

¿TRES CELESTINAS EN EL MUSEO DEL PRADO?

José Ricardo Morales
Universidad de Chile

En cierta ocasión ironizaba Unamuno sobre las revistas ilustradas de su tiempo --*L'illustration*, francesa, significaba el modelo--, para concluir, desencantado, que en tales publicaciones "la ilustración" consiste sólo en las fotografías...

Sin embargo, en nuestros días, el hecho de que algunas imágenes artísticas se basen sobre determinado texto literario, "ilustrándolo", llevó a constituir una de las tendencias más acreditadas de la moderna Teoría del Arte. Me refiero a la orientación iconográfica de dicha disciplina --que tiene a Panofsky como su representante señero--, en la que se indagan los nexos posibles entre la palabra, sea literaria o mítica, y su trasunto en las artes espaciales. No obstante, si la referida posición merece muchas reservas cuando se erige en la interpretación absoluta o exclusiva de ciertas obras visuales, no ofrece duda que la condición de dichas obras queda mejor definida al conocer qué texto las originó o en qué modalidad fabulativa se fundan.

Desde hace años supuse que dada la rápida difusión y el éxito general de la *Tragicomedia de Calixto y Melíbea* en Occidente, de manifiesto en sus múltiples ediciones y diferentes traducciones, la pintura no había de ser ajena al considerable reconocimiento de la obra literaria, a tal punto que algunas representaciones de innominadas figuras de ancianas podían corresponder a Celestina. Era necesario, pues, indagar en ese linaje de obras, estableciendo determinada concordancia entre el texto de la *Tragicomedia* y las imágenes que le fueran relativas, en una labor tendente a comprobar hasta dónde y en qué artes, épocas o lugares distintos se propagaron la figura y las vicisitudes dramáticas de Celestina. Aun más, por ese camino cabía dar nuevo sentido a diversas obras visuales de notoria importancia, incluyéndolas en un contexto distinto del que habitualmente se les atribuye, al apreciarlas así como representaciones posibles de la acreditada alcahueta.

Estos modos interpretativos, someramente esbozados, son distintos, desde luego, de los que supone la apreciación o el análisis de determinada obra que lleva un título taxativamente expreso por el artista, ya que, en semejante coyuntura, la estimación de su trabajo tiene en cuenta, de antemano, sobre qué motivo se establece. Así, por ejemplo, la imagen de Celestina pintada por Picasso, en 1903, no sólo pertenece a la constelación de cuadros constituyentes de la llamada "época azul" por la

gama cromática en ella empleada, sino que, dada la índole del personaje, puede incluirse adecuadamente en dicho conjunto, porque forma parte de los tipos humanos representados entonces por el artista, en los que predominan los seres desamparados, caídos en la miseria o el abandono, así como los de dudosa condición, entre los que se encuentra la vieja tercera. Si en la situación expuesta el título que identifica la obra constituye un adecuado punto de partida para su apreciación, a diferencia de ello, la empresa que aquí me propongo consiste en interpretar diversas obras pictóricas carentes de un enunciado suficientemente explícito, otorgándoles un significado diferente del que se les asigna, según determinado texto que les otorgue pleno sentido: en este caso, el de la *Tragicomedia*.

Desde luego que al trabajar de este modo no ignoro que debo moverme en el terreno dudoso del pensamiento atributivo. Sin embargo, aunque el intento parezca objetable, ¿no es la conjetura --la "con-yección"-- el origen necesario de cualquier conocimiento que lleve además consigo la debida "pro-yección"? Si así fuera, estimo que merece la pena correr los riesgos supuestos.

