

¿A QUÉ HUELE *LA CELESTINA*? UN TEXTO POR OLFATEAR*

WHAT DOES *CELESTINA* SMELL LIKE? A TEXT TO BE SNIFFED OUT

QUAL O AROMA DE *CELESTINA*? UM TEXTO PARA CHEIRAR

FRANÇOIS-XAVIER GUERRY**

Université Clermont Auvergne (Francia)

<https://doi.org/10.46553/EHE.27.1.2025.p105-124>

Resumen

¿Es el “olor a vieja” (auto I) que exhala la alcahueta, o sea un olor desapacible, extensible a los demás personajes y al mundo celestinesco en su conjunto? Escasean las menciones propiamente olfativas en la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas, como si los demás sentidos —entre los cuales despuntan el oído, dadas las modalidades de transmisión de la misma, y el gusto, tan imperante en una diégesis poblada de consumidores y epulones— monopolizaran y saturaran el espacio sensorial. Intentamos evidenciar lo que sería un paisaje olfativo celestinesco, a partir de la diseminación de notas implícitas e indicios indirectos. ¿Resultaría este paisaje representativo de la manera como los olores se insinúan en los textos literarios cuando no se tematizan explícitamente, y revelador del ambiente olfatorio de las ciudades castellanas en el umbral del siglo XVI? ¿No podrían estos olores ser otras tantas posibilidades de oralización y gestualización de una obra destinada a ser leída en voz alta?

Palabras clave

Celestina, Fernando de Rojas, paisaje olfativo, olores, España del siglo XVI

Abstract

Is the “*olor a vieja*” (auto I) exhaled by the procuress extensible to the other characters and to the Celestinesque world as a whole? There are few mentions of smell in Fernando de Rojas's *Tragicomedy*, as if the other senses - including hearing, given the way it is transmitted, and taste, so prevalent in a diegesis populated by consumers and eaters - monopolized and saturated the sensory space. We try to show what a Celestinesque olfactory landscape would be, based on the dissemination of implicit notes and indirect indications. Would this landscape be representative of the way smells are insinuated in literary texts and revealing of the olfactory environment of Castilian cities on the threshold of the 16th

* Fecha de recepción: 28/5/2024. Fecha de evaluación: 22/10/2024. Fecha de aceptación definitiva: 24/10/2024

** Maître de conférences (Université Clermont Auvergne) y Doctor en Literatura española clásica (Sorbonne Université). Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7027-5743>. E-mail: f-xavier.guerry@uca.fr

century? Could these smells not be as many possibilities of verbalization and oralization of a work destined to be read aloud?

Keywords

Celestina, Fernando de Rojas, olfactory landscape, smells, 16th-century Spain

Resumo

O “cheiro de velha” (auto I) exalado pela alcoviteira é extensível às demais personagens e ao mundo celestinesco em seu conjunto? São escassas as menções propriamente olfativas na tragicomédia de Fernando de Rojas, como se os demais sentidos – dentre os quais se destacam a audição, dada a forma como é transmitida, e o paladar, tão predominante em uma diegese povoada por consumidores e epulões – tivessem monopolizado e saturado o espaço sensorial. Tentaremos mostrar o que seria uma paisagem olfativa celestinesca a partir da disseminação de notas implícitas e indícios indiretos. Esta paisagem representativa resultaria da maneira como os cheiros se insinuam nos textos literários quando não se tematizam explicitamente, e reveladora do ambiente olfativo das cidades castelhanas no limiar do século XVI? Não poderiam estes odores serem outras tantas possibilidades de oralização e gestualidade de uma obra destinada a ser lida em voz alta?

Palavras chave

Celestina, Fernando de Rojas, paisagem olfativa, cheiros, Espanha do século XVI

1. La difícil cartografía de los olores celestinescos

Lo primero que llama la atención es lo difícil que resulta seguir la estela olfativa que dejan tras sí los personajes de *La Celestina*. El sentido del olfato es, con diferencia, el que menos se menciona, menos se incentiva en la obra: esta infrarrepresentación no extraña en la medida en que, como bien lo apunta Catherine Cyr, “*l’odorat est rarement convoqué au théâtre*”.¹ Forma parte de las “percepciones inusitadas” comparativamente a los demás sentidos y, especialmente, la vista y el oído, que, de ordinario, se granjean el monopolio de la percepción sensorial en el teatro.² Y, fuera del ámbito dramático, el olfato quizá sea el sentido del que diríamos intuitivamente que menos tiene que ver con la experiencia literaria efectiva:

“The noise the words make as they come through the ears, their disposition on the page, and the paratextual adornments, illustrations, illuminations and elaborations of their layout in a book; impact the eyes; the vellum or paper of the text and the leather of the binding stimulate the touch; and, before the era of silent reading, the very enunciation and rhythm of the words as they were

¹ Véase LIN YOUNG, 2012, 104; habla, en inglés, de “*vitation*” de este sentido en *La Celestina* (105). El cuarto capítulo de su tesis doctoral versa sobre el olfato en esta obra, descrito como señal e instrumento de degradación del mundo y de confusión, especialmente a través del uso que Celestina y su discípula Areúsa hacen de él (102-139).

² CYR, 2007, 127. Las reflexiones de Catherine Cyr se aplican de forma más general a lo que llama el “arte de la *performance*”, marbete que se adecúa perfectamente a *La Celestina* y su modalidad de recepción lectora en voz alta, independientemente del género al que se adscribe la misma, cuestión tantas veces debatida y sin zanjar.

*tongued in performance engage the mouth in a taste of the shape and sharpness of consonants and vowels”.*³

El olfato ha sido definido sucesivamente por los lingüistas como un sentido “*sans parole*”, un sentido mudo, falto de denominaciones propias (los olores no tienen nombre, a diferencia de los colores, por ejemplo) y un verdadero espectro léxico⁴; un sentido a menudo desatendido, tenido por prescindible, histórica e intelectualmente despreciado.⁵ Si, después de una primera lectura rápida, llegamos a la conclusión de que dicho sentido sencillamente no deja rastro en *La Celestina*, ¿será, pues, porque no estamos acostumbrados a detenernos en estos olores desdeñados, porque estos, volátiles, no se dejan capturar fácilmente y se resisten a ser traducidos por escrito? El intento de reconstituir lo que sería un paisaje olfativo celestinesco, así como hemos podido reconstruir en otras circunstancias un paisaje auditivo celestinesco, se convierte en un reto difícil de superar.⁶ El oído ocupa efectivamente un lugar privilegiado, debido a las modalidades de transmisión del texto en voz alta (volveremos sobre esto). La vista, el tacto y el gusto, en cuanto a ellos, se relacionan especialmente con el erotismo, tanto con el amor pretendidamente cortés de la pareja noble como con el amor remunerado de los personajes de plebeya extracción.⁷ Es una percepción sinestésica sólitamente amputada del sentido del olfato la que se crea en torno a los personajes.⁸

He aquí una lista de las pocas menciones olfativas explícitas que encontramos en *La Celestina*.⁹

“PÁRMENO. Ella tenía seys oficios, conviene a saber: labrandería, **perfumera**, maestra de fazer afeytes y de fazer virgo, alcahueta y un poquito hechizera”. (I, 257, acerca de Celestina)

“PÁRMENO. Y en su casa **fazía perfumes**; falsava estoraques, menjuí, animes, ámbar, algalia, polvillos, almizcles, mosquetes. [...] Sacava **aguas para oler**, de rosas, de azahar, de jasmín, de trébol, de madreselva, de clavellinas [...]”. (I, 258-260, acerca de Celestina)

“PÁRMENO. Y algunas vezes, aunque era niño, me subías a la cabecera y me apretavas contigo, y porque **olías a vieja** me fuya de ti”. (I, 271, se dirige a Celestina)

“LUCRECIA. Señora, **perfuma tocas**, haze solimán, y otros treinta oficios”. (IV, 317, acerca de Celestina).

“CELESTINA. Pues ¡ay, ay! si lo dicho [la vejez y sus achaques] viene acompañado de pobreza, allí verás callar todos los otros trabajos quando sobra la gana y falta la provisión; que **jamás sentí peor [ahíto] que de hambre**”. (IV, 321)

³ GILLESPIE, 2014, 153.

⁴ A modo de síntesis, véase KLEIBER y VUILLAUME, 2011, 3-6. Acerca de la pobreza del vocabulario olfativo en las lenguas occidentales, véase también LE BRETON, 2006, 258-259.

