



¿Cómo rezan los personajes de *La Celestina*?

Rosalía Pérez González
Jawaharlal Nehru University

RESUMEN:

Este trabajo presenta un estudio sobre la religiosidad en los personajes de *La Celestina*. En su invocación a Dios, ya sea con el propósito de pedir un deseo, de alabanza o de queja, los personajes desvelan parte de su compleja psicología. Lo que más llama la atención de estos rezos es su carácter heterodoxo e incluso amoral: Calisto equipara a Melibea con la divinidad y la adora como un dios, Celestina usa tanto oraciones a santos como hechizos al diablo para sacar provecho económico, Melibea invoca a Dios antes de suicidarse apelando a su testimonio para justificar un acto tan poco ortodoxo y Pleberio en su planto convierte su rezo en un angustioso cuestionamiento del orden del universo...

ABSTRACT:

This work presents a study on the religiosity of the main characters of *La Celestina*. In their invocation to God, whether in order to make a wish, praise or complaint, the Fernando de Rojas' characters reveal some of their complex psychology. What catches the attention of these prayers is its unorthodox and even amoral nature: Calisto compares Melibea with the divinity and worships her as a god, Celestina uses both diabolic spells and prayers to saints to achieve her economical desires, Melibea invokes God before committing suicide (this is, before committing a sin), and Pleberio's prayer, during his mourning, becomes an anguished questioning of the universe's order.

La obra de *La Celestina*, tan innovadora no sólo para la literatura española sino para la historia de la literatura occidental, no deja de seguir sorprendiendo constantemente a sus lectores. Poco a poco vamos descubriendo las múltiples capas de la psique de los personajes de Fernando de Rojas, aunque no sin cierta angustia: están tan minuciosamente trazados que casi parece que nos enfrentamos a personas de verdad. Y enfrentarse a personas es lo mismo que enfrentarse al misterio. Sin embargo, lejos de instarnos a huir, el misterio de estos personajes nos anima a profundizar en las realidades de su conciencia. En este sentido, un estudio sobre la religiosidad en los personajes nos puede ayudar mucho a seguir matizando nuestra concepción sobre ellos y acaso incluso a aproximarnos a la mente de su autor.

En *La Celestina* se nombra explícitamente a Dios unas 230 veces. Muchas de ellas no dejan de ser invocaciones populares propias del discurso coloquial. Sempronio se desespera al ver la turbación amorosa de su amo y clama: «¡O soberano Dios, cuán altos son tus misterios! ¡Quánta premia pusiste en el amor, que es necessaria turbación en el amante!» (Acto I); Celestina tras el primer encuentro con Calisto se despide diciendo: «Quede Dios contigo» a lo que éste contesta «Y él te me guarde» (Acto I); de la misma manera se despide Melibea tras el 'primer' encuentro con la anciana: «Celestina, amiga, yo he holgado mucho en verte e conocerte. También hasme dado plazer con tus razones. Toma tu dinero e vete con Dios, que me parece que no deues hauer comido» (Acto IV); Lucrecia también contenta con la venida de la alcahueta le desea: «Dios te dé buena vejez, que mas necesidad tenía de todo esso que de comer» (Acto IV) etc. Las invocaciones como 'Prósperete Dios', 'Quede Dios contigo', 'Gracias a Dios', 'Dios mío', 'Dios lo quiera', 'Dios te de lo que desseas', 'Así te medre Dios'... abundan en el texto pero por tratarse de frases lexicalizadas en principio poco tienen que decir acerca de la verdadera religiosidad de los personajes. Más revelador puede ser aproximarnos a los momentos en que los personajes de la obra llaman conscientemente a Dios con una intención (ya sea una petición, una alabanza o un grito de desasosiego); es decir, cuando los personajes rezan. La obra comienza con una alabanza a Dios, que proclama Calisto al contemplar la belleza de Melibea y termina con un lamento visceral hecho pregunta desesperada dirigida también a la Divinidad. Entre estas dos oraciones, y a lo largo de las páginas de *La Celestina*, son varios los momentos en los que los personajes se van a dirigir a Dios de diversas formas, aunque casi todas extrañamente amorales. En este trabajo vamos a analizar con detalle cómo asedian la comunicación con Dios algunos de los personajes más importantes de la Tragicomedia, como son Calisto, Celestina, Melibea y Pleberio y quizás imaginar, a través de ellos, cómo rezaría Fernando de Rojas.