+ +

Ateniéndome tan sólo a las obras existentes en el Museo del Prado, tres de sus pinturas principales no han sido consideradas hasta ahora, que yo sepa, como posibles representaciones de Celestina. Me refiero, en primer término, al cuadro de Quentin Massys o Metsys (1466-1530) titulado *Vieja mesándose los cabellos* (0,55 x 0,40: No 3.074 en el catálogo del Museo. Obra adquirida en 1963), pues si bien se estima habitualmente como una alegoría de la Ira o la Envidia, a mi modo de ver puede representar a Celestina --convertida realmente en una imagen de la desesperación--, tal como aparece en la escena final del *acto XII* de la *Tragicomedia*, al amenazarla de muerte Sempronio y Pármeno. Las palabras que profiere Celestina en la ocasión la retratan de manera semejante a como Massys representó a la anciana de su cuadro: canosa --"no amengües mis canas", le dice a Sempronio--; desgreñada --en contraste con los sirvientes de Calixto, "muy peinados", como ella les reprocha, aunque el dicho es ambiguo, pues equivale también a que pueden presentarse después ante la justicia como si no hubieran hecho nada, con las manos lavadas...--; enloquecida --mesándose los cabellos, según reza el título del cuadro, y en idéntica actitud a la de Elicia, en la xilografía correspondiente a esta escena, edición de Sevilla, 1518-1520--; sin manto --con la camisa caída bajo los hombros, puesto que fue sorprendida en el sueño por Sempronio y Pármeno--, mostrando su "flaca rueca" --nuevas palabras de doble sentido, ya que significan tanto la extrema delgadez del personaje como el instrumento de labor apacible, propio de la industria femenina, nombrado aquí en contraste con las armas que blanden los criados contra "una oveja mansa"--. Además, y sobre todo, corroborando el parecido entre el texto y el cuadro, en el lado izquierdo del rostro pintado por Massys --derecho para el espectador--, aparece la cicatriz característica de Celestina --"la cuchillada", omitida por Picasso; uno de los atributos más significativos del personaje--, a la que se alude repetidamente en el *acto IV*:

CELESTINESCA

ALISA.- ¿Con quién hablas, Lucrecia? LUCRECIA.- Señora: con aquella vieja de la cuchillada que solía vivir aquí en las tenerías, a la cuesta del río.

Y después:

MELIBEA.- ...no te conociera sino por esa señaleja de la cara.

Para concluir:

LUCRECIA.- ...¡Hermosa era con aquel su "Dios os salve [la cicatriz] que traviesa la media cara!

Estimo, pues, que todos estos aspectos concordantes, aquí aducidos en conjunto, permiten identificar como probable representación de Celestina la obra citada del pintor flamenco.

Dada la incorporación de los Países Bajos a la corona española, desde el reinado de Carlos V, pudo conocer Massys alguna de las ediciones peninsulares de la *Tragicomedia*, especialmente la sevillana, anteriormente aludida, si es que no tuvo a mano la traducción francesa de la obra, publicada en París tres años antes de la muerte del pintor, en 1527. Sin embargo, las figuras ilustrativas de dicha traducción se reducen a ser personajes estáticos e indefinidos, de tal manera imprecisos que inclusive, como señala Joseph T. Snow,¹ emplean diferentes nombres para designar la misma imagen, por lo que estas resultan intercambiables e impersonales. Con ello se aprecia la marcada diferencia que existe entre las figuras que acompañan a determinados textos y las de un maestro fuertemente original y expresivo, como lo fue Massys, mostrándonos así la gran distancia que media entre una obra artesanal --normalmente conservadora o reiterativa-- y la de un pintor que asume extremas dificultades y abre nuevos caminos.

En este sentido, la posible elección de la escena postrera de Celestina, pudo permitirle al pintor la representación de un momento dramático culminante, en el que, a diferencia de cuanto preconizaron en el Renacimiento, emplea un punto de vista ajeno al nivel en que se encuentra situado el personaje, hasta el extremo que la probable Celestina parece mirar de abajo a arriba al criado Sempronio, de mayor estatura, que la amenaza de muerte. Esta supuesta elección de una escena marcadamente teatral y la adopción de un *standpunkt* distinto de los entonces habituales, como es propio de Massys, se refrendan en su obra *Cristo presentado al pueblo (circa 1515)*, actualmente contigua, en El Prado, a la que acabo de referirme. Dicha pintura excepcional opone la expresión burlona o zahiriente de los sayones a la recogida, silenciosa resignación de Cristo, situado tras un antepecho alto, ante la masa que le injuria. El punto de vista al que recurre el pintor difiere del que empleó en el

¹ Véase su artículo titulado, "The Iconography of the early *Celestinas*. I: The First French Translation (1527)," aparecido en *Celestinesca* 8, ii (1984), 25-39.

pergeño de la supuesta Celestina, pues si esta se encuentra retratada desde arriba, la escena de Cristo se contempla desde la parte inferior del cuadro, entre el gentío dispuesto bajo el estrado. Sin embargo, la mirada de la anciana y la de algunas figuras de esta obra piadosa se dirige manifiestamente hacia el pintor, integrándolo en el cuadro como un personaje más, presente y ausente a la par, en un juego manierista que se generalizará después y que culminará, ya en el barroco, en ese prodigio del múltiple mirar y admirar que llamamos *Las Meninas*.²

+ +

De índole muy distinta a la del cuadro de Massys, existe otra obra en El Prado que también puede proponerse como una representación de Celestina: es el lienzo de José de Ribera (1591-1652) titulado *Vieja usurera* (0,76 x 0,62; de 1638. No. 2506 del catálogo del Museo). Aunque lleva la firma del maestro, la tela ha sido atribuida a Francesco de Fracanzano y aun hay quienes la consideran como un trabajo de taller. Sea de ello lo que fuere, importa, para empezar, que la supuesta Celestina aparece representada en actitud reflexiva, dedicándose a pesar y pensar su riqueza, haciéndose uno ambos actos, tal como, semánticamente, también son uno ambos términos.