⁵ *Ibidem*, 246-248; REINARZ, 2014, 1-18.

⁶ GUERRY, 2022.

⁷ Sobre el papel de la vista en *La Celestina*, véanse, entre otros, BURKE, 2000; GERLI, 2003 y MIAJA DE LA PEÑA, 2010.

⁸ BURKE, 2000, 112 (da un ejemplo).

⁹ En las dos listas de olores que damos a continuación y para hacer que la lectura sea más fluida, indicamos, entre paréntesis, en el cuerpo mismo del texto, el número del acto de *La Celestina* correspondiente (ROJAS, 2013) y la página.

“CELESTINA. **Y aun darte he unos polvos para quitarte esse olor de la boca, que te huele un poco**; que en el reyno no lo sabe fazer otri sino yo, y no ay cosa que peor en la muger parezca”. (IV, 338, se dirige a Lucrecia)

“CELESTINA. Yo lo veo en ti que **querriás más estar al sabor que al olor deste negocio**”. (V, 347, se dirige a Sempronio)

“CALISTO. [...] dellas pelan sus cejas con tenazicas y pegones y cordelejos; dellas buscan las doradas yerbas, rayces, ramas y flores para hazer lexías con que sus cabellos semejasen a los della, las caras martillando, envistiéndolas en diversos matizes con ungüentos y unturas, **aguas fuertes**, posturas blancas y coloradas, que por evitar prolixidad no las cuento”. (VI, 368-369, acerca de las mujeres comparativamente a Melibea)

“CELESTINA. ¡Ay, **cómo huele toda la ropa en bulléndote!**” (VII, 385, se dirige a Areúsa)

“CELESTINA. **Todo olor fuerte es bueno**, assí como poleo, ruda, axiensos, humo de plumas de perdiz, de romero, de moxquete, de encienso: recibido con mucha diligencia, aprovecha y afloxa el dolor y vuelve poco a poco la madre a su lugar”. (VII, 387, se dirige a Areúsa)

“PÁRMENO. Y las tórtolas que mandó para oy guardar, diré que **hedían**” (VIII, 407, acerca de Calisto)

“CELESTINA. [El vino] saca el frío del estómago, **quita el hedor del anélito**, haze potentes los fríos [...], sana el romadizo y las muelas, **sostiénese sin heder en la mar**, lo qual no haze el agua”. (IX, 420)

“CELESTINA. Que harto es que una vieja como yo, en **oliendo qualquiera vino**, diga de dónde es”. (IX, 435)

“CALISTO. [...] hasta que los rayos ylustrantes de tu claro gesto dieron luz en mis ojos [...], finalmente me dieron tal osadía, que me han traydo con su mucho poder a este sublimado estado en que agora me veo, oyendo de grado tu suave voz, la qual, si ante de agora no conociesse, y **no sintiesse tus saludables olores**, no podría creer que careciesen de engaño tus palabras”. (XII, 479, se dirige a Melibea)

“ELICIA. Las yerbas deleytosas donde tomáys los hurtados solazes se conviertan en culebras, los cantares se os tomen lloro, los sombreros árboles del huerto se sequen con vuestra vista, sus **flores olorosas** se tornen de negra color.” (XV, 537, acerca del huerto de Melibea). Esta cita puede relacionarse con la segunda estrofa de la canción que entona Lucrecia, referente al huerto de la casa de Pleberio: “Vístanse nuevas colores / los lirios y el açuçena, / derramen **frescos olores** / quando entre, por estrena”. (XIX, 579)

“SOSIA. **Echava de sí en bulliendo un olor de almizque; yo hedía al estiércol** que llevaba dentro en los çapatos. Tenía unas manos como la nieve, que quando las sacava de rato en rato de un guante, **parecía que se derramava azahar por casa**”. (XIX, 574, acerca de Areúsa)

Estas referencias, por muy explícitas que sean, no agotan, ni mucho menos, lo que se puede oler en *La Celestina*, vamos a verlo, y no permiten reconstituir lo que sería el paisaje olfativo de la ciudad castellana innominada en la que *La Celestina* se desenvuelve, y no por el carácter discontinuo de las mismas, su repartición desigual y su diseminación. Efectivamente, Douglas Porteous, quien acuñó la noción de *smellscape*, la cual tiene vigencia en diversos contextos

vinculados con lo espacial y lo paisajístico (el urbanismo, la arquitectura, la ecología...), e intentamos aplicar al análisis literario¹⁰,

“présente les caractères conceptuels de l’olfaction suivant leur spatialité fragmentée, une non-continuité de qualité et de quantité, ainsi qu’une temporalité épisodique et éphémère. Alors que la perception visuelle définit le paysage comme une composition spatiale continue, intégrée et définie, le paysage olfactif est dynamique et fluide [...], il ne peut être considéré comme un tout, appréhendé en une unité de lieu et de temps”.¹¹

La mayoría de las menciones aquí enumeradas, además de tópicas, conciernen a los personajes y no a los lugares, a lo individual antes que a lo colectivo, responden ante todo a un requisito de la trama y tienen una motivación a la vez funcional y ficcional bien precisa, más allá de cualquier uso realista que, de darse, no puede ser sino casual e incidente. Los olores más bien esporádicos y poco numerosos que sobresalen en el texto no constituyen un fiel trasunto de los que debían de emanar de la Salamanca, el Toledo, la Talavera de la Reina o la Sevilla de finales del siglo XV e inicios del siglo XVI, otras tantas posibilidades barajadas por la crítica en su intento de dar con “el referente real de la ciudad anónima en la que se desarrolla *La Celestina*”, ni pretenden serlo, al fin y al cabo.¹² Nos costaría sobremanera contestar a la pregunta “¿A qué huele el entorno urbano celestinesco?”, por la escasez de datos diegéticos al respecto, lo que parece confirmar que el proceso de hiperestesia colectiva evidenciado por Alain Corbin en *El perfume o el miasma* (1982) no ha empezado aún, y que los personajes distan mucho de lucirse por esta agudeza y sensibilidad olfativa que, como bien recuerda Éléonore Reverzy, no se manifestará plenamente en los textos hasta más de tres siglos después, en el siglo XIX, concomitantemente al nacimiento de la industria perfumera.¹³ La pregunta a la que podemos intentar aportar una respuesta es la siguiente: ¿A qué huele *La Celestina*? Dicho de otra forma, no se trata, pues, de inquirir lo que los habitantes de la época podían oler en la España de la primera modernidad, ni rescatar los olores que formaban parte de la vida cotidiana de nuestros antepasados —algo casi imposible en todo caso—, sino que se trata de reconstruir el paisaje olfativo celestinesco, a partir de las notas olfatorias esparcidas en el texto, como una operación literaria, como si paseáramos a lo largo del camino no el espejo stendhaliano, sino nuestra nariz.¹⁴

2. Una pragmática de los olores

Los olores, que se ponen al servicio de una fábula, son ante todo elementos de caracterización de los personajes y, al parecer, signos distintivamente femeninos (excepto en una ocasión). En *La Celestina* consta que no solo quienes echan de sí olores invariablemente son los demás (los interlocutores u otros personajes ausentes), sino que también siempre se trata de mujeres (Celestina, Areúsa, Lucrecia, Melibea, sucesivamente). Esto no nos extraña ya que, conforme a una tradición que se remonta a la Antigüedad, los cinco sentidos daban pie a una jerarquía, basada en el grado de participación de los mismos en la aprehensión y comprensión

¹⁰ Apenas existen trabajos que propusieron un análisis sistemático de los olores en la España del Siglo de Oro y, menos aún, una lectura olfativa de los textos literarios. Véanse QUIRÓS GARCÍA, 1999 y MEJIA RIVERA, 2023.

¹¹ FRAIGNEAU, 2019, 3.

¹² FRANÇOIS, 2016, 112.

¹³ REVERZY, 2017, 55.

