz propia o por referencia de unos y otros. Es la voz arquitecta de emplazamientos, la que caracteriza e insta. Pretendemos observar dichos espacios dentro de la carga simbólica que impulsa la lectura. Deseamos analizar los trazos donde se cimienta la caracterización de los personajes, mientras se mueven, se dicen y desdicen.

*Palabras claves:* *La Celestina*, semiología del espacio, caracterización, Fernando de Rojas, símbolos

## **ABSTRACT**

In *La Celestina*, the spaces and locations emerge as a result of the spoken word. The city opens in front of our eyes as a network where

the characters circulate. They are both, characters and builders of their own being by their own voice or by the reference established from the dialogue between them. Their voices are like architects of all the sites, a portrayal of places that calls us to visualize and understand the symbolic values of the spaces of communication. We want to analyze the lines where the characterization of the actants is founded, as they move in the beautiful city created by Fernando de Rojas.

*Keywords: La Celestina, semiotics of space, characterization, Fernando de Rojas, symbols*

## **Introducción**

*“CELESTINA [...] La primera palabra que oí por la calle fue de achaque de amores. Nunca he tropezado como otras veces. Las piedras parece que se apartan y me hacen lugar que pase. Ni me estorban las haldas ni siento cansancio en andar. Todos me saludan [...].”*

*La Celestina, Acto IV*

**C**omo toda obra universal que trasciende el tiempo y el espacio, el texto torna a reflejar la esencia misma del ser humano, los rasgos que delinean la multiplicidad, la convergencia y la contradicción. Estas imágenes definen lo que somos, conscientes o no, y, en consecuencia, lo decidimos no ser. Al fin y al cabo, la pieza literaria trascendental es una transcripción de nuestras acciones, una explicación de causa y una búsqueda incesante en las cámaras más ocultas de nuestra psiquis.

Por otra parte, cualquier manifestación artística guarda una memoria colectiva y la herencia de saberes, signos y símbolos que, ante la mirada del receptor, tiene significaciones superiores, otra vez, de forma consciente, y que funcionan en paralelo con el mecanismo de la inconsciencia y del espíritu. Pretendemos decodificar ciertas instancias semiológicas en la obra *La Celestina* (en adelante LC) como una obra de tránsito, de un ir y venir dentro de un mundo delimitado, por supuesto, por barreras y fronteras. Analizamos la aportación de los

espacios en la caracterización de los personajes y en la red de significaciones. Consideramos el movimiento horizontal colectivo (camino/calle), el movimiento vertical (escalera, torre), los elementos de transición (umbral, puerta, escalera), las barreras (puerta/pared/muro), los espacios íntimos y puntos de llegada (casa/habitación/huerto) con sus respectivas connotaciones duales: horizontal/vertical, adentro/afuera, luz/oscuridad, seguridad/peligro. Nuestro trabajo se divide en cuatro partes: *El comienzo del tránsito: el jardín*; *La casa y la calle*; *El umbral y la puerta*; y *El final del tránsito y el descenso*.

### **Breve recuento bibliográfico**

Conforme a nuestro propósito, delimitamos nuestra muestra bibliográfica, que de por sí es sumamente extensa y abarcadora, bajo el renglón de dos vertientes principales: el espacio (calle, casa, huerto, ciudad) y la semiología del espacio. Además de los análisis clásicos de Martín de Riquer (1957) y María Rosa Lida (1962), podemos mencionar estudios específicos que concuerdan con nuestra línea de estudio. La problemática del espacio es tratada por Halina Czarnocka (1985), quien enmarca su análisis entre los conceptos espaciales horizontales y verticales, además, aporta un anejo con la secuencia del movimiento de los personajes (escena por escena). Según la estudiosa, la calle y la casa pertenecen al plano horizontal y representan la idea de abierto/cerrado respectivamente. El aspecto vertical guarda en sí la oposición bajo/alto y, por lo tanto, las acciones de bajar y subir. Estos aspectos están relacionado con el amor (subir) y la muerte (bajar). Señalamos otros estudios afines: Deborah Ellis (1981) estudia lo concerniente a la *casa* como espacio; Fernando Cantalapiedra (1986) realiza un estudio semiótico de la obra; Patricia Botta (1994, 2007) hace un análisis de los espacios urbanos y de la *casa*; Michael Moner (1993) analiza el espacio horizontal, interior/exterior, y el espacio vertical, arriba/abajo, como un doble sistema de oposiciones; Michael E. Gerli estudia el espacio urbano y la ideología del espacio (1997); Nelly Kesen (2010, 2011), analiza el tratamiento del espacio urbano, *las casas y moradas* en la obra.

El análisis de la primera escena, trae como resultado la discusión acerca de la localización (y otras consideraciones, por supuesto) so-

bre el huerto. Tomemos como referencia el breve recuento bibliográfico, concerniente a este tema, ofrecido por Patrizia Botta (1994): Emilio Orozco Díaz, (1951); Martín de Riquer, (1957); Pedro Bohígas, (1957); María Rosa Lida, (1962); William Truesdell, (1973); George A. Shipley (1974); James Stamm, (1974); Charles B. Faulhaber, (1977); Jean-Paul Lecertua (1978); Michael E. Gerli, (1983); Fernando Cantalapiedra, (1986); Antonio Sánchez Sánchez-Serrano y M.<sup>a</sup> Remedios Prieto de la Iglesia, (1991); Donald McGrady, (1993), Itziar Mitxelena, (1996).

### **El comienzo del tránsito: el jardín**

“Eres jardín cercado  
hermana mía, esposa,  
Un venero cerrado y una fuente sellada [...]

\* \* \*

¡Entre mi amado en su jardín  
y guste de sus frutos deliciosos!”

*Cantar de los Cantares* 4:12, 4:16

El hecho anecdótico en *La Celestina* tiene como punto de partida el encuentro de Calisto y Melibea en una huerta. Resaltamos dos aspectos: primero, esta circunstancia forma parte del argumento (sumario añadido por los impresores) y no de la historia escrita por el *primer autor* de la obra original (la Comedia); segundo, Fernando de Rojas la utiliza y presenta su versión en voz de Pármeno en el Auto 2:

PÁRMENO Señor, porque perderse el otro día el neblí, fue a causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar, la entrada, causa de la ver y hablar engendró amor, el amor parió tu pena, la pena causará perder tu cuerpo, y el alma y la hacienda [...]