El origen próximo del tema se encuentra, precisamente, en el cuadro de Quentin Massys titulado *El prestamista y su mujer*, 1518, (Louvre) y en el de su seguidor Marinus van Roymerswaele, *El cambista y su*

² El juego de diversas miradas figura reiteradamente en los cuadros manieristas, significándose en ello un sentido laberíntico, multidireccional entre los personajes, que origina ambigüedades y complicaciones para el espectador. Pontormo, Rosso Fiorentino, Tibaldi, Parmigianino, entre muchos otros, lo efectúan con frecuencia. Aunque se ha insistido mucho en *Las Meninas*, respecto de la luz y la atmósfera como "protagonistas" del cuadro, hay que tener en cuenta, principalmente, su condición de obra en la que el pintor adopta como motivo principal su propio quehacer, que consiste, inicialmente, en ver y mirar. A la visión --que es interna, teórica, mental-- la acompaña y corresponde el mirar, el acto de "asomarse" intencional y direccionalmente desde los ojos, según el estado de ánimo, la emoción o el propósito que dirige la mirada. Si *mirus*--latino--implica lo 'asombroso', lo 'admirable' y aun lo 'milagroso' --de *miraculum*-- , cabe admirar en *Las Meninas* la enorme diversidad que dio Velázquez a las maneras de mirar, como no existe, seguramente, en ningún otro cuadro. Recuérdese la gentil mirada niña de la Infanta Margarita; la "atenta" --en el sentido cortés-- de ambas meninas; la fija, por anómala, de la enana Mari-Bárbola; la protectora, correspondiente a la "tuición" del Guardadamas (*tueor* --latino--significa a la vez 'cuidar' y 'ver', de ahí la tutela y la intuición); la distante --tan solo refleja en el espejo-- de los soberanos. Por otro lado, aquí en el campo del arte, adviértase la mirada "crítica" del Jefe de la Tapicería de Palacio, don José Nieto Velázquez, que apartado, en suspensión, desde la puerta zaguera ve

CELESTINESCA

mujer, 1541 (Galería de pintura de Dresde). Sin embargo, para tales pintores flamencos, el motivo corresponde, fundamentalmente, a un tipo humano propio del Renacimiento: el banquero, el hombre consagrado al lucro, asistido por su cónyuge, tanto en el acrecentamiento como en la comprobación de sus riquezas. A diferencia de ello, la mujer pintada por Ribera se encuentra ensimismada, recogida y absorta, en absoluto apartamiento, como una contrapartida mundana de los seres en soledad, pertenecientes a la literatura y a las artes religiosas del barroco, que Ribera representó profusamente con sus figuras de ancianos anacoretas o de muchachas retiradas al desierto.

Si se recurre de nuevo al texto de la *Tragicomedia*, ahora para explicar dicha pintura de Ribera, comprobamos que dos de las notas distintivas de Celestina son, sin duda, el desaliño en el vestir --como manera sabia de ostentar aparente pobreza-- y su acreditada avaricia. En cuanto atañe a la vestimenta, las referencias a su manto astroso, rasgado, son constantes en boca de la alcahueta, que hace alarde reiterado del deterioro que sufre su traje, para obtener de Calixto manto y saya nuevos (*Aucto VI*). Las palabras de Celestina concernientes a sus prendas maltrechas, proferidas en el pasaje indicado, aluden a su "manto raído y viejo", a la "saya rota" y a "los treinta agujeros que tiene su manto", anticipando con ello el atuendo desastrado que cubre a la vieja pintada por Ribera.