¹⁴ Fernando CANTALAPIEDRA EROSTARBE propone un esbozo de “isotopía del olor” en *La Celestina* (1986, 49-53), distinguiendo entre los olores naturales y artificiales, y entre los olores interoceptivos y exteroceptivos.

del mundo, y, consecutivamente, a una diferenciación y especialización por sexos: “*Men had proficient use of vision and hearing, those needed to think and understand the world, while women were associated with touch, taste and smell, those used within the home.*”¹⁵ De hecho, los olores, cualesquiera que fueran las connotaciones que revistieran, solían asociarse al ámbito femenino, sito entre lo doméstico y lo íntimo, en la literatura del Siglo de Oro: o bien para condenar la conducta liviana de las mujeres, los artificios y otros afeites tenidos por apuestos de que se valen en cierta literatura de tradición misógina, desde Marcial que “satiriza el aspecto y olor repugnantes del maquillaje”¹⁶, hasta el Arcipreste de Talavera o el Arcipreste de Hita¹⁷; o bien para encarecer la apariencia física y la belleza bienoliente de las damas en la vena petrarquesca o cortés. *La Celestina* se encuentra, pues, en los dos extremos de esta tradición olfativa.

Estos olores contribuyen a la valoración global de los personajes y son otros tantos elementos delatadores de un carácter, en virtud de una lógica que podríamos calificar de fisiognomía olfativa en la que lo exterior revela lo interior, y, en particular, la pestilencia descubre los vicios del alma.¹⁸ Es así como Lucrecia, criada impertinente y proclive a las murmuraciones, está aquejada de halitosis: “Y aun darte he unos polvos para quitarte esse olor de la boca, que te huele un poco”, le dice Celestina a modo de consejo falsamente amistoso, leve regañina y venganza por sus habladurías.¹⁹ La mediadora, en cuanto a ella, “[huele] a vieja”²⁰, o sea apesta, según recuerda Pármene, lo que cuadra rigurosamente con el retrato moral que, ya desde el primer acto, hizo el adolescente de este personaje malévolo y diabólico.²¹ Dicho esto, la apreciación olfativa de los personajes depende menos del olor intrínseco de los mismos que de la adopción de un punto de vista externo e interesado. Este perspectivismo propio de *La Celestina*, puesto de manifiesto por muchos estudiosos, afecta hasta los olores, los cuales, movedizos, cambian según las circunstancias y las situaciones interlocutorias. Así como “*l’odorat, sens réputé subjectif et personnel [...], joue un rôle dans l’appréciation individuelle de la ville et du paysage*”, desempeña un papel en la apreciación individual que se tiene de los personajes.²² El problema que se plantea aquí no es que las percepciones olfativas constituyan realidades sesgadas y parcialmente idiosincráticas, sino que la agudeza y cierta lucidez cedan ante la voluntad de transmitir de alguien tal o cual visión olfativa.²³ Por ejemplo, y contrariamente a la afirmación del crédulo Pármene y la imagen tradicional que se tenía de las hechiceras, bien podría ser que Celestina, quien trabaja con ungüentos, perfumes y otros bebedizos de efluvios aromáticos, oliera bien.²⁴ Asimismo, Melibea, calificada de “estiercol” en boca de una prostituta displicente y celosa, y de diosa de “saludables olores” por el obcecado Calisto, se encuentra alternativamente, cuando no simultáneamente, en las antípodas de la percepción olfativa.²⁵ Sea lo que fuere, es objeto de una valoración hiperbólica que más consueña con cierta tradición literaria —ora misógina, ora amorosa— en la que se inscribe y con el estado anímico de quienes lanzan estas réplicas, que con el olor verdadero emitido por

¹⁵ LYN YOUNG, 2012, 107. Véase también 112 ; CLASSEN, 2005, 70-71 y REINARZ, 2014, 213-243.

¹⁶ LAGUNA MARISCAL y MARTÍNEZ SARRIEGO, 2015, 108.

¹⁷ Entre muchos otros trabajos, véase HAMER FLORES y CRIADO VEGA, 2017.

¹⁸ Véase WOOLGAR, 2014, 26-28. LE BRETON habla del olor percibido como “*émanation de l’intériorité*” (2006, 281, 283).

¹⁹ ROJAS, 2013, 338.

²⁰ *Ibidem*, 271.

²¹ “*Celestina’s foul smell is an externalization of the evil*” (LYN YOUNG, 2012, 134).

²² FRAIGNEAU, 2019, 2.

²³ SANZ DE BREMOND y TRAITÉ, 2024, VII.

²⁴ Sobre el olor de las brujas, véase CLASSEN, 2005.

²⁵ ROJAS, 2013, 538 y 479, respectivamente.

Melibea. En este juicio infamante que expresa Areúsa, mujer del pueblo, sobre un personaje perteneciente a la nobleza, es de destacar una inversión interesante con respecto al valor discriminatorio que, tradicionalmente, se les atribuye a los olores: como lo escribe Classen, "*as a rule, the dominant group in a society ascribes to itself a pleasant or neutral smell within this system of olfactory classification*", lo que confirman Traité y Sanz de Bremond, al interesarse por la manera como los romanos maldecían de los bárbaros y su fetidez estigmatizadora.²⁶ El caso es que a los personajes suele traerles sin cuidado los olores circundantes, y lo que podríamos llamar su anosmia general, la que hace que tanto nos cueste trazar los contornos del paisaje olfativo celestinesco, se desvanece a veces, contadas veces, eso sí, cuando lo exige la situación y la necesidad de surtir cierto efecto en el interlocutor. Es así como, en el antepenúltimo acto, el palafrenero Sosia, deseoso de compartir con su compañero, Tristán, la alegría de haber seducido —o eso cree por lo menos— a Areúsa, una mujer que se le hacía inaccesible y superior a él, pondera esta conquista tan increíble como inesperada en términos olfativos antitéticos y esquemáticos:

“Pero yo te juro, por el peligroso camino en que vamos, hermano, y así goze de mí que estuvo dos o tres veces por me arremeter a ella, sino que me empachava la vergüenza de verla tan hermosa y arreada, y a mí con una capa vieja ratonada. Echava de sí en bulliendo un olor de almizque; yo hedía al estiércol que llevaba dentro en los çapatos. Tenía unas manos como la nieve, que quando las sacava de rato en rato de un guante, parecía que se derramava azahar por casa”.²⁷

Al lector no se le escapará lo ingenuo e irónico de las exclamaciones acaloradas de Sosia acerca de Areúsa, que no es más que una “marcada ramera”, como Tristán tiene a bien recordarle²⁸; el almizcle y la flor de azahar, por lo demás, han sido mencionados anteriormente como dos productos potentemente odoríferos confeccionados por Celestina, ligados, pues, a sus artes mágicas y cosméticas y su dominio poco encomiable de lo artificial y lo embustero.²⁹ Y, por otra parte, este olor muy placentero que se desprende de Areúsa probablemente no lo advierte sino Sosia, así como el de Melibea, según nos dice Calisto en una réplica análoga que ya hemos sacado a colación, es fruto de un proceso de erotización desenfrenado y degradante para quien se ve parangonada, si no igualada, a una prostituta notoria, por el juego de simetrías que se teje entre una situación y otra. Lo mismo puede decirse de Celestina: no malinterpretemos el oficio de perfumera que ejerce —algo que se tornará en un distintivo de las terceras de la descendencia celestinesca— ni su actividad comerciante de géneros de mercería; hay que verlo como una fachada de respetabilidad, la cobertura aceptable de sus demás quehaceres ilícitos, antes que como una verdadera apetencia por las fragancias y una acuidad particular de la que sería una Des Esseintes —héroe decimonónico de Huysmans, esteta consumado y amante de los perfumes— *avant l'heure*. Amén de que “*the world of perfuming is intimately related to Celestina's innate propensity to lie, cheat and deceive*”, ella elabora en torno a los olores (reales

²⁶ CLASSEN, 1992, 159 ; véase también LE BRETON, 2006, 291-294. Esta inversión encaja perfectamente con Areúsa, exponente de una nueva mentalidad y este rencor social que albergan los personajes de *La Celestina* (MARAVALL, 1964).

²⁷ ROJAS, 2013, 574.

²⁸ *Ibidem*, 259. Como lo escribe MONTERO, “*according to male perspective, her trail of perfume is only a smokescreen and her apparent cleanliness, as with those who use makeup to fake, is just concealment for an indelible, underlying murkiness*” (2017, 353).