Así, queda conformado el primer auto<sup>1</sup>, con la “autorización” de

---

<sup>1</sup> El primer auto ha sido eje de múltiples argumentaciones por parte de los estudiosos. Se han considerado: los términos *huerta/huerto* en la obra (y, por ende, el lugar del encuentro), el falcón extraviado, la presunción de encuentros anteriores, si el lugar pudo haber sido la

Rojas y un abrupto comienzo. Para motivos de nuestro estudio, debemos fijar el inicio del tránsito, el comienzo en el espacio-tiempo que preludia, en este caso, el lugar donde todo llegará a su fin: el huerto de la casa de Pleberio. Allí sucede: el encuentro final de los amantes, el accidente, el suicidio y la lamentación.

Comienza LC con una variación de un tópico literario medieval: el cazador que se enamora de la doncella en un jardín: “El tema novelesco del caballero que, cazando con ave de presa, salta los muros de un jardín y halla en él a una dama de la que se enamora, se encuentra con frecuencia a partir del siglo XII y parece poseer cierto simbolismo erótico” (*La Celestina* 25 nota 1).

Sin embargo, no tenemos detalles superiores de ese primer encuentro. En un comienzo abrupto, Calisto entra al jardín de la casa de Melibea (no conocemos cómo), y el halcón del cazador se ha extraviado precisamente en la casa de la mujer culpable de su “secreto dolor” (como comentaremos más adelante). Las primeras palabras evidencian el hecho que se conocían. La familiaridad con la cual Calisto le habla, sin ninguna restricción ni saludo formal, cimienta la duda de que tal encuentro quizá no es fortuito, ni haya sido el único. La falta de restricción de parte de Melibea para hablarle denota cierta cercanía entre los interlocutores, aunque el juego del cortejo es evidente. En este primer parlamento, Melibea se dirige a Calisto por su nombre, y son, curiosamente, dos preguntas que dan pie a que el joven pueda adularla: “¿En qué, Calisto?”, “Por tan gran premio tienes éste, Calisto?” La tercera vez que le habla es para consentir: “Pues aún más galardón te daré yo si perseveras”, para luego, desdecirse y amenazarlo por “su loco atrevimiento”.<sup>2</sup>

---

iglesia, el lapso de tiempo transcurrido, el amor a primera vista, el enojo de Melibea, la posibilidad de páginas perdidas, entre otros.

<sup>2</sup> El motivo de la doncella que no puede consentir, regresa con la exagerada reacción de Melibea cuando Celestina le habla por primera vez y describe a Calisto como un “loco” (Auto 4):

[...] saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado; si no, aquí me caeré muerta. ¡Este es el que el otro día me vio y comenzó a desvariar conmigo en razones haciendo mucho del galán! Dirasle, buena vieja, que si pensó que ya era todo suyo y quedaba por él el campo, porque holgué más de consentir sus necedades que castigar su yerro, quise más dejarle por loco que publicar su atrevimiento.

Calisto ya viene herido de amor: “tanta merced que verte alcanza-se, y en tan conveniente lugar **que mi secreto dolor manifestarte pudiese** (suplo énfasis) [...] que por este lugar alcanzar yo tengo a Dios ofrecido”. Luego se lamentará “[por] el ardor [que le] causó no poder mostrarle la tercia parte de esta [su] secreta enfermedad” (Acto 2). Podemos presuponer, que por la manera que Melibea le habla por primera vez, ella también conoce sus intenciones amorosas. Recordemos que Melibea más adelante hablará de la mirada de Calisto, y se referirá a él como “aquel señor, cuya vista [la] cautivó” (Auto 10). ¿Dónde y cuándo se enamoró Melibea? No habría nada extraño que las personas del pueblo se conocieran, sin embargo, aunque no podemos establecer que hubo un coloquio anterior, sí en la vista de Calisto se ha fijado Melibea al punto de estar enfermo de amor, en un hecho que sucedió antes de la primera escena, y que va más allá de la circunstancia única de conocer su nombre. Así lo reconoce (el dolor/amor) el inquieto joven que luego desea encerrarse en su cuarto para que no entre luz y pueda sufrir a solas (el dolor que ya desde algún tiempo padece). La acción se ha movido a un espacio íntimo/cerrado, la casa de Calisto, y, de allí, a la habitación del enamorado que quiere estar en completa obscuridad: “dejar en tiniebla acompañar al triste”, reclama. Se pasa desde lo abierto a lo cerrado y de la luz a la obscuridad: calle > jardín > calle > casa > cámara. El jardín es un espacio que ha sido violado: desde el principio, la trasgresión ha sido marcada.

El *jardín* encierra múltiples significaciones, entre las que podemos mencionar: ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada; la conciencia frente a la selva (inconsciente) (Cirlot 259); el Paraíso; la morada del alma; el Edén de la Biblia, que tuvo que ser abandonado por Adán y Eva; el jardín amurallado con una sola salida, que era la “representación visual del muro de la pureza que circundaba a la Virgen María”; útero; principio protector femenino; privacidad; discreción; virginidad; iluminación espiritual; “jardín de las delicias” como alegoría del amor cortesano, con símbolos de amor y otros placeres (Bruce-Mitford 40). En LC, el *locus amoenus* se transforma de un lugar de remanso y reflexión a un espacio paradisiaco donde se conciertan las relaciones sexuales de los amantes. Consideramos el *jardín* como espacio (recordemos la gran confluen-

cia de símbolos de los componentes de su interior: flores, fuentes...), como el componente femenino, Melibea, y toda la carga de signos que la representan (y que coexisten al unísono). Calisto, como en un vaticinio, desde el inicio de la historia ha alcanzado a Melibea, sin muros que lo detengan, en plena luz, y con el consentimiento escondido de la atrevida doncella.

### **La casa y la calle**

Del jardín, Calisto pasa a su casa. En un acto esperado y recurrente en el amor cortés, desea encerrarse para vivir la obscuridad, para torturarse con el amor prohibido y el rechazo superfluo de Melibea. La *casa*, como símbolo, se puede considerar con un elemento femenino, al igual que el jardín cerrado. Además, continúa Cirlot, “hay una correspondencia de la casa con el cuerpo humano, especialmente en lo que concierne a las aberturas” (128). Chevalier, por su parte, señala que es un símbolo femenino “con el sentido de refugio, madre o seno materno” (259). Recordemos que en la casa pueden existir movimientos ascendentes y descendentes que pueden representar estados del alma. Czarnocka establece la *casa* como símbolo de refugio, y la *calle* como enlace al peligro y a la violencia. Señala que “[...] los conceptos espaciales de Celestina reflejan el mundo estamental de su tiempo: los personajes altos se refugian en sus casa, los personajes bajos actúan en la calle” (67). En el punto de inicio de LC comienza, asimismo, la vertiente de peligrosidad: Calisto se moverá desde su refugio a la calle que lo expone: ha caído en el plano moral, queda igualado con aquellos personajes que circularán de un lado al otro y también encontrarán la muerte, Celestina, Sempronio y Pármeneo (como comentaremos más adelante).