En cuanto concierne a la avaricia de Celestina, las alusiones también son frecuentes a lo largo del texto, hasta el punto que puede considerarse como un *leit motiv* de la obra, tema conscientemente reiterado por Rojas para preparar la muerte del personaje, basada, como bien se sabe, en la tacañería de la alcahueta. "¡Oh cobdiciosa y avarienta garganta!", dice Sempronio en el *aucto V*, refiriéndose a Celestina, y en el *aucto IX* el mismo criado le reprocha "ordenar cautelas para haber dinero". En el *aucto XI*, Sempronio y Pármeno consideran la prisa que tiene Celestina para llevarse la cadena de oro, dádiva de Calixto, hasta que en el *aucto XII* culminan estos recelos con la disputa entre los criados y Celestina por la parte de las riquezas que ella guardó para sí, tal como le echa en cara Sempronio en los instantes previos a la muerte violenta de la mediadora: "¡Oh vieja avarienta, garganta muerta de sed por dinero! ¿No serás contenta con la tercia de lo ganado?" Es, pues, muy probable que la usurera pintada por Ribera, cubierta con un paño deshilachado y roto, no sea otra que Celestina en el acto de pesar las cien monedas de oro que le dio Calixto (*Aucto I*). Esta suposición se confirma por el hecho de que al igual que en el cuadro de Massys, el rostro de la anciana ostenta vistosamente la "señaleja de la cara", la cicatriz antes descrita, que le parte verticalmente la mejilla izquierda,

el conjunto de la escena y "el otro" cuadro que ejecuta Velázquez --- siempre el crítico aparece a la espalda del artista, tal como lo representó Pieter Brueghel, el Viejo, en el conocido dibujo de la Albertina de Viena-- . Quede para conclusión la mirada de Velázquez, absorto --es decir, fuera de sí--, en la contemplación y embeleso inherentes a su grave menester, sorprendiéndose a sí mismo en la más cuerda enajenación.

CELESTINESCA

motivo claro de identificación, según el "retrato hablado" que el texto nos brinda.³

+ +

La tercera obra del Museo del Prado en que, con gran probabilidad, figura Celestina, es la de Francisco de Goya (1746-1828) denominada *Dos mujeres y un hombre* (1,25 x 0,66. No. 765 del catálogo del Prado. Concluída entre 1819 y 1823), perteneciente a las conocidas pinturas negras de la Quinta del Sordo.

A mi manera de ver, bajo el referido título anodino se representa el encuentro de Pármeno y Areúsa, provocado por Celestina para dominar al criado, relacionándolo con la muchacha como recompensa anticipada de su complicidad en los negocios de la alcahueta. La escena pintada por Goya se ciñe rigurosamente al texto del *aucto* VII, en el que Areúsa recibe en su cama a Pármeno, gracias a los buenos oficios de Celestina. El lecho dispuesto en profundidad, Celestina sentada a sus pies, Areúsa incorporándose detrás de la vieja mediadora, mientras que Pármeno, cohibido y tímido, apenas se atreve a tocar a Areúsa, responden por completo a la jocosa situación propuesta por Fernando de Rojas. Goya contrasta irónicamente la circunspección de Pármeno, sentado en un rincón, puesto de perfil, con la risa de Areúsa y la carcajada de Celestina, quien con su gran boca desdentada, abierta en primer término, parece disfrutar con su amiga de la frase que acaba de decir, alusiva a su mala dentadura y al criado vergonzoso: "Destos me mandaban a mí comer en mi tiempo los médicos de mi tierra, cuando tenía mejores dientes." En la pintura de Goya, Celestina se dispone a levantarse --al recoger con su diestra el manto que tiene sobre las rodillas--, para dejar libre a la pareja y dirigirse a su casa, pues, como responderá graciosamente a la indicación de Pármeno, que le ofrece acompañarla: "Acompáñeos Dios, que yo vieja soy. No he temor de que me fueren en la calle."

³ Desde luego que cada pintor hace suyas, a su manera, las referencias textuales. En la Celestina de Picasso, ya esta dicho, no figura la cicatriz aludida y, sin embargo, el personaje del cuadro aparece con abundante vello en la barbilla, correspondiente a la frase de Sempronio: "¡Qué despacio va la barbuda!" ([Aucto] III). Picasso cubre el ojo izquierdo de su Celestina con una veladura blanquecina que no corresponde a las descripciones del texto. Respecto de la figura pintada por Ribera, pueden verse algunas pinceladas claras que sugieren cierto vello canoso sobre los labios y la barbilla de la supuesta Celestina. En otro orden de cosas, la composición del personaje que hizo Margarita Xirgu para la representación escénica de mi adaptación de la obra, en la Comedia Nacional del Uruguay, le llevó a utilizar simultáneamente ambas características de Celestina: la cicatriz y la barba.

Nada tiene de extraño que Goya recurriera a la *Tragi-comedia* para pintar una de sus situaciones más significativas, puesto que la obra de Rojas anticipa, en muchos aspectos, el mundo de los Caprichos, de los Disparates y aun el de las pinturas negras, especialmente con sus motivos de brujas, curanderas o alcahuetas, constantes en los trabajos del pintor aragonés.⁴

La vinculación directa que acabo de establecer entre el texto de Rojas y el referido cuadro de Goya, supone mi primer intento de repristinar el sentido perteneciente a las obras de la Quinta del Sordo, que requieren nueva consideración, fundada sobre nociones distintas de las usuales, para desentrañar su oscuro enigma. Si en este empeño fuese Celestina quien me franqueara el camino, forzoso me será reconocerle su mucha autoridad.