²⁹ Acerca del perfume como manera de encubrir los propios olores corporales hediondos, véase LYN YOUN, 2012, 132, 137 (“*her evil nature is covered over by the odor os almizque*”) y 138 (“*It would seem that Areúsa could have used perfume in any sense to effectually disguise herself*”). Véase también, sobre el tema de la falsificación reflejado en la manipulación de los perfumes por Celestina, TWOMEY, 2009, 148.

o inventados) una pragmática, una estrategia discursiva, o sea que echa mano de ellos como de las palabras, a modo de instrumentos capaces de doblegar la voluntad de sus interlocutores.³⁰

Efectivamente, los olores dan la impresión de concretarse a nivel puramente verbal, o sea de carecer de cualquier realidad o efectividad olfativa, y no solo porque el texto está totalmente dialogado. Efectivamente la evocación tiene menos que ver con la voluntad de opinar y emitir un juicio sobre los olores ambientes, los olores que los cuerpos echan de sí, gratos o ingratos, a semejanza de otros comentarios que lanzan los personajes sobre la hora que es, el tiempo que hace o los ruidos que se oyen, que con la voluntad de influir en el comportamiento de los interlocutores implicados.³¹ La caracterización y valoración en voz alta del olor corporal ajeno entra de lleno en una estrategia retórica perfectamente deliberada y delineada cuyo resultado debe medirse en términos de eficacia y performatividad más que de fidelidad y veracidad olfativa. El problema que se plantea aquí no es tanto que la percepción de los olores esté condicionada social y culturalmente y supeditada, en última instancia, a unos códigos que varían diacrónica y sincrónicamente, sino que a veces se asemeje a una ficción, una construcción con fines persuasivos.³² Es así como, en el séptimo acto, Celestina alaba el olor de las sábanas de Areúsa y, por tabla, de sus carnes, para excitar a Pármene. Por el contrario, le hace notar a Lucrecia que tiene mal aliento, lo hemos visto, manera para ella de ofender a quien no para de denigrarla y, sobre todo, por medio de los polvos olorosos con que promete remediarla, manera para conseguir que se adhiera a su causa y deje de estorbarla en su intento de engañar a su maestra, Melibea. Asimismo, Pármene, al decirle abiertamente a Celestina que expelía un olor desagradable, procura hacerle entender que tiene que alejarse de Calisto, su señor, y dejar de inmiscuirse en su hogar y vida. Los olores llegan a ser herramientas de comunicación en la medida en que, en *La Celestina*, tienen una realidad discursiva más que olfativa.³³ Y probablemente es por eso por lo que la gama olfativa celestinesca resulta de lo más reducida: son olores corporales, por lo esencial, que no parecen admitir ningún matiz y ningún término medio. Faltan lo que Constance Classen llama los “olores neutros” (*neutral smell*) o lo que Traité y Sanz de Bremond llaman las “zonas grises”.³⁴ Los olores que se desprenden de *La Celestina* no son nada sutiles, y da la impresión de que la recomendación que la alcahueta le hace a Areúsa para aplacar sus dolores uterinos —“Todo olor fuerte es bueno”—, refleja la manera como el olfato se activa en toda la obra.³⁵

3. Lo que se queda en el tintero...

Descuellan efectivamente, ante todo, los olores intensos y explícitos, pero muchos olores —la mayoría, a decir verdad— apenas se transparentan entre las líneas del texto. Son tácitos, prescindibles, por no decir inexistentes, un sinfín indeterminado de olores que, envolviendo o acompañando a los personajes, no parecen cumplir ninguna función en la trama: son los tufos que se escapan —o deben de escaparse ya que nada se dice al respecto— de los

³⁰ LYN YOUN, 2012, 133.

³¹ “PÁRMENE. ¿Amanece, o qué es esto, que tanta claridad está en esta cámara?” (ROJAS, 2013, 399).

³² Sobre la dimensión cultural de algunos “malos olores”, véase TRAITÉ y SANZ DE BREMOND, 2024, 18. De forma más general, acerca de estas variaciones culturales relativas a las atribuciones olfativas, véanse, entre muchos otros, CLASSEN, HOWES y SYNNOTT, 1994; LARREA KILLINGER, 1997.

³³ “[...] la gestualidad y el lenguaje se integran en un sistema constituido por una multiplicidad de modos de comunicación, tales como el tacto, el olfato, el espacio y el tiempo” (WIKIN, 1994, 75).

³⁴ CLASSEN, 1992; TRAITÉ y SANZ DE BREMOND, 2024, VII.

³⁵ ROJAS, 2013, 387.

botes, frascos y arcas del laboratorio de Celestina en el tercer acto³⁶; los olores a “ansarones” cocidos y “tórtolas” fritas que, en el acto noveno, les hacen la boca agua a los comensales³⁷; y tantos otros olores ambientes que entrarían en la composición del hipotético paisaje olfativo del que hablábamos anteriormente y coadyuvaban a crear a todas luces un efecto de realidad, siquiera en ciernes. En su pionero y todavía imprescindible estudio relativo a las relaciones entre literatura y olfacción, Hans J. Rindisbacher especialmente “*investigates if, when, and how olfactory perception has been used [...] to create atmosphere, perspective, action, and meaning in literary texts*”.³⁸

He aquí una lista de estas menciones olfativas implícitas.

“SEMPRONIO. ¡Qué imperfición, qué **albañares** debaxo de templos pintado!” (I, 242)

“CELESTINA. A los ricos se les va la bienaventurança, la gloria y descanso por **otros albañares** de asechanças que no se parescen, ladrillados por encima con lisonjas”. (IV, 321)

Los albañares son indisociables del hedor de los miasmas que exhalaban, aunque aquí la palabra se utiliza metafóricamente.

“PÁRMENO. Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de **las tenerías**, en la cuesta del río, una casa apartada, medio cayda, poco compuesta y menos abastada”. (I, 257)

“LUCRECIA. Señora, con aquella vieja de la cuchillada que solía vivir aquí **en las tenerías** a la cuesta del río”. (IV, 316)

“MELIBEA. Dime, madre, ¿eres tú Celestina, la que solía morar a **las tenerías** cabe el río?” (IV, 323)

Lo mismo podría decirse de las tenerías —*a fortiori* porque la acepción aquí es literal—, las cuales “despedían fuertes y desagradables olores, lo que las convertía en elementos perniciosos para la salubridad pública”.³⁹ La peste que rodeaba el antiguo hogar de Celestina acaso nos dé una idea de lo que tenían que respirar los vecinos de las ciudades bajomedievales y de la España del Siglo de Oro: “La suciedad no caracterizaba a unos barrios y a otros los eximía. Todos sufrían las basuras y los malos olores”⁴⁰, escribe Francisco Núñez Roldán acerca de Sevilla, pero, al parecer, el comentario es generalizable.

“CALISTO. De día estaré en mi cámara, de noche en aquel **paraíso dulce**, en aquel alegre **vergel**, entre aquellas **suaves plantas y fresca verdura**”. (XIV, 526)

No cabe duda de que la fisonomía olfativa del huerto de Melibea responde a un *topos*, el del *locus amoenus*, que dice mucho de la visión literaria del autor y de sus personajes, y poco de las emanaciones del mismo.

“ELICIA. Y de lo que más dolor siento es ver que por esso no dexa aquel vil de poco sentimiento de ver y visitar festejando cada noche a su **estiércol de Melibea**”. (XV, 538)

³⁶ LAZA PALACIOS, 1958, 95, 124 y 161.

³⁷ ROJAS, 2013, 434.

³⁸ RINDISBACHER, 1992, 6. Esta afirmación la matiza BORLOZ, 2017.

³⁹ MENDO CARMONA, 1990, 185.

⁴⁰ NÚÑEZ ROLDÁN, 2004, 22.

Si la palabra *estiércol* de por sí no fuera suficiente, el que, cuatro actos después (XIX, 574), Sosia la utilice para referirse inequívocamente a una percepción olfativa termina de aclarar el sentido de la misma. A esta tal vez quepa asociar las palabras *establo* y *caballo*, otras tantas alusiones olfativas (la segunda, en menor medida), y realidades de un mismo campo léxico de la olfacción:

“SEMPRONIO. “[...] escala sus ruindades quando más segura la tengas, y cantarás después en **tu establo**”. (XIX, 576)

“ELICIA. Yo conozco, amiga, otro compañero de Pármeno, moço de **cavallos**, que se llama Sosia, que le acompaña cada noche”. (XV, 539)

“CALISTO. **Cierra la ventana** y dexa la tiniebla acompañar al triste, al desdichado la ceguedad”. (I, 229)

Más allá de la situación tópica del enamorado afligido recluido en su habitación a oscuras, esta réplica a lo mejor sugiere un olor a cerrado.