Es conveniente señalar las diferencias entre la casa<sup>3</sup> de los nobles

---

<sup>3</sup> Para tener una idea de la estructura de las residencias en la ciudad imaginada de Rojas, señalamos las descripciones hechas por Manuel F. Ladero (1998). “Por lo que se refiere a la organización interna de la casa, ésta se estructuraba del siguiente modo. Una vez atravesadas las puertas principales o «portonas» de entrada, se ubica el portal o zaguán desde el que se accede a un número variable de dependencias (dos o cuatro) que reciben diversas denominaciones aunque la más frecuente sea la de cámara, bodega, panera y cocina baja (con chimenea). Desde el fondo del zaguán ya través de un vano normalmente en marcado con un arco de piedra se accedería al patio o corral ya descrito, que estaría rodeado a su vez de soportales, al menos en la parte que da al muro interior de la casa. Desde el portal, mediante escalera,

y ricos y la casa de la alcahueta. Según Czarnocka, la casa será el recinto inviolable, en la que se busca “refugio personal [...] y la cámara, bien cerrada y separada del mundo, es lugar donde sufrir y comunicar secretos” Es el espacio para el encuentro sexual y para el descanso. La calle es la que amenaza de la casa “lo que la rodea y trata de penetrar” (65, 66) Cuanto más noble, más debería quedar en su casa. La casa de Celestina es una prolongación de la calle. Explica Fabiani: “La casa, con sus espacios organizados y familiares, representa un espacio cerrado y contrapuesto al exterior, el mundo [...] En la Celestina, empero, la casa pierde esta peculiar connotación de espacio protegido y se convierte en una proyección del exterior (134, 135).

Según Czarnocka, Melibea se encontraba “inmovilizada en el plano horizontal” (66). Advierte que el espacio vertical (la cámara que está en un segundo piso y la torre) es donde transita Melibea; sin embargo, para nosotros, el aspecto vertical no es lo imperante en el movimiento de la doncella. La torre como principio de elevación y caída (Melibea sube y bajará solo para su muerte) es un elemento que aparece al final. Todos los personajes suben a las cámaras, es un movimiento común y necesario. Melibea es una “encerrada doncella” que se mue-

---

se accedería al primer piso [...]. Si ascendemos a la planta primera, nos encontramos con el núcleo central de la vivienda familiar: un corredor situado sobre los soportales del corral daría acceso a la cocina alta, a dos o tres dormitorios y a la estancia principal de la casa, más espaciosa, que la documentación suele denominar «palacio» y que normalmente cuenta con un balcón con vistas a la calle (122). [...] En resumen, y asumiendo siempre que generalizar implica simplificar, podríamos indicar, al hilo de la clasificación establecida por Montero, un primer tipo, propias de la zona septentrional típicamente cristiana, de viviendas cerradas casi siempre de dos pisos –en ocasiones con un tercero a modo de granero o desván– y un corral trasero, que en ocasiones, sobre todo en aquellas ciudades con escasez de suelo, se transforman en casas de pisos de alquiler. Un segundo tipo de raigambre islámica articulado en torno a un patio y con un característico corral. Y un tercer tipo híbrido, que sería la casa tipo de las personas de condición más humilde; en las zonas suburbanas, una vivienda de una sola planta con corral y, en los lugares más céntricos, de dos o más pisos con fachada estrecha y pocos huecos y con un taller o tienda en el piso inferior [...] (124). Las noblezas urbanas remodelarán o edificarán de nueva planta sus moradas como reflejo físico de su hegemonía social. Se tratará en general de construcciones que a menudo presentarán una fisonomía que recordará a las antiguas fortalezas rurales, es decir, edificios sólidos en piedra, con al menos dos alturas, sobresaliendo sobre las edificaciones del entorno y con un aspecto externo que, por otro lado, casi nunca carecerá de cierto valor artístico merced a sus ventanales, rejerías, arcos y adornos de todo tipo y, por supuesto, al igual que en las casas del regidor zamorano Pedro Gómez de Sevilla con sus «*corrales e huerta e barrera e otras cosas a ellas anexas e confines*». Todo ello en busca de un mayor confort, de una mayor respetabilidad que les asimile, al menos en lo externo, a los altos escalones de la nobleza, y que ponga de manifiesto ante el conjunto de la sociedad urbana su potencial económico y su éxito social” (126).

ve en los planos de su hogar, pero que imaginamos caminando hacia la iglesia y a la plaza (recordemos que ya Calisto la ha visto antes del primer encuentro). Además, la criada y Celestina son las extensiones que la colocan en un camino fuera de su casa: se rompe la “inmovilidad” (además que se ha dado cabida al peligro).

P. Botta apunta que “[...] la acción de LC está íntimamente ligada a los movimientos que realizan ciertos personajes para trasladarse de un lugar a otro, o mejor, de una casa a otra [...]”. Prosigue: “Las calles que unen ese conjunto de moradas y de sitios forman una densa red urbana que es recorrida por varios personajes de la obra, en una larga serie de viajes de ida y vuelta, o en un amplio sistema de movimientos [...]” (1994, 114).