Calisto y la nombrada «hipérbole sacroprofana»

Melíbeo só, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo

El personaje de Calisto observa el aspecto ritual de la religión. Su devoción es fría y egoísta: utiliza a Dios como un mero instrumento para lograr sus objetivos, de la misma manera que usa a los sirvientes o la alcahueta. Calisto ruega que el Dios que guió a los Reyes Magos a Belén para ver a niño Dios guíe también a su criado que va en busca de la alcahueta que resolverá sus penas de amor:

¡O todopoderoso, perdurable Dios! Tú, que guías los perdidos e los reyes orientales por el estrella precedente a Belén truxiste e en su patria los reduxiste, humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que converta mi pena y tristeza en gozo, y yo indigno meresca venir en el deseado fin. (Acto I, 104).

Al no ver su amor correspondido, acude apresurado a misa para pedir a Dios éxito en sus amores y realiza ostentosos rezos ante el dudoso altar de la Magdalena. Es cierto que grita «¡Confesión!» al sentirse morir pero nada tiene eso de original en un cristiano de la época.

Es menos fría, aunque no menos ritual, su devoción por su otro dios: Melibea. La equiparación de la amada con Dios está codificada literariamente en la Baja Edad Media gracias a la prosa de la *Vita Nova* y los neoplatónicos florentinos. Sin embargo, en el Renacimiento esta ‘hipérbole sacroprofana’ empieza a sentirse como típicamente española (En «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV» Lida de Malkiel estudia este tópico de la *religio amoris* señalando su uso recurrente entre los poetas conversos castellanos¹) De ahí que algunos traductores tuvieran problemas en la adaptación de una imagen que resultaba inasimilable a sus pueblos, como ocurrió con la versión latina de la Tragicomedia (1624) del alemán Gaspar de Barth, quien parafrasea, suprime o reemplaza estas expresiones por otras más ortodoxas.

En un principio la perfección de la amada es un testimonio de la grandeza de Dios. Así, el texto empieza con una alabanza a Dios, un ‘*subhana Allah*’ que proclama Calisto al contemplar la belleza de Melibea: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios (...) En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotasse, y hazer de mí, inmérito, tanta merced que verte alcançasse» (I, 86). Pero pronto Calisto equipara a Melibea con Dios: «Melibea es mi señora, Melibea es mi dios, Melibea es mi vida: yo su cativo, yo su siervo» (XI, 250). Ciertamente es que estamos ante un código cortesano que contrasta con la imagen tan negativa de la mujer que se tenía en la Edad Media, como se puede comprobar por las palabras de Sempronio: «Por ellas es dicho: arma del diablo, cabeza de peccado, destrucción de paraíso» (I, 98). Pero muchas veces las palabras de Calisto desbordan los límites del discurso neoplatónico. Así lo vieron los inquisidores, puesto que, como Green observa en «The Celestian and the Inquisition», de los 7 pasajes de la *Celestina* condenados en 1640 por el Índice de Sotomayor, tres hacen referencia a la equiparación de Melibea con la Divinidad. Y es que Melibea va a transformarse en un ser más divino que el propio Dios. En un momento de la obra Calisto asegura haber ofrecido a Dios sacrificios, devociones y obras pías. En recompensa Dios le permite gozar por un instante de su gloria al ofrecerle la visión de la hermosa Melibea: «¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío?» (Auto I, 86). Sin embargo, esta contemplación resulta incluso más deleitosa que la del mismo Dios: «Por cierto, los gloriosos santos que se deleytan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo.» (Auto I, 86). Melibea no sólo ha sido equiparada con Dios sino que lo ha sustituido. Y así lo confirma cuando admite «que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad» (Auto I, 87).

A veces la diferencia entre una blasfemia y una intuición mística puede ser muy sutil. Al sufi Hallach, por ejemplo, le costó la vida. Por la osadía de nombrarse «*Ana al-Haqq*», es decir, ‘yo soy la Verdad’ (‘yo soy Dios’) fue crucificado. Bayazid Bistami también lanzó una escandalosa jactancia para celebrar un estado de unión con el Creador: «Venga a mí la gloria, pues inmensa es mi majestuosidad», que no fue bien comprendida por los círculos más ortodoxos. Pero lo cierto es que esta asociación de la mujer bella (en este caso Melibea) con la Trascendencia podría tener una lectura de alto contenido espiritual. Ernesto Cardenal nos da un dato revelador sacado de San Juan Clímaco, quien «cuenta de