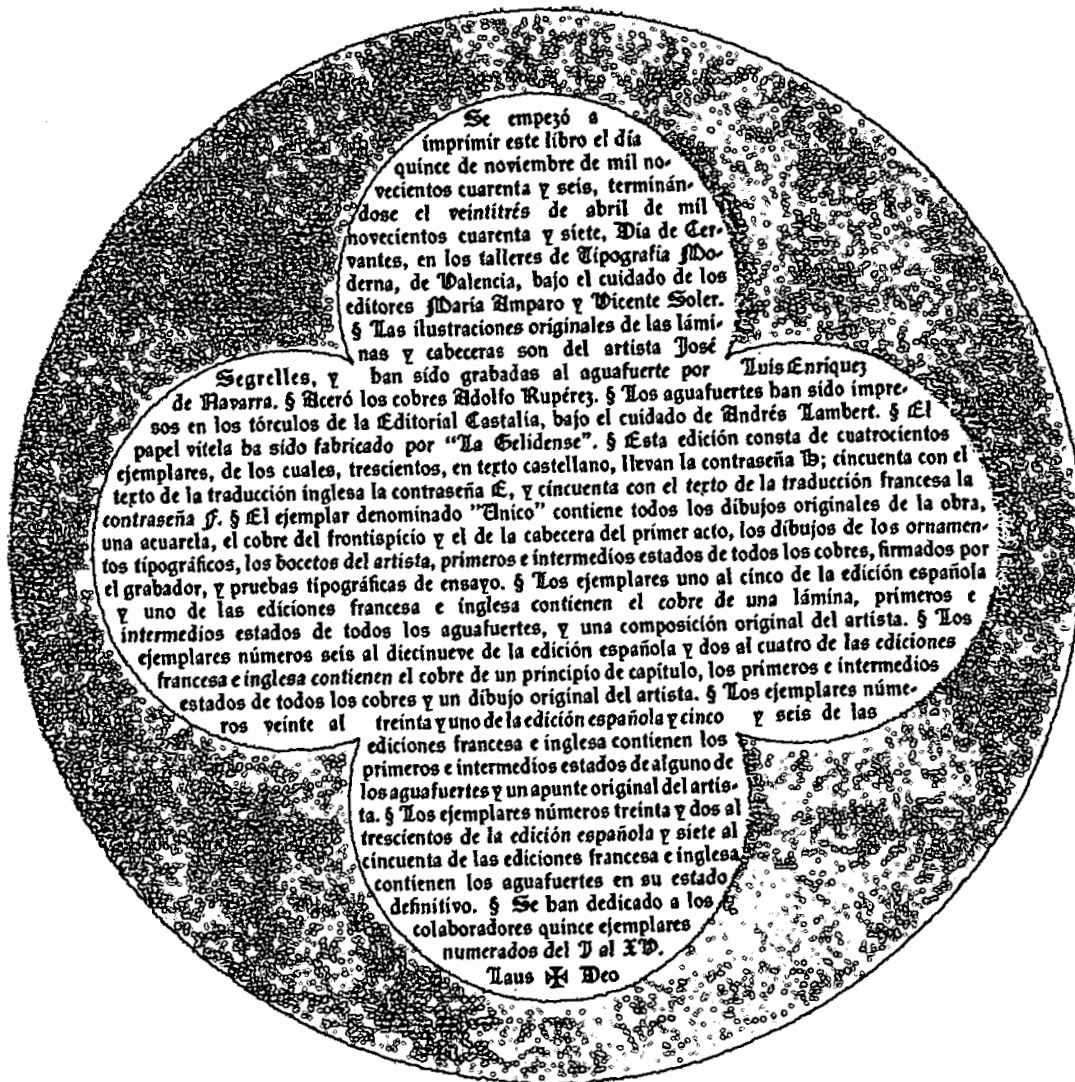


José Segrelles (1948)

AUCTO VII

Celestina, Areusa

⁴ Sólo entre los Caprichos, los siguientes grabados incluyen alcahuetas: *Bellos consejos: Dios la perdone, y era su madre: Bien tirada está: Todos caerán: Ya van desplumados: Chitón: Ruega por ella: La desencañonan: Mejor es holgar.*



Valencia: J. Joffre, 1914. Colofón.