Al ser esta una obra citadina, se establecen claramente los puntos de esos movimientos, principalmente, el binomio casa/calle. La *calle* nos remite al *homo viator* (hombre caminante) que tiene su origen en los versos de Berceo: la vida como viaje transformador y purificador. En LC, los caminos se generan y abren paso a las motivaciones pasionales y al negocio. No hay elevación espiritual ni reivindicación, no hay sino un caminar que lleva al único camino de la perdición y la muerte. La calle es el hilo conductor entre dos puntos y guarda, en consecuencia, una finalidad. Como apunta Escobara (149), en la calle existe una “conexión que se da entre el punto de partida y el de llegada; conexión de una actividad con otra [además] se presenta como el sitio en el cual se pueden establecer y llevar a cabo relaciones interpersonales o de grupo para amplios sectores de la población”. En el caminar se establecen relaciones y diálogos entre los transeúntes; además, es un espacio de reflexión en el que se medita, entre otras cosas, sobre el propio camino que se ha elegido y la meta que se ha fijado. En LC encontramos varios coloquios y monólogos (dos de Celestina, uno de Pármemo y otro de Elicia: Autos 4, 5; 8 y 17, respectivamente). Los tres personajes que se mueven más en las calles son: Sempronio, Celestina y Pármemo, que, curiosamente, mueren todos en el Auto 12. Se calculan 27 las escenas que suceden en la calle, los trayectos son: entre la casa de Calisto y Celestina; de Celestina y Melibea; de Calisto y Melibea; de Calisto y Areüsa; de Elicia/Celestina y Areüsa; y de Melibea a la Iglesia Magdalena. La *calle* es nombrada en 32 ocasiones y 20 menciones de *camino*. Por

otra parte, las *casas principales* son la de Pleberio, Calisto y Celestina; y las *secundarias* son las de Areúsa y Centurio. Conectadas todas, por su puesto, por las calles comunicantes (seguimos en nuestras enumeraciones a P. Botta, 1994).

Establecidos ya los espacios de tránsito, volvamos al inicio de la obra, el lugar de partida que encierra cierta problemática al momento de fijarlo dentro de la sintaxis del texto. ¿Dónde está la casa de Pleberio? Esta es la casa en la que comienza y en la que termina la obra: el inicio y la culminación del tránsito (como mencionamos antes). Para establecer el asentamiento de la casa de Pleberio, debemos discutir los pormenores de la localización de la casa de la alcahueta (pues eran vecinos). No podemos fijar en pleno ni una ni otra debido a ciertas incongruencias textuales, aunque sí podemos acercarnos a tales espacios por los rastros que podemos seguir. La falta de correspondencia en cuanto a la localización de las casas (y los lugares en general) connota cierta falta de atención meticulosa por parte del autor (o los autores). La casa de Pleberio, ¿queda en las afueras de la ciudad? La respuesta tendría que ser sí. Observemos:

LUCRECIA Celestina, madre, seas bienvenida. ¿Cuál Dios te trajo por aquestos barrios no acostumbrados?

CELESTINA Hija, mi amor; deseo de todas vosotras; traer encomiendas de Elicia [...] que **después que me mudé al otro barrio**, no han sido de mí visitadas.

[...]

LUCRECIA Señora, con aquella **vieja de la cuchillada, que solía vivir aquí en las tenerías, a la cuesta del río.**

Auto 4

En voz de Lucrecia sabemos que la casa de Pleberio se encuentra en las tenerías. Como sabemos, este lugar queda a las afueras de la ciudad y sus murallas, pues es necesario tener un cuerpo de agua cerca. P. Botta aclara:

Una ubicación en la proximidad de la actividad el trabajo de los cueros, que sabemos se localiza a las afueras y junto al curso de los ríos, por razón de los malos olores y la necesidad de agua. Habitar en su proximidad no era muy recomendable y sólo los trabajadores del oficio o quienes no tuvieran otros recursos se resignaban a vivir cerca de las tenerías. Es cierto también que en su proximidad se localizaba también la casa de los padres de Melibea, pero esa localización apartada que tenía la casa de Pleberio se relaciona con su aspecto de “casa fuerte” con torre, que se situaba mejor protegida fuera de la aglomeración urbana (2001, 26).

Más adelante, Melibea preguntará: “¿eres tú Celestina, la que **solía morar a las tenerías, cabe del río?**”. En el Auto 6, Celestina dirá: “Cuatro años fueron mis vecinas [...]”. En esos lares también se movía Claudina. Ya en el Auto 1 Pármene había descrito la casa de la vieja: “Tiene<sup>4</sup> esta buena dueña **al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río**, una casa apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastada [...]”. Allí también vivió Claudina. Pármene relata: “Días grandes son pasados que mi madre, mujer pobre, **moraba en su vecindad**” (Auto 1). Esta descripción es incongruente (en cuestión de su estado de pobreza) con la versión que da Celestina (Autos 3 y 7). La alcahueta afirma que Claudina y ella eran “uña y carne” y que de ella aprendió todo lo que sabía de su oficio: “juntas comíamos, juntas dormíamos, juntas habíamos nuestros solaces, nuestros placeres, nuestros consejos y conciertos, en casa y afuera [...] Su “leal amiga y buena compañera” era respetada en la Ciudad y, cuando salía, “jamás volvía sin ocho o diez dulzuras” “un azumbre en el jarro y otro en el cuerpo [...] Su palabra era prenda de oro en cuantos bodegones habían[.]” (Auto 3).

LC comienza, entonces, fuera de la ciudad. Sin embargo, ciertas divagaciones emergen a la hora de tomar en consideración las alu-

---

<sup>4</sup> Este verbo en presente ha sido considerado como una incongruencia textual, debió decir *tenía*. Pármene en el mismo Auto 1, al descubrirse delante de Celestina, le dirá: “Pármene, hijo de Alberto tu compadre, que estuve contigo un mes, que te me dio mi madre, cuando morabas (el énfasis es nuestro) a la cuesta del río, cerca de las tenerías”.

siones a la calle (o calles) que rodean la morada de Melibea. En el Auto 9, Elicia explica: “conozco yo en la **calle donde ella vive** cuatro doncellas, en que Dios más repartió su gracia, que no en Melibea”. La mención de la calle podría connotar *ciudad* (o un punto intermedio entre ciudad y las tenerías), así como el hecho de que en esa misma calle habitan personas de alta sociedad (las cuatro *doncellas*). Veamos otras alusiones. El próximo parlamento resulta del primer encuentro entre Calisto y Melibea (Auto 12), cuando Sempronio teme una traición:

SEMPRONIO Dios nos libre de traidores no nos hayan tomado **la calle por do tenemos de huir**, que de otra cosa no tengo temor.

Cuando él y Pármene escuchan un ruido, salen corriendo:

SEMPRONIO [...] ¿Oyes, Pármene? ¡A malas andan! ¡Muertos somos! Bota presto, **echa hacia casa de Celestina, no nos atajen por nuestra casa.**

[...]