“CALISTO. Comienço por **los cabellos**. ¿Vees tú las madexas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son, y no resplandecen menos”. (I, 246)

En realidad, podría citarse la totalidad del retrato tan hiperbólico como convencional que Calisto hace de Melibea. Prevalece palmariamente la vista, y, en menor medida, el tacto, aunque este sentido no deja de dimanar de lo que ve externamente, y todavía no, para gran disgusto suyo, de lo que puede tocar: “la tez, lisa, lustrosa”, “Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne [...]”, etc.⁴¹; el enaltecimiento de la apariencia exterior de la mujer amada, la pequeñez, la redondez, la delgadez, la blancura de los dientes y rojez del cutis, todos son elementos periféricos al olfato que connotan un aroma corporal de lo más deleitoso, perfectamente concorde con todo el resto. El retrato olfativo de Melibea —así como de los otros personajes— no se da sino por retazos, y deriva del retrato físico de conjunto de la misma y de los demás sentidos.

“SEMPRONIO. Días ha grandes que conozco, en fin desta vezindad, una **vieja barbuda** que se dize Celestina, **hechizera**, astuta, sagaz en quantas maldades ay. Entiendo que pasan de cinco mill virgos los que se han hecho y desecho por su auctoridad en esta cibdad”. (I, 249)

“PÁRMENO. Señor, Sempronio y una puta **alcoholada** davan aquellas porradas”. (I, 255)

Las consideraciones en torno a la presentación del personaje de Melibea valen para Celestina, cuya edad avanzada, lujuria, caracterización hechiceresca y prostibularia bastan para que el lector y oyente medianamente enterado de la tradición en la que se inspira la obra de Fernando de Rojas le atribuya a la vieja un olor nauseabundo: “Si la limpieza se asociaba con castidad, el mal olor lo hacía con promiscuidad. En Celestina y otras figuras literarias existen numerosas referencias a esta asociación entre promiscuidad, vejez y mal olor.”⁴²

“PÁRMENO. Señor, yva a la **plaza** y trayla de comer, y acompañávala [...]”. (I, 257)

“PÁRMENO. Ninguna venía sin **torrezno, trigo, harina, o jarro de vino, y de las otras provisiones** que podrías a sus amas furtar”. (I, 258)

⁴¹ ROJAS, 2013, 247.

⁴² MELIÁN, 2020, 118. Véase en particular 117-119.

“CELESTINA. Y embiavan sus escuderos y moços a que me acompañassen; y apenas era llegada a mi casa, quando entravan por mi puerta **muchos pollos y gallinas, ansarones, anadones, perdizes, tórtolas, perniles de tocino, tortas de trigo, lechones**”. (IX, 434)

La mención del mercado y de los víveres que abundan en casa de Celestina sugieren unos olores a buena comida y un ambiente doméstico sabrosamente caluroso y fragante. De igual manera, el banquete del acto noveno es un auténtico banquete de los sentidos en el que los convidados, a la vez epulones, consumidores y amantes, se relamen de gusto tanto por la comida como por los encantos corporales de las prostitutas que se la sirven. La vista, el tacto y el gusto, patentemente imperantes en las réplicas, en las que tienden a equipararse y confundirse pieles y panes, viandas y cuerpos, se sustituyen verbalmente al olfato, pero, a nivel sensorial, lo convocan e incluso lo exaltan; todo parece apuntar a una permeabilidad mutua de los cinco sentidos y, en este caso, indicar que los personajes, masticadores y manoseadores, husmean cuanto se les pone en bandeja de plata:

“**Besaos y abraçaos**, que a mí no me queda otra cosa sino gozarme de vello. Mientras a **la mesa** estáys, de la cinta arriba todo se perdona. Quando seáys aparte, no quiero poner tassa, pues que el rey no la pone. [...] Y **la vieja Celestina mascarà de dentera, con sus botas enzias, las migajas de los manteles**. Bendígaos Dios, ¡cómo lo reys y holgáys, putillos, loquillos, traviesos!”⁴³

Estas virtualidades olfativas son difíciles de circunscribir e hipotéticas, por definición. A la evanescencia de los olores se suma el hecho de que suelen expresarse indirectamente, por vías deductivas y traslaticias, y mediante unos campos léxicos atinentes a realidades paralelas y evocadoras. Lo excrementicio, lo alimenticio y lo animal, especialmente, tienden a connotarse olfativamente. Desde este punto de vista las manifestaciones olfativas se asemejan a las manifestaciones eróticas literarias: inciertas e inconstantes, por su carácter ante todo contextual, funcionan por contaminación y asociación de ideas.⁴⁴ Estos olores implícitos enriquecen el paisaje olfativo, que, de buenas a primeras, se nos antojaba deficiente y hacen que la percepción sensorial general se densifique.

Veamos como en el séptimo acto Celestina se empeña en crear —verbalmente— en torno a Areúsa una atmósfera amenamente olorosa, para un oyente en ascuas, el joven Pármeno, quien, apostado “debaxo de [la] escalera” en la planta inferior, no se pierde ni pizca de lo que se dice arriba.⁴⁵ Celestina alaba la gran belleza de la chica de quien este todavía no puede disfrutar y no solo se convierte en sus ojos, sino también en las palmas de sus manos y en su nariz; su función de mediadora cobra aquí su plena significación:

“CELESTINA. ¡Ay, cómo huele toda la ropa en bulléndote! Aosadas, ¡que está toda a punto! Siempre me pagué de tus cosas y hechos, de tu limpieza y atavío. ¡Fresca que estás! Bendígate Dios! ¡Qué sávanas y colcha qué almoadas y qué blancura! ¡Tal sea mi vejez, qual todo me parece! ¡Perla de oro, verás si te quiere bien quien te visita a tales horas! Déxame mirarte toda a mi voluntad, que me huelgo.

AREÚSA. ¡Passo, madre! No llegues a mí, que me fazes coxquillas y provócasme a reyr, y la risa acreciéntame el dolor.

CELESTINA. ¿Qué dolor, mis amores? ¿Búrlaste, por mi vida, comigo?

⁴³ ROJAS, 2013, 428.

⁴⁴ “*L’appréciation des odeurs est un fait de circonstance*”, escribe LE BRETON (2006, 256).

⁴⁵ ROJAS, 2013, 384.

AREÚSA. ¡Mal gozo vea de mí si burlo! Sino que ha quatro horas que muero de la madre, que la tengo en los pechos, que me quiere sacar del mundo. [...]

CELESTINA. ¡Y qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo que todos podían ver; pero agora te digo que no ay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo, en quanto yo conozco [...].”⁴⁶

Con el tono expresivo, entusiasta y alacre que la caracteriza Celestina suple cuanto le falta a la percepción sensorial de Pármeno, y, en particular, cuanto atañe a aquello a lo que solo una proximidad física suficiente, por no decir cierta promiscuidad, puede dar acceso. El voyerismo auditivo de la escena se duplica con un voyerismo de índole olfativa ya que Celestina hace todo lo posible para que los efluvios que dice oler lleguen hasta él: “¡Ay, cómo huele toda la ropa en bulléndote!”, exclama, con la entonación idónea que tal vez acompañe con un evocador gesto de la mano que iría desde el lecho de Areúsa hasta su nariz para enfatizar lo embriagadoras que son estas vaharadas — volveremos sobre esta dimensión gestual. Celestina salpica sus réplicas de notas implícitamente olfativas que condicionan la imagen mental que Pármeno se hace de Areúsa y dan lugar a una escena de sensualidad rebosante y que se transmite de la vieja al barbiponiente; como lo escribe Lucien Febvre en un artículo pionero sobre la historia de las sensibilidades, “*les émotions sont contagieuses*.”⁴⁷ La limpieza, la frescura y la blancura en las que insistentemente hace hincapié Celestina obviamente no son nociones abstractas, sino todo lo contrario. Desencadenan una serie de reminiscencias olfativas, unos olores a limpio y a fresco que exasperan a Pármeno, quien, nada más salir de su escondite no cabe en sí de deseo: “¡Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto; que me ha muerto de amores su vista.”⁴⁸ Si la vista termina de arrebatarse a Pármeno, las réplicas de Celestina, llenas de las sugerencias que hemos dicho, allanaron el camino y prepararon la escena erótica con la que se cierra el acto. La alcahueta pasa sutil y subrepticamente de la evocación de la ropa aromada de Areúsa a la mullida ropa de cama —“sávanas y cocha”, “almoadas”—, y de esta a la evocación del apetitoso cuerpo desnudo, que pasa a adquirir las mismas connotaciones y atributos de lozanía y frescor, y se deja impregnar a su vez por el exquisito perfume. Nos enteramos, por las réplicas de Areúsa, que Celestina se aproxima cada vez más a ella (“No llegues a mí, que me fazes coxquillas”), la palpa y accede a un nivel de intimidad física y, por ende, olfativa inédito. A todo ello se suman las asociaciones tradicionales en aquella época entre el dolor de matriz y la práctica de los sahumeros terapéuticos que cargan aún más un ambiente saturado de olores más de lo que parece.⁴⁹

4. De lo olfativo a lo didascálico

Las notas olfativas de esta escena y todas las que hemos ido apuntando podrían desempeñar una función didascálica y hacer las veces de acotaciones implícitas, no escénicas sino lectoras.⁵⁰ A estas alturas procede recordar que *La Celestina* no había sido pensada para

⁴⁶ *Ibidem*, 385-386.