1.- Lida de Malkiel señala que «estas exageraciones no son precisamente blasfemias de gentes no entregadas totalmente a su nueva fe, sino que resultan del estado de crisis general de la sociedad, al que los conversos llevan su propio desasosiego» (300).

un hombre que cuando veía una mujer bella se inflamaba de amor a Dios, y derramaba lágrimas dando gloria a Dios» (*Vida en el amor* 26). De hecho, algunos sufíes meditan frente a un rostro hermoso para acelerar el éxtasis transformante. No es del todo heterodoxo este planteamiento ya que está contemplado implícitamente en la profesión de fe, la *sahada*. Al decir «No hay mas dios sino Dios» no sólo se está confirmando la Unidad de Dios (*tawhid*) sino que se está recordando la inmanencia de Dios en todos los lugares de manifestación, en todas las formas. De esta manera, al alabar cualquier forma se está alabando a Dios. ¡Y cuánto más si se trata de una forma bella! Así lo entendían los neoplatónicos, para quienes la contemplación de la *donna angelicata* les elevaba a las altas esferas. Como escribe su gran exponente, Marsilio Ficino, en el capítulo XVIII de su libro *De Amore* que titula «Cómo el alma se eleva de la belleza del cuerpo a la belleza de Dios»: «La belleza de los cuerpos es luz, y la belleza del espíritu es luz. La luz del espíritu es verdad, la cual es la única que tu amigo Platón suele pedir a Dios en sus ruegos»(182). El poeta nicaragüense insiste en esta idea:

¿Y dónde está el creador de tanta belleza?
 Él no puede ser ninguna de las cosas bellas
 Pues no tiene forma sino de él nacen todas las formas,
 Y su belleza es una belleza trascendente a la belleza
 Pero de él nace toda belleza y todas las cosas aspiran a él.
 (*Cántico cósmico* 401)

Lamentablemente, Calisto no estaba pensando en una lección trascendente. Es más, todo el discurso espiritualizante que asume Calisto es en el fondo una máscara con la que quiere ocultar sus deseos carnales por Melibea. Cuando Calisto afirma: «Por Dios la creo, por Dios la confieso, e no creo que ay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora. (Auto I, 95)» Sempronio se ríe y dice en un aparte «¿Oystes qué blasfemia? ¿Viste qué ceguedad?». Calisto, molesto, le pregunta la causa de su risa a lo que Sempronio responde: «Ríome, que no pensava que había peor invención de peccado que en Sodoma (...) Porque aquellos procuraron abominable vso con los ángeles no conocidos e tú con el que confieffas ser Dios» (Auto I, 95). De la misma manera que los habitantes de Sodoma quisieron abusar sexualmente de los dos enviados angélicos que visitaban la casa de Lot, así los verdaderos deseos de Calisto hacia su endiosada Melibea son también de naturaleza sexual². Por la respuesta de Calisto «Maldito seas!, que fecho me has reyr, lo que no pensé ogaño» (Auto I, 95) sabemos que Sempronio ha dado en el clavo. Gracias al trabajo de Gerli hemos aprendido a sospechar de la risa en *La Celestina*. Y es que la risa revela no solo complicidad y aprobación sino que muchas veces desenmascara los pensamientos privados de quien la emite: «(...) laughter is an involuntary gesture more immediately connected to the passions than to language, which defends against them.» (Gerli 22). Calisto y Sempronio ríen a carcajadas la ocurrencia del amo, que más que tratarse de una «hipérbole sacro-profana», debería llamarse, como apunta Santiago López Ríos, una «hipérbole

2.- Matizamos: estos deseos no son sólo de naturaleza sexual sino que podrían llamarse de naturaleza homosexual. Anota López Ríos a pie de página: «al querer tener relaciones carnales con quien, nominalísticamente hablando (en el sentido escolástico) es su Dios (nombre de género masculino), se concluye que está deseando abominable uso con Dios ... No cabe duda de que el autor no quería decir otra cosa, a pesar de que la manera con que ha hilado tal blasfemia en el texto parece haber escapado a los lectores modernos» (214).

sacro-obscena». Y es que, lo que más llama la atención de estas escenas de *La Celestina* no es el uso de vocabulario religioso para describir el amor profano sino para expresar impudicamente el deseo sexual.