SEMPRONIO ¡Ce, ce, Pármene, Torna, torna callando, que no es sino la gente del aguacil que pasaba haciendo estruendo **por la otra calle.**

Se acerca Pármene a Calisto y le advierte:

PARMENO ¡Ce, ce, señor! Quítate presto dende, que viene mucha gente con hachas, y serás visto y conocido, que **no hay donde te metas.**

Se desprende del diálogo que la casa de Pleberio está situada, por lo menos, entre dos calles (o rodeada por calles pues no hay lugar para esconderse); no está aislada (por las doncellas que tiene por vecinas); que transcurren por esas calles los oficiales del alguacil (vigi-

lancia) y los obreros (“gente con hachas”). El riesgo es superior. Por esas calles también caminará Traso el cojo con sus acompañantes en la madrugada en la que ocurre la muerte de Calisto. Este personaje, desconocido rufián del que no escuchamos palabra alguna, representante del peligro/calle es el gestor indirecto de la muerte de Calisto que no logra reivindicarse (recordemos que su muerte es por su intención de ir en ayuda de Sosia, en un acto fuera de todo egoísmo). Ya en el segundo encuentro (Auto 12) los ruidos de la calle habían apercibido a Melibea, y Calisto, confiado en sus cobardes sirvientes, no da la importancia requerida al peligro de sus encuentros (el peligro que viene de la calle).

De las calles de tránsito tenemos noticia de dos nombres. Primero, la *calle del Vicario gordo*, calle oscura que propicia el movimiento:

CALISTO Ayúdame aquí a vestirlas. Mira tú, Sempronio, si parece alguno por la calle.

SEMPRONIO Señor, ninguna gente parece y, aunque la hubiese, la mucha oscuridad privaría el viso y conocimiento a los que nos encontrasen.

Auto 12

Queda detrás de la casa de Calisto (“Por la calle del Vicario gordo, a las espaldas de su casa”, dice Socia a Areúsa cuando delata el camino que sigue el enamorado. La otra es la *calle del Arceliano*, que pareciera ser la que lleva a la iglesia la Magdalena (en el Acto 11, por allí va Celestina tras Pármeno y Sempronio, sin poderlos alcanzar, hasta que los ve entrar a la iglesia).

Casa y calle se abren ante nuestros ojos mientras transcurre la acción. El camino de la anécdota es el camino de los personajes que nos pintan a su paso, recuerdo y vista el mundo de LC. La ubicación de otra calle y casa se descubre cuando Sosia, asomado por una ventana en la casa de Calisto, llama a Tristán para enseñarle a Elicia, identifica también la casa de Areúsa, donde entrará la “bonita moza”, que ahora sabemos vecina del joven (Auto 14). Areúsa, hija de una

pastelera (señalamos la connotación sexual), prima de Elicia y socia de Celestina, que había aceptado los amores de Pármeneo, será el artífice del fatídico final al tratar de vengar su muerte (junto a la de Sempronio y Celestina, y en acuerdo con Elicia). La vieja alcahueta visitó la casa con Pármeneo en el plan de allegarlo y hacerlo su cómplice. De ese parlamento conocemos que no es “de las que públicamente están a vender sus cuerpos por dinero” y que se preocupa por lo que dirán sus vecinas (Auto 7). Cabe destacar que es ella, con sus quince años, la que con su gran belleza (resaltada en más de un parlamento en la obra) y perspicacias logra que Sosia le diga día y rumbo del próximo encuentro de Calisto y Melibea (aunque la conoce con antelación, antes la describe y la llama “medio ramera”). Dos aspectos que no armonizan con el hilo de la historia es la circunstancia de que Elicia visita a Areúsa para señalarle las muertes, ocho días después de acontecidas. Incongruente también es el hecho de que Areúsa no tuviera noticia de esto, es ilógico pensar que no se enterara que sus vecinos fueron degollados en la plaza, que no escuchara el alboroto que escuchó el criado de Calisto. Transcurre un mes desde el punto que Areúsa y su prima Elicia conciertan la venganza.

Lamenta Elicia (Auto 17), aquella que se ha quedado en la casa “que jamás perderá el nombre de Celestina”, la soledad que vive: “Mal me va con ese luto, poco me visita mi casa, poco se pasea mi calle”. Decide “liberarse”, componerse y “barrer [su] puerta y [regar] la calle, porque los que pasaren vean que es ya desterrado el dolor”. Decide ir a visitar a Areúsa para preguntarle si ya ha hecho el acercamiento con Socia. En un corto diálogo, Areúsa le dice que ambas están mejor tras la muerte de Celestina, y alude que Elicia ahora goza de libertad. De inmediato, Sosia toca la puerta y Elicia se esconde. Debemos señalar la contraposición que supone la casa de Celestina (ahora de Elicia) y la casa de Areúsa. La casa de Elicia se ha transformado, el círculo de personas que la visitaban ya no lo hace, la muerte de la vieja (y de su principal amante) supone un cambio para Elicia, que solo cuenta con su prima Areúsa para animarla y ofrecerle “gozar juntas” y visitarla (pues ya está libre de Celestina). El encerramiento de Elicia, afirmado en sus propias palabras, “tú trabajabas, yo holgaba; tú salías afuera, yo estaba encerrada; tú rota, yo vestida; tú entrabas

continuo como abeja por casa” (Auto 15), la sitúa como el segundo personaje (Melibea, por supuesto, es la primera), que vive privada de su libertad absoluta (Lucrecia es la tercera). Así, la casa de Celestina tiene la dualidad de ser un lugar de tránsito (como extensión de la calle) y, al mismo tiempo, un lugar que resguarda a la joven prostituta, a todo parecer utilizada para el beneficio propio de la vieja.

La casa de Centurio, hombre monstruoso, de baja reputación, socio y cliente de Areúsa, es una “putería con 30 mujeres”. Allí se pide la venganza contra Calisto. Centurio esquivo lo prometido, envía a Tarso el Cojo a asustar y observar los que visitan el huerto. La venganza se completa de una forma poco esperada y sorpresiva. Areúsa se presenta como un personaje de mucho poder, con una mente sagaz, fuera de lo que incita la débil Elicia, heredera lógica de las labores de Celestina, y la que no proyecta un futuro alentador de prosperidad ni económico ni de gloria personal. Como en un círculo en el que se repite la historia, imaginamos a Areúsa como una Celestina (la crítica así lo ha señalado) y a Elicia bajo su mandato.