⁴⁷ FEBVRE, 1941, 7.

⁴⁸ ROJAS, 2013, 392.

⁴⁹ ZAPATERO MOLINUEVO, 2020, 109-113. En cuanto a la medicina de los olores, véase LE BRETON, 2006, 307-313.

⁵⁰ En cuanto a esta función de “*régie de lecture*”, véase MICHEL, 2010 y GUERRY, 2023, 206-210.

ser representada, sino para ser leída en voz alta, por una única persona, en un contexto académico, como la comedia humanística italiana del Quattrocento de la que bebe:

“Dize el modo que se ha de tener leyendo esta [tragi]comedia

Si amas y quieres a mucha atención
Leyendo a *Calisto* mover los oyentes,
Cumple que sepas hablar entre dientes,
a vezes con gozo, esperança y pasión.
A vezes ayrado, con gran turbación.
Finge leyendo mill artes y modos,
Pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo en tiempo y sazón”.⁵¹

Estas notas son otras tantas señales olfativas que el lector en voz alta podría interpretar vocalmente y, en segunda instancia, kinésicamente. Fue una nota a pie de página de Peter Russell, en su edición de la obra, la que nos puso en este camino: “Su olor, traspasando las puertas, sirve para convencer a Calisto de que su interlocutora realmente es Melibea. Sin duda, Rojas suponía que, al recitar esta frase, el orador debía, con intención cómica, hacer un gesto de sorber por las narices.”⁵² Dadas las modalidades de transmisión oral de *La Celestina* se han puesto de relieve la importancia del arsenal paralingüístico y todos los elementos que pueden favorecer la recitación del texto y su comprensión por parte del auditorio, empezando por la profusión de las didascalias implícitas, a lo mejor innecesarias si el texto hubiera sido representado en las tablas.⁵³ El elemento tal vez más obvio y revelador de que el texto iba a leerse en voz alta estriba en la proliferación de las menciones auditivas, la solicitud por así decirlo permanente del oído y el hecho de que los personajes repetidas veces se encuentren en una posición similar a la del oyente “real” de *La Celestina*, o sea una posición en la que se ven privados del sentido de la vista.⁵⁴ Alfredo Hermenegildo pone el énfasis en la abundancia de las didascalias implícitas en *La Celestina* y, especialmente, en la taxonomía que propone, de aquellas calificadas de “motrices ejecutivas”, que tienen que ver con los gestos.⁵⁵ Las que nos interesan son implícitas a doble título: por ser internas e incorporarse en el seno de las mismas réplicas (sería la definición tradicional de las mismas), y por facilitar, si no propiciar, gestos eventuales.⁵⁶ Estas didascalias implícitas en realidad ni siquiera son facilitaciones o indicaciones que se den al lector en voz alta, sino que son indicios, meras potencialidades.

Para que el texto se entendiera bien, era menester, pues, que quien leyera *La Celestina* modulara la voz y adoptara, en cada caso, la inflexión idónea. Es especialmente evidente con las indirectas y dobles sentidos, eróticos en particular, cuya comprensión depende en parte de la entonación e intención del lector. Además de los recursos múltiples inherentes al uso de la voz, el lector en voz alta podía acompañar las réplicas de los personajes con una serie de elementos no verbales (muecas, torcimientos de gesto, mohines, ademanes, gesticulaciones...), capaces de redoblar, explicitar o aumentar el sentido de las mismas. A modo de ejemplo, citemos este fragmento del acto XVII, en el que la desenvuelta Areúsa le dirige a Sosia un gesto

⁵¹ ROJAS, 2013, 625-626. Este texto final lo firma Alonso de Proaza, corrector de la impresión. *Calisto*, aquí, es el título que le da a la obra que hoy conocemos como *La Celestina*.

⁵² RUSSELL, 2013, 479.

⁵³ FRENK ALATORRE, 1997, 7-20; SÁNCHEZ DORESTE, 2015; GUERRY, 2023, 206-217.

⁵⁴ TORRES ÁLVAREZ, María Dolores, 2004; GUERRY, 2022.

⁵⁵ HERMENEGILDO, 1991, 135, 143-144.

⁵⁶ En cuanto a esta terminología, véanse UBERSFELD, 1996, 115 y LIDA DE MALKIEL, 1962.

procaz y ofensivo equivalente a lo que llamaríamos, hoy en día, una peineta o un corte de mangas: “¡Allá irás, acemilero! ¡Muy ufano vas por tu vida! Pues toma para tu ojo, bellaco, y perdona que te la doy de espaldas”⁵⁷; he aquí una réplica que casi obliga al lector a realizar el gesto vulgar en cuestión... En su ensayo dedicado a la lectura oralizada Georges Jean se interesa por el papel del rostro y de las manos de quien lee en voz alta — *le liseur* en su terminología, para diferenciarlo del *lecteur* solitario y silencioso —, o lo que algunos llaman, en otro contexto, el lector-performer⁵⁸ “[...] *il arrive qu’une main ébauche, mais ébauche seulement sans l’accomplir jusqu’à son terme, un geste : montrer une direction, marquer une hésitation, esquisser, une forme*”.⁵⁹ Más allá de la simple mímica, la contracción puntual de los rasgos faciales o la expresividad pasajera de la comisura de los labios o los párpados de quien lee en voz alta, Georges Jean recuerda, siguiendo los pasos de Marcel Jousse, instigador de la antropología del gesto, que el habla, que implica profundamente el cuerpo y pone en marcha procesos motores, es un gesto.⁶⁰ Paul Zumthor, en cuanto a él, en sus estudios pioneros sobre la oralidad en la literatura, define los textos medievales como “objetos de percepción sensorial”, e incide, en particular, en el vínculo indisoluble entre la voz y el gesto en las *performances* de los juglares, trovadores y cuantos tengan que leer un texto en voz alta — la lectura pública se define como “una forma atenuada de la *performance*”.⁶¹ Así como el comportamiento gestual (*gestus*) constituye, en su opinión, “un factor necesario de la *performance* poética” y se caracteriza por su dimensión sinestésica, la voz induce a su vez cierta gestualidad.⁶² Apoyándose en el concepto lingüístico de “mímica audible” que toma prestado de Yvan Fonagy, resalta el que varios registros sensoriales se crucen en ese tipo de recitación. A lo vocal y lo gesticular —el uno procede del otro, y a la inversa—, nos gustaría añadirle lo olfativo, que bien podría nacer de la combinación inextricable de los dos primeros. Desgraciadamente no tenemos testimonios escritos que atestigüen esas lecturas públicas de *La Celestina* prescritas por Alonso de Proaza ni, a mayor abundamiento, cuanto podía sugerir gestualmente el recitante. Basta con recordar las sabias palabras de Cipión en “El coloquio de los perros” de Miguel de Cervantes,

“Y quiérote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida; y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; [...] otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos [...]”.⁶³

Como lo explica Walter Pabst,

“Con excepción de este adorno por medio de las palabras, que también puede ser realizado por escrito, son todas ellas características de un arte no literario, de una forma de declamación, de una

⁵⁷ “la que Areúsa le da a Sosia es una *higa*, gesto obsceno que solía hacerse con el puño cerrado, enseñando el dedo pulgar por entre el índice y el medio, y que se consideraba capaz de ahuyentar el mal de ojo” (ed. *La Celestina* LOBERA *et al.*, nota a pie de página 67, 306). Al respecto, véase PAOLINI, 2009, 127-142.