Ahora entendemos por qué acudió al altar de la Magdalena, patrona de los enamorados pero también una figura bíblica bastante controversial. «Agora lo creo, que tañen a missa. Dacá mis ropas; yré a la Madalena; rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en coraçon a Melibea mi remedio, o dé fin en breve a mis tristes días» (VIII, 219). Calisto está pidiendo a Dios dos cosas impropias en el discurso de la oración. Por un lado quiere una relación sexual con Melibea y si esto no es posible pide por otro lado la muerte. Ya antes había enunciado Calisto sus deseos de suicidio si no recibía buenas noticias de su empresa amorosa, diciéndole a Celestina: «Si no quieres, reyna y señora mía, que desesperes y vaya mi ánima condenada a perpetua pena oyendo estas cosas, certíficame brevemente si no ovo buen fin tu demanda gloriosa...» (VI, 178). Ni esta oración libidinosa es pertinente en el altar ni el deseo de muerte concierta con las enseñanzas de resignación cristiana. Parmeno lo sabe y por eso exclama: «Por fe tengo, hermano, que no es cristiano» (XII, 263). Sabemos que Calisto se queda mucho tiempo ante el altar de la Magdalena por la reprensión que le hace su criado Sempronio: «Señor, mira que tu estada es dar a todo el mundo qué decir. Por Dios, que huygas de ser traýdo en lenguas, que al muy devoto llaman hipócrita. ¿Qué dirán sino que andas royendo los santos?» (XI, 249). Pero por muy hipócrita y heterodoxa que fuera su oración, ésta fue escuchada: «Rezando ante el altar de la Madalena me vino con tu mensaje alegre aquella solícita mujer» (XII, 263) y él siente que «por los santos de Dios me fue concedido» (XII, 263).

Varias veces las palabras de Calisto tienen connotaciones blasfemas. Cuando recibe el cordón de Melibea nombra a los nudos (que hacían las mujeres en sus cordones el día de viernes santo) como: ‘¡O nudos de mi pasión’ (VI, 186), identificando así peligrosamente sus penas amorosas con la pasión de Jesucristo. La herejía se agudiza cuando Calisto habla del purgatorio, sin pertinencia real en el discurso, de una manera escandalosa: «Por cierto si el [fuego] del purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuesse con los de los brutos animales que por medio de aquél yr a la gloria de los santos» (I, 92). Calisto ha dejado de ser un loco enamorado de código neoplatónico para convertirse en un hereje de deseos libidinosos. Y así exclama Sempronio: «no basta loco, sino herege» (I, 92).

Celestina o la santa invertida

lo que en sus cuentas reza es los virgos, que tiene a cargo e cuántos enamorados ay en la cibdad e cuántas moças tiene encomendadas

La oración en Celestina también es ritual y muchas veces vacía de sentimiento y moral. Celestina cree en la efectividad de la oración de Santa Polonia, a quien se rezaba para aliviar el dolor de muelas, o en el poder del cordón «que ha tocado todas las reliquias que ay en Roma e Jerusalem» (IV, 164), devociones ambas criticadas por los erasmistas y los alumbrados por su carácter ritual, como veremos posteriormente. Sin embargo, con estos rituales Celestina «a la vez explota la posibilidad de convertirlos en lucrativas prendas

de amor» (Lida, 511). Su religiosidad es en extremo utilitaria: «Quando ella tiene que hazer, no se acuerda de Dios ni cura de santidades. Quando ay que roer en casa, sanos están los santos; quando va a la iglesia con sus cuentas en la mano, no sobra el comer en casa» (IX, 223). Celestina conoce bastantes pasajes de las Sagradas Escrituras: cita tanto el Antiguo Testamento, como por ejemplo cuando alude a Salomón (Libro de los Proverbios, XXIX, 1): «Pues dezirte he lo que dize el sabio. Al varón que con dura cerviz al que le castiga menosprecia, arrebatado quebrantamiento le verná, y sanidad ninguna le conseguirá» (I, 127); como el Nuevo Testamento, como cuando se refiere a «la probática piscina, que de ciento que entravan sanava uno» (I, 122), que aparece en Juan V, 2. Sin embargo, estas alusiones bíblicas son utilizadas para sus propios intereses. Así, Celestina cita las bienaventuranzas (en concreto Mateo V, 9) para aconsejar la paz entre Pármeno y Sempronio que tan provechosa le es para su propio interés: «La paz no se deve negar, que bienaventurados son los pacíficos, que hijos de Dios serán llamados» (I, 127). De la misma manera, cuando relata a Pármeno los atropellos que ella y Claudina tenían con la justicia, defiende sus acciones alegando que «bienaventurados eran los que padecían persecución por la justicia, que aquéllos poseerían el reyno de los cielos» (VII, 199). La tercera usa el saludo bíblico (Mateo X, 12) cuando entra en la casa de Melibea: «¡Paz sea en esta casa!» (IV, 151). Otra vez resulta irónico pues justo lo que no trae Celestina a la casa es paz como lo demuestran las palabras de Melibea en el décimo auto: «me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo». Poco después le asegura a la tercera:

(...) que no pensé jamás que podía dolor privar el seso como éste haze; túrbame la cara; quítame el comer; no puedo dormir; ningún genero de risa querría ver. La causa o pensamiento, que es la final cosa por ti preguntada de mi mal, ésta no sabré dezirte, porque ni muerte de deudo ni pérdida de temporales bienes ni sobresalto de visión ni sueño desvariado ni otra cosa puedo sentir que fuesse, salvo la alteración que tú me causaste con la demanda que sospeché de parte de aquel cavallero Calisto quando me pediste la oración. (X, 241)

Haciendo uso de unas estrategias manipulatorias admirables Celestina elogia la imagen de la muchacha recordando el alimento espiritual que Jesucristo anteponía al material cuando, hambriento, fue tentado por el demonio en el desierto (Lucas IV, 4): «Gozo me toma en verte hablar; ¿y no sabes que por divina boca fue dicho, contra aquel infernal tentador, que no sólo de pan biviremos?» (IV, 158).

Sin embargo, Celestina no sólo utiliza la religión (oraciones, reliquias, citas bíblicas...) para sus propios intereses sino que muchas veces sus oraciones son 'sacrílegas'. La vemos repasando varias veces las cuentas del rosario («Antes que me desayune, de quatro bueltas a mis cuentas» (IV, 154), pero Sempronio, que la conoce bien, sabe que su mente no está en los misterios gozosos, dolorosos o gloriosos, ni alabando a la Virgen sino que:

lo que en sus cuentas reza es los virgos, que tiene a cargo e cuántos enamorados ay en la cibdad e cuántas moças tiene encomendadas e qué despenseros le dan ración y cuál mejor, y cómo los llaman por nombre, porque quando los encontrare no hable como estraña, y qué canónigo es más moço y franco. (IX, 223)

De la misma manera, «cuando menea los labios es fengir mentiras, ordenar cautelas para aver dinero: 'por aquí le entraré, esto me responderá, esto(tro) replicaré'» (IX, 223).

Las prácticas religiosas de la tercera están estrechamente vinculadas a su oficio de alcahueta y por eso podemos ver en ella una especie de 'santa' invertida. Cuando Celestina se propone ir a ayudar a Calisto en sus asuntos de amor se despide de su pupila Elicia diciendo «¡A Dios, paredes!» (I, 106). Esta fórmula de despedida hace referencia irónicamente al refrán 'A Dios, paredes, que me voy a ser santo'. Si ejerce la devoción con «estaciones, procesiones de noche, missas del gallo, missas del alva» (I, 110) es sólo para comunicarse con las muchachas más 'encerradas' en sus casas y así desempeñar sus funciones de alcahueta. Cuando pide a Melibea una oración de Santa Polonia para el dolor de muelas de Calisto el lector atento rápidamente sospecha de la inocencia de tal petición ya que el dolor de muelas estaba codificado como un dolor sexual. Su casa se convierte en un lugar de peregrinación a la que acuden «hombres descalços, contritos, y reboçados, desatacados, que entraban allí a llorar sus pecados» (I, 111). Y, como ya estamos puestos en aviso, comprendemos que hablar del lloro de estos hombres era hablar de su eyaculación.

Con la misma devoción con la que acuden aquellos hombres a su casa, se acerca Calisto a Celestina y, sintiéndose indigno de 'besar esas manos llenas de remedio', se consuela con postrarse y besar el suelo que ella pisa: 'Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya la beso' (I, 116). Como si de la Virgen se tratase, le dedica una serie de letanías que mucho tienen que ver con las que se entonan a la madre de Jesucristo. Cuando a ésta se le nombra 'salud de los enfermos' o 'consoladora de