Como aludimos antes, la casa de Celestina es una extensión de la calle. Ellis aclara que la vieja transforma su casa “into a world half within doors, half on the street; threatened in both setting, she can find some security in a combination of two” (2, 3). Celestina corrompe las casas donde entra, cuando así lo hace, “all these houses are linked together into Celestina’s web” (3). Las casas de Calisto y Melibea, que en su momento eran refugios, están interconectadas (junto a la Iglesia, por supuesto) a esta red. Sería la ciudad como una gran telaraña que Celestina va tejiendo. La imagen de la alcahueta como araña se traduce de sus propias palabras: “arrinconada, encogida, callando” (en casa de Melibea). Otra referencia de la vieja como un animal es la facilidad con que entra a las casas y cómo se mueve en la suya propia, en voz de Elicia: “tú entrabas continuo como abeja por la casa”. Pármemo, por su parte, dice que puede llegar “cargada de mentiras como abeja”. Celestina se refiere a ella misma como “abeja” que “convierte en mejor” las cosas que toca. Sánchez Viñuales afirma que “Celestina, como la abeja, va cargando materia de lado a lado en su propio provecho, y además está provista de aguijón, de gran proximidad semántica con la sutil aguja, lo que hace que debamos ponerlas en relación

inequívocamente” (8). Cita a Russell (1991, 347): “la tradición de donde procede el empleo de esta imagen es la que apunta Covarrubias, según la cual *abeja* es sinónimo de *adulador*, trayendo en la boca miel descubierta y dulce, matando después con el aguijón”. Este hecho tiene una correspondencia directa con las ideas políticas de la época. Señala Guardiola: “Characterized as *abeja*, a political animal used in the Middle Ages and early modern period that informs the ideal structure of society, Celestine exposes a satire of society and its corruption of moral values” (147). Estas circunstancias acaban tras la muerte de vieja, Elicia, aunque adiestrada en ciertos oficios, no será igual (ni aún parecida) a su maestra. Areúsa parece ser el personaje adecuado para estos menesteres.

### **El umbral y la puerta**

Volvamos nuestra mirada a otros componentes de la casa: el umbral y la puerta. En el tránsito que emerge en la obra la puerta es un punto de llegada que se coloca en distintas funciones y situaciones variadas. Es espacio de entrada/bienvenida, lugar de paso trasgredido (por entrar a ella y por escuchar desde afuera). Algunas veces abierta, otras con cerrojo, muchas veces golpeada, la puerta se menciona recurrentemente en la obra y guarda estrecha relación con la persona que se detiene o cruza el umbral. Citamos a Sánchez Trabazón para referirnos a las distintas significaciones que encierra este símbolo:

Las puertas, tan estáticas siempre, no dejan de hablarnos de un ir y venir, porque siempre hacen referencia a lo peculiar, a lo distinto del espacio al que dan acceso ... aquí hay también un curioso e interesante matiz: puerta y umbral van unidos, pero no son lo mismo; en ninguna cultura se mezclan una y otro: la puerta apunta, en efecto, al dinamismo del transeúnte, mientras que el umbral es el que tanto le informa de las cualidades de ese espacio como pone los cimientos —¡porque es diferencia del exterior!— de esos rasgos que hacen único el lugar (ése es el motivo por el que Jano, dios de los umbrales en la mitología latina, tuviese el alto rango que tenía).

Por su parte, Cirlot señala que “implica todo el significado del agujero, de lo que permitir el paso y es, consecuentemente, contrario al muro” (379). Chevalier la señala como un “lugar de paso entre dos estados”, afirma que “se abre a un misterio [...] indica un pasaje [que] invita a atravesarlo” (855). Señala, además: “La puerta evoca también una idea de transcendencia, accesible o prohibida, según que la puerta está abierta o cerrada, sea atravesada o simplemente mirada” (858).

Además de denotar la entrada a un espacio, barrera y reflejo del estatus del dueño de la casa, la puerta es parte de una pared que impide la visión (contrario a las ventanas), no se sabe quién está tras ella, quién escucha o aguarda en el interior. Llamar a la puerta es un acto de posibilidades, de allí el misterio. Tomemos como ejemplo la primera visita de Celestina a Calisto. Antes de llamar a la puerta, Sempronio, cauteloso, advierte a la vieja: “SEMPRONIO Callemos, que a la puerta estamos; y, como dicen, las paredes han oídos”.

Cuando los criados acompañan a Calisto a la casa de Melibea, a Pármeneo le aterroriza la idea de lo que pueda suceder: “¿Qué sé yo quien está tras las puertas cerradas?”, le explica a Sempronio. El peligro estaba aguardándolos en otro lugar. Celestina abrirá la puerta, da la bienvenida a la muerte, sin imaginar que será apuñalada allí, en su propia casa. Los criados que le han dado muerte, no saldrán por esa puerta, sino que saltarán por la ventana en huida. Moribundos, serán degollados en la plaza.

Tomemos en consideración otras instancias. No sabemos el por qué Calisto y Melibea viven un romance ilícito, ni el por qué Calisto no toca a la puerta de Pleberio (que lo conoce) en buena lid (puede ser un candidato para el casamiento). Del texto no se desprenden tales detalles. Conocemos que el encuentro primero ha sido en el huerto; sin embargo, el segundo (Auto 12) se da en las puertas principales de la casa, aquellas que nunca traspasará el joven enamorado. Esas puertas, que son barrera para el peligro exterior, son representativas del estatus de Pleberio y de la seguridad bajo la que se resguarda la doncella (Calisto las llamará “puertas de tu seguridad”). Melibea, por su parte, le declarará: “Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo, y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas”. Al joven Ca-

listo se le ocurre llamar a sus criados para que las derrumben, cosa inverosímil y de cierta comicidad. De allí, acuerdan que el próximo encuentro será “por las paredes de su huerto” (circunstancia que discutiremos más adelante).

Por otra parte, y bajo circunstancias diferentes, la puerta de Areúsa se presenta abierta para Celestina, quien sube a su cámara. Luego del encuentro con Pármeno, le pide juntarla (Auto 7). La vieja entra tal cual a la casa de la prostituta, como si fuera la suya propia. No llama ni tiene que esperar en el umbral como sucede cuando visita la casa de Melibea. Areúsa también entrará sin tapujos a la casa de Centurio (otra casa de baja alcurnia). La casa de Celestina también está abierta cuando Sempronio y Pármeno van al banquete (Auto 10):

PÁRMENO Bien has dicho; calla, que está abierta la puerta.  
En casa está: llama antes que entres, que por ventura estarán revueltas, y no querrán ser así vistas.

SEMPRONIO Entra, no cures, que todos somos de casa; ya ponen la mesa.