⁵⁸ GENDRON y GERVAIS, 2012.

⁵⁹ JEAN, 1999, 63 y 167.

⁶⁰ *Ibidem*, 70-71.

⁶¹ ZUMTHOR, 1987, 21: “*objets de perception sensorielle*”.

⁶² *Ibidem*, 272: “*un facteur nécessaire de la performance poétique*”; “*Chez celui qui observe le geste, le décodage en implique, fondamentalement, la vue ; mais aussi, dans une mesure variable, l’ouïe, l’odorat, le toucher, et une perception cénesthésique*”.

⁶³ CERVANTES, 2009, 304.

mezcla de relato y mímica, evidentes alusiones a una novelística improvisada de la que nos informa Cervantes [...] y cuya receta había publicado Baltasar Castiglione en el párrafo o sección XLIX del libro segundo de su *Cortegiano*.⁶⁴

Paralela a la lectura silenciosa que se iba imponiendo paulatinamente, la práctica de la lectura colectiva en voz alta seguía vigente en la España del Siglo de Oro, tanto para la poesía como para los textos de ficción (novelas de caballerías, novelas pastoriles, cuentos, facecias...) y de no ficción.⁶⁵ Margit Frenk Alatorre recalca el hecho de que, para el recitador, “se trataba de poner en juego su propia capacidad histriónica” en el momento de leer, recitar o, mejor dicho, interpretar un texto, y alardear de un talento especial para captar la atención del auditorio.⁶⁶ En esta línea, Roger Chartier, quien se interesó por el fenómeno, escribe que

“Contra una definición puramente semántica del texto, hay que mantener que las formas producen sentido y que un texto estable en su letra es investido de una significación y un estatuto inéditos cuando cambian los dispositivos del objeto tipográfico que propone su lectura. / Se debe señalar también que la lectura es siempre una práctica encarnada en gestos, espacios, costumbres.”⁶⁷

La Celestina hace todo lo posible para posibilitar la tarea del futuro lector en voz alta, para guiarlo: a falta de una representación con todas las de la ley, le ofrece un campo de juego sin par, dispersando de trecho en trecho unos elementos susceptibles de facilitar la lectura oralizada. En este caso, lanzamos la hipótesis de que el texto podría inspirarle al lector en voz alta unos ademanes apropiados para que el oyente, como Pármeneo en la escena que hemos analizado, percibiera los olores vocal y gestualmente, si no olfativamente, claro está —no sabemos nada de la presencia de pebeteros o incensarios como los que podían encontrarse en las fiestas barrocas y la representación de algunas comedias religiosas de Calderón de la Barca, por ejemplo, algo muy improbable dado el contexto escolar de las lecturas públicas de *La Celestina*.⁶⁸ Estas notas olfativas implícitas se plasmarían por medio de diversos gestos y expresiones faciales y podrían ser la ocasión, si no el pretexto, para dinamizar una acción o, mejor dicho, una *actio* cuya expresión escénica se reduce al mínimo. Y, de este modo, bien podría ser que, para el oyente, estas notas discreta e incidentemente olfativas cobraran un relieve que no tenían inicialmente.

Los olores que hemos listado precedentemente podrían ser otros tantos indicios o posibilidades de oralización y, sobre todo, de gestualización, en virtud de lo que Birdwhistell, antropólogo y pionero en el campo de la kinésica, llama la interdependencia de los “sistemas infra-comunicacionales” que involucra el oído, la vista, el olfato, etc.⁶⁹ Quien tenga que leer en voz alta la réplica de Celestina, dirigida a Lucrecia, “Y aun darte he unos polvos para quitarte esse olor de la boca, que te huele un poco”⁷⁰, ¿no tendrá la tentación de agitar la mano en señal de disgusto, de taparse la nariz o de hacer cualquier otro gesto parecido de función redobladora?⁷¹ Asimismo, en su réplica “si ante de agora no conociesse, y no sintiesse tus

⁶⁴ PABST, 1972, 224-225.

⁶⁵ FRENK ALATORRE, 2006.

⁶⁶ *Ibidem*, 67.

⁶⁷ CHARTIER, 1992, 51.

⁶⁸ APARICIO MAYDEU, 1993, 9; 1995, 28.

⁶⁹ WINKIN, 1996, 215 (traducción nuestra). Añade: “*Le regard annonce la parole, le geste la prolonge*” (215).

⁷⁰ ROJAS, 2013, 338.

⁷¹ Sobre el carácter no universal de los gestos, véase CARADEC, 2005 (84 para el ejemplo de un gesto relativo a algo o alguien que atufa).

saludables olores, no podría creer que careciesen de engaño tus palabras”⁷², Calisto se lo pone fácil al lector: por los resquicios de las malditas puertas que impiden a los dos amantes verse y gozar el uno del otro, el personaje masculino está oliendo a pleno pulmón, lo que el lector en voz alta puede verter sin mucho esfuerzo con visajes y aspavientos.

En definitiva, detrás de este silencio olfativo aparente, se insinúan en realidad un sinnúmero de olores larvados y colaterales, que, poco variados eso sí, desembocan en un abanico olfativo más bien restringido. Despunta lo que sería una suerte de depósito de olores potenciales, que el lector en voz alta puede aprovechar (o no) para darle cierto realce no tanto olfativo como vocal y gestual a su recitación. Los olores mayoritariamente se dan a conocer por vías sensoriales múltiples y alternativas, por lo que tanto los personajes como los oyentes pasan de una percepción estética a una percepción sinestésica en la que los continuadores de *La Celestina* sabrán ahondar. En el acto XVIII de la obra original, Areúsa se negaba en redondo a abrazar al rufián Centurio, por más que Elicia se lo pidiera encarecidamente:

“ELICIA. [...] Llégate acá, señor Centurio, que en cargo de mi alma, por fuerça haga que te abraçe, que yo pagaré la fruta.

AREÚSA. Mejor lo veo yo en poder de justicia y morir a manos de sus enemigos, que yo tal gozo le dé. ¡Ya, ya hecho ha conmigo para quanto viva! Y ¿por cuál carga de agua le tengo de abraçar ni ver a esse enemigo? [...]”⁷³

El carácter repelente de Centurio, por la actividad mercenaria a la que se dedica y su cobardía, basta para justificar el forcejeo de Areúsa. A la descripción física que esta hace del personaje — “los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces açotado, manco de la mano del espada”⁷⁴ —, y para que la panoplia sea completa, lo único que parece faltar es la evocación de un aliento infecto que terminaría de ahuyentar a Areúsa. Es lo que debe de haber pensado Feliciano de Silva, autor de la *Segunda Celestina* (1534), que, al inspirarse en esta escena de la obra madre, explicita lo que apenas se aludía:

“CENTURIO. Tenla señora, y tú, Elicia, ténmele la cabeça.

ELICIA. Ya te la tengo, dale aquí mil besos.

CENTURIO. Ténmela, ténmela, que me vuelve la cabeça.

AREÚSA. Doy al diablo tal cosa, por Nuestra Señora, de su boca a un jarro no hay diferencia.

¡Ay, Elicia! ¿por qué hazes esso? Bonicos perfumes me pones, por Dios, a las narizes [...]”⁷⁵

¿No será la prueba de que *La Celestina* tiene un potencial olfativo enorme, de que es un texto por descifrar o, mejor dicho, por oler?

⁷² ROJAS, 2013, 479.

⁷³ *Ibidem*, 564

⁷⁴ *Ibidem*, 533.

⁷⁵ SILVA, 1992, 229-230. También es de notar que Feliciano de Silva le aplica a Centurio la dipsomanía de Celestina y los olores que lleva aparejados.

Bibliografía

APARICIO MAYDEY, Javier, “Del espectáculo de la religiosidad barroca (Nota sobre ‘Propaganda fide’ y halago a los sentidos en la comedia religiosa de Calderón”, *Tropelias*, 4, 1993, 5-13.
http://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.199345528

APARICIO MAYDEY, Javier, “Calderón y el ‘banquete de los sentidos’ (De la escenografía de las apoteosis en la comedia religiosa del siglo XVII)”, *Gramma y cal*, 1, 1995, 25-34.
https://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/gramaica/index/assoc/Gramayca/I_1995v0.dir/Gramaycal_1995v01p025.pdf

BORLOZ, Sophie-Valentine, “Plaidoyer en faveur des renifleurs d’odeurs littéraires: pour une mise à profit de l’élément olfactif dans l’analyse de la littérature romanesque de la fin du XIX^e siècle”, *Littérature*, 2017, 185, 97-108. <https://doi.org/10.3917/litt.185.0097>

BURKE, James, *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in Celestina*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000.

CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, *Lectura semiótico formal de La Celestina*, Kassel, Reichenberger, 1986.

CARADEC, François, *Dictionnaire des gestes. Attitudes et mouvements expressifs en usage dans le monde entier*, Paris, Fayard, 2005.

CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, II, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2009 [1980].

CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, trad. Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1992.

CLASSEN, Constance, “The Odor of the Other: Olfactory Symbolism and Cultural Categories”, *Ethos*, 20/2, 1992, 133-166.

CLASSEN, Constance, HOWES, David y SYNNOTT, Anthony (coord.), *Aroma: The Cultural History of Smell*, London/New York, Routledge, 1994.

CLASSEN Constance, “The Witch’s Senses: Sensory ideologies and transgressive feminities from the renaissance to modernity”, en David Howes (coord.), *Empire of the Senses: The Sensual Cultural Reader*, Oxford/New York, Berg, 2005, 70-84.

CYR, Catherine, “Représentation et olfaction: le spectateur au parfum”, *Jeu*, 125, 127-133.
<https://id.erudit.org/iderudit/2095ac>

FEBVRE, Lucien, “La sensibilité et l’histoire: comment reconstituer la vie affective d’autrefois?”, *Annales d’histoire sociale*, t. 3., 1/2, 1941, 5-20.

FRAIGNEAU, Victor, “La sensorialité olfactive du paysage, médiatrice d’une reliance sensible”, *Vertigo*, 19/3, 2019, 1-19. <https://doi-org.ezproxy.uca.fr/10.4000/vertigo.27072>

FRANÇOIS, Jérôme, “El espacio de la alcahueta: el marco urbano en *La Celestina* y *La Lozana andaluza*”, *Medievalia*, 48, 2016, 107-129. <https://doi.org/10.19130/medievalia.48.2016.322>

FRENK ALATORRE, Margit, *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

FRENK ALATORRE, Margit, “Lectores y odores en el Siglo de oro”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006 [1982]. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/lectores-y-odores-la-difusin-oral-de-la-literatura-en-el-siglo-de-oro-0/>

GENDRON, Geneviève y GERVAIS, Bertrand, “Quand lire, c’est écouter. Le livre sonore et ses enjeux lecturaux”, *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 1/2, 2010, 1-22. <https://doi.org/10.7202/044208ar>

GERLI, E. Michael, “El placer de la mirada: voyeurismo, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*”, en Jesús María Usunáriz e Ignacio Arellano Ayuso (coord.), *El mundo social y cultural de La Celestina. Actas del Congreso Internacional de la Universidad de Navarra*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2003.

GILLESPIE, Vincent, “The Senses in Literature: The Textures of Perception”, en Richard G. Newhauser (coord.), *A Cultural History of the Senses. In the Middle Ages*, London, Bloomsbury, 2014, 153-173.

GUERRY, François-Xavier, “Oído y oyentes en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (y demás continuaciones celestinescas)”, *Celestinesca*, 46, 2022, 253-280. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.46.21443>

GUERRY, François-Xavier, *L'érotisme dans la littérature du XVI^e siècle. Étude des continuations de La Célestine*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

HERMENEGILDO, Alfredo, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, *Incipit*, 11, 1991, 127-171. <https://urlz.fr/qjOk>

JEAN, Georges, *Lire à haute voix: histoire, fonctions et pratiques de la “lecture oralisée”*, Paris, Éditions de l’Atelier, 1999.

KLEIBER, Georges y VUILLAUME, Marcel, “Pour une linguistique des odeurs: présentation”, *Langages*, 181, 2011, 3-15. <https://doi.org/10.3917/lang.181.0003>

HAMER FLORES, Adolfo y CRIADO Vega, Teresa María, “Entre la realidad y la ficción. El ornato femenino en la literatura castellana bajomedieval y renacentista”, *Revista de literatura medieval*, 29, 2017, 129-144. <https://doi.org/10.37536/RLM.2017.29.0.69397>

LARREA KILLINGER, Cristina, *La cultura de los olores. Una aproximación a la antropología de los sentidos*, Quito, Abya-Yala, 1997.

LAZA PALACIOS, Modesto, *El laboratorio de Celestina*, Málaga, Antonio Gutiérrez, 1958.

LE BRETON, David, *La saveur du monde: une anthropologie des sens*, Paris, Éditions Métailié, 2006.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

LYN YOUNG, Heather, *Perfuming Posterity: Smell as Identifier and Preserver of Early Modern Spanish Culture*, Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, Temple University, 2012.

MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1964.

MEJIA RIVERA, Orlando, “Salud y prácticas higiénicas en el *Quijote*: el baño corporal, el aseo personal”, *Salud UIS*, 55, 2023, s. p. <https://doi.org/10.18273/saluduis.55.e.23025>

MELIÁN, Elvira, “Figura y carácter. Génesis del arquetipo de la bruja en el Siglo de Oro español”, *eHumanista*, 45, 2020, 111-126.
<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ehumanista/volume45/ehum45.em.pdf>

MENDO CARMONA, Concepción, “La industria del cuero en la Villa y tierra de Madrid a finales de la Edad Media”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 3, 1990, 181-212.

MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, “Ver y mirar en *La Celestina*”, *Letras*, 61-62, 2010, 213-220.

MICHEL, Lise, “compte rendu” del libro de Véronique Lochert, *L’écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles* (Genève, Droz, 2009), *Acta fabula. Revue des parutions*, 11/3, 2010, s. p.

MONTERO, Ana Isabel, “‘Pues no la has tú visto como yo’: Scrutinizing and Resignifying the Beauty Myth in *Celestina*”, *eHumanista*, 35, 2017, 315-361.
https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume35/monograph2/8%20ehum35.as.MONTERO.pdf

NÚÑEZ ROLDÁN, Francisco, *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, Sílex, 2004

PABST, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, trad. esp. Rafael de la Vega, Madrid, Gredos, 1972, 224-225.

PAOLINI, Devid, “El gesto obsceno “dar las higas” en *La Celestina*”, *Celestinesca*, 33, 2009, 127-142.
<http://doi.org/10.7203/Celestinesca.33.20092>

QUIRÓS GARCÍA, Mariano, “Acerca del léxico sensorial en la literatura mística española del siglo XVI”, en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuet, 1999, 1047-1068.

REINARZ, Jonathan, *Past Scents. Historical Perspectives on Smell*, Urbana, University of Illinois Press, 2014.

REVERZY, Éléonore, “Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive”, *Littérature*, 2017, 185, 55-67. <https://doi.org/10.3917/litt.185.0055>

RINDISBACHER, Hans J., *The Smell of Books: A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992.

ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Barcelona, Castalia, 2013 [1991].

ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera *et al.*, Madrid/Barcelona, Real Academia Española/Galaxia Gutenberg, 2011.

SÁNCHEZ DORESTE, Josefa, *El paralenguaje en La Celestina*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2015.

SILVA, Feliciano de, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988.

TORRES ÁLVAREZ, María Dolores, “De interjecciones, onomatopeyas y paralingüismo en *La Celestina*”, *Celestinesca*, 28, 2004, 117-138. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.28.20038>

TWOMEY, Lesley, “Perfumes and Perfume-making in the *Celestina*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 86, 2009, 143-149. <https://doi.org/10.1353/bhs.0.0019>

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, I, Paris, Belin, 1996.

WINKIN, Yves, “Ray Birdwhistell (1918-1994): penser la communication autrement”, *Recherches en communication*, 5, 1996, 211-221.

WOOLGAR, Chris, “The Social Life of the Senses: Experiencing the Self, Others and Environments”, en Richard G. Newhauser (coord.), *A Cultural History of the Senses. In the Middle Ages*, London, Bloomsbury, 2014, 22-43.

ZAPATERO MOLINUEVO, Ane, “‘No sé si lo nombre’: unas notas en torno a la presencia del mal de madre en los textos teatrales del siglo XVII”, *Atalanta*, 8/1, 2020, 103-129. Doi: <https://doi.org/10.14643/81C>

ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix. De la « littérature médiévale »*, Paris, Seuil, 1987.