La puerta de la casa de la alcahueta permanece cerrada cuando Elicia está sola (cuando la vieja está en la calle). Cuando Celestina llega, toca a la puerta y Elicia le reclama: “¿Cómo vienes tan tarde? No lo debes hacer, que eres vieja: tropezarás donde caigas y mueras” (Auto 11). Ya en el Auto 7 había sucedido lo mismo<sup>5</sup>:

CELESTINA Ta, ta, ta.

ELICIA ¿Quién es, quien llama?

CELESTINA Bájame abrir, hija.

ELICIA Estas son tus venidas; andar de noche es tu placer;

---

<sup>5</sup> Señalamos el dato curioso del uso onomatopéyico del sonido de la puerta al tocarse (ta, ta, ta) como parte del diálogo. El sonido que produce el acto forma parte del parlamento.

¿por qué lo haces? ¿Qué larga estada fue ésta, madre? Nunca sales para volver a casa [...]

El espacio se divide en el plano funcional y en el simbólico. Cantalapiedra señala una serie de subespacios: “fuera/dentro, alto/bajo, derecha/izquierda, etc” (142). La casa de Celestina está abierta durante el día y cerrada durante la noche, “por oposición a los demás espacios que permanecen siempre cerrados”:

Todos los espacios de la Celestina utilizan la dualidad temporal día/ noche, salvo aquellos que introdujo Rojas, a partir del final del acto XII; es decir, la torre y la “plaza” y la “casa de Centurio”, que solo poseen rasgo de día; con el agravante de que la “torre” utiliza el sema “alba, inusitado, hasta el momento, en nuestro corpus [señalamos aquí que el alba está presente en el encuentro Areúsa/Pármemo]. Los espacios amorosos de Melibea y de Areúsa son funcionalmente nocturnos (142).

Cuando Celestina pasa del umbral a la casa de Pármemo, marca el paso de la corrupción y la maldad, con la latente ingenuidad? de Elisa y la ausencia del padre. Calisto no tendrá que vencer esa barrera, sino que habrá de sobrepasar los muros que resguardan el huerto el “conveniente lugar” que, desde el principio, llegó a quebrantar.

### **El final del tránsito y el descenso**

El recinto protector, el muro, “encierra un mundo y evita que penetren allí influencias nefastas de origen inferior”. Es defensa del exterior, pero también implica prisión: “El muro reúne aquí la simbólica del elemento femenino y pasivo de la matriz” (Chevalier 738-739).

Melibea es el huerto. Escalar sus paredes y llegar al jardín es poseer a la doncella. Como toda violación de un espacio, la otra cara de la moneda será, en consecuencia, el peligro o la muerte. En voz de Celestina ya tendríamos la advertencia: “No da paso seguro quien corre por el muro; y que aquel va más sano que anda por el llano” (Auto 11). Elisa, por su parte, los maldecirá:

Mal fin hayan vuestros amores [...] tórnese lloro vuestra gloria, trabajo vuestro descanso; las yerbas deleitosas donde tomáis los hurtados solaces se conviertan en culebras; los cantares se vos tornen lloro; los sombreros árboles del huerto se sequen con nuestra vista, sus flores olorosas se tornen negra color.

La caída de Calisto sería desde aquellas paredes del huerto. Caería a la calle sin escuchar las advertencias que venían de ella misma. La escalera que usa el joven nos remite al sentido ascenso: “el rasgo inmediato y más obvio de la escalera, habría que decir que se trata de un símbolo del cambio de nivel, un ascenso que conduce al cielo y un descenso que lleva al infierno” (*Escalera* **Sánchez** Trabalón). Según Cirlot, “las ideas esenciales que engloba son: ascensión, graduación, comunicación entre los diversos niveles de la verticalidad” (192). Establecemos las siguientes correspondencias: escalera/torre > Calisto/Melibea > subir/bajar > amor/muerte. En el huerto, Melibea hallará su muerte, moral y física. Se lanzará desde la torre tiñendo así el jardín de negro y tornándolo estéril tal como lo imaginó Elicia (y lo declara Pleberio en su lamento). La torre guarda un sentido de escala entre la tierra y el cielo, “implica transformación e innovación [...]” (Cirlot 450). Existe, entonces, una correspondencia directa con la escalera y la caída de su enamorado. Allí, desde la torre, tendrá la visión final de Calisto en aquel navío (recordemos las connotaciones que identifican al navío con lo masculino en términos sexuales), y del mar/muerte (incluyendo la suya propia).

## Últimas observaciones y conclusiones

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar,  
que es el morir;  
allí van los señoríos  
derechos a se acabar  
y consumir;  
allí los ríos caudales,  
allí los otros medianos  
y más chicos,  
y llegados, son iguales  
los que viven por sus manos.

*Coplas por la muerte de su padre* Jorge Manrique

Tanto la casa de Celestina como la de Pleberio han sido quebrantadas. La casa de Celestina seguirá en funciones. Aunque un asesinato haya tenido lugar allí, la alcahueta tiene herederas. La casa de Pleberio, por su parte, ha quedado oscurecida por el suicidio de la hija y la falta de consuelo del padre: la heredera de los bienes ha muerto. La casa está sentenciada a la extinción. El amor, aquel a quien Pleberio reclama, ha sido el culpable. Para nosotros, Melibea es el eje de toda fatalidad. No es una historia común de la doncella débil ante el poder persuasivo de una alcahueta, la irrupción de la vieja es parte de su juego, recordemos el sí y no que se desvela desde el comienzo con el “Pues aún más galardón te daré yo si perseveras” (Auto 1). Es la historia de una doncella en particular, muy articulada en sus saberes y su rechazo de los convencionalismos. Señalamos aquí dos hechos que aportan a nuestra línea de pensamiento. Primero, recordemos el pedido de Melibea hacia Calisto de que no le rompiera su vestido (como solía hacer), que ella le enseñará “otros mil modos” para que no suceda (aquí Melibea se presenta como experta en amores, ¿cómo sabe ella esos modos? ¿Estaban en alguno de los libros que leyó?). Estas circunstancias apartan a Melibea de la tradición literaria de la época. ¿Será la muerte el castigo hacia la mujer liberada? ¿O es la ejecución simbólica de la sociedad? Segundo, ante el absurdo traspie de Calisto y su grotesca muerte, Melibea sufre y se lamenta por no haber *gozado más del gozo*.

Si consideremos, como ya hemos discutido antes, que Celestina irrumpe en la casa de la nobleza sin mayores dificultades, y que el

hogar mismo de la alcahueta es una extensión de la calle, podemos establecer la conexión entre el poder de la vieja y su faceta representativa de la calle con la corrupción (para nosotros, la aceptación de la mediación) de Melibea. La doncella se convierte a un ente transformado por la calle, por la oscuridad, al igual que Calisto quien camina y se expone a la peligrosidad sin mediar razón alguna. Celestina, Sempronio, Pármeno, Calisto y Melibea son víctimas de la calle y de la noche. Esta lectura confluye con lo discutido acerca de Melibea como mujer de avanzada. Tomamos un espacio para señalar que la obra que se conceptúa como universal, como lo es LC, es ambigua por definición. Las interpretaciones (en este caso todas nuestras consideraciones acerca de LC) se conforman para descifrar el texto: una instancia puede ser múltiple, mutable y estar validada por distinta visión dentro del acervo del ojo crítico.

En cuanto a la secuencia de la acción y el plano de la construcción de personajes, señalamos el movimiento circular de ambos aspectos en el espacio/tiempo. Por una parte, la obra comienza y termina en un mismo lugar, en el jardín, que, al final, queda cerrado y estéril. En cuanto a los personajes, el círculo (la repetición de la historia) la encontramos en los siguientes pares: Claudina/Celestina > Celestina/Elicia > Areúsa/Elicia. La línea vuelve al punto de partida.

Queda establecida la correspondencia entre el espacio donde circulan, habitan y mueren los personajes y su caracterización. Unos son los diálogos que se dan en la calle, y, otros, los que emergen dentro de las casas. Así mismo, el paso por las puertas está medido por la clase social. La localización, en específico, presenta cierta problemática. La posibilidad de que la casa de Pleberio quede fuera de la ciudad nos traslade el principio y fin de la obra más allá de las murallas de la ciudad imaginada de Rojas. La localización y algunos aspectos temporales no han tenido la atención debida y, sin embargo, los espacios, en sí mismos, tienen la función reveladora de la interioridad de los personajes. El lamento de Pleberio marca el fin del tránsito, por una parte, y, por otra, es la afirmación de la vulnerabilidad de los muros y de los peligros que siempre vienen de la calle, y, al mismo tiempo, del interior del ser humano.

## OBRAS CITADAS

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Baranda, Consolación. “*La Celestina*” y el mundo como contienda. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004.
- Botta, Patrizia. “Las (¿dos?) casas de Melibea”. En *Tras los pasos de la Celestina* / coord. por Patricia Botta, Kurt Reichenberger, Joseph Thomas Snow, Fernando Cantalapiedra Erostarbe, 2001, 157-182.
- . “Itinerarios urbanos en *La Celestina* de Fernando de Rojas”. Universidad de Roma, *Celestinesca* 18.2 (1994).
- Bruce-Mitford, M. *El libro ilustrado de los signos y símbolos*. México: Editorial Diana, 1997.
- Cantalapiedra Erostarbe, Fernando. *Lectura semiótico-formal de La Celestina*. Vol. 8. Edition Reichenberger, 1986.
- Chevalier, J. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- Cirlot, J. E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 2006.
- Czarnocka, Halina. “Sobre el problema del espacio en la *Celestina*.” *Celestinesca* 9 (1985) 65-74.
- Ellis, Deborah. “¡Adiós paredes!': The Image of the Home in ‘*Celestina*’”. *Celestinesca* 5 (1981) 1-17.
- Escobara, José Fernando. *De la ciudad y su espacio público*. Colombia: Universidad nacional de Colombia, 2000.
- Fabiani, Anita. “Las funciones diegéticas del espacio en *La Celestina*”. *Diálogos hispánicos* 24 (2004) 129-149.
- García, Luis Rubio. *Estudios sobre la Celestina*. Vol. 1. Editum, 1985.
- Gerli, E. Michael. (1997) “Precincts of Contention: Urban Places and the Ideology of Space in *Celestina*”. *Celestinesca* 21 (1997): 65-77.
- Gómez Moreno, Ángel. “La torre de Pleberio y la ciudad de ‘*La Celestina*’ (Un mosaico de intertextualidades artístico-literarias...y algo más) en *El mundo social y cultural de La Celestina*, I. Arellano y J. Usunáriz (Eds.) Ed. Iberoamericana, Vervuert, 2003.

- Iglesias, Yolanda. *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en "La Celestina"*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2009.
- Kesen, Nelly. "El tratamiento del espacio urbano en La Celestina." *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, 2014.
- . Sobre casa y moradas en la ciudad imaginaria de La Celestina. *Actas del Cuarto Congreso Internacional de literatura. Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011*.
- Ladero Quesada, Manuel F. "La vivienda, espacio público y espacio privado en el paisaje urbano medieval". *La vida cotidiana en la Edad Media*: Instituto de Estudios Riojano, 1998; pp.11-128.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- Maravall, José Antonio. *El mundo social de "La Celestina"*. Madrid: Gredos, 1974.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Martí Caloca, I. "Melibea: eje de la *scriptum* de *La Celestina*". *Celestinesca* 36 (2012) 161-178.
- Moner, Michel. "Espacio dramático y espacio simbólico en *La Celestina* de Fernando de Rojas". *Studia urea. Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993). Ed. Ignacio Arellano y Carmen Pinillos. Pamplona: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 1996.
- Morón Arroyo, Ciriaco. *Sentido y forma de "La Celestina"*. Madrid: Cátedra, 1974.
- Quesada, Manuel Fernando Ladero. "La vivienda: espacio público y espacio privado en el paisaje urbano medieval". *La vida cotidiana en la Edad Media*: VIII Semana de Estudios Medievales: Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997. Instituto de Estudios Riojanos, 1998.
- Riquer, Martín de. "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*". *Revista de Filología Española* 41 (1957): 373-95.
- Sánchez Trabalón, Julio. *Los ojos de Minerva*. 2000. Página en línea.
- Sosa-Velasco, Alfredo J. "El huerto de Melibea: Parodia y subversión de un tropos medieval". *Celestinesca* 27.1 (2003): 125-148.

Vericat, José. “La fragmentación del espacio social en la gramaticalidad renacentista”. *Nómadas: revista crítica de ciencias sociales y jurídicas* 1 (2000): 23.

Viñuales Sánchez, A. “La tradición animalística en *La Celestina*” (parte 1). *Caminos de Pakistán* 4 (2002): 1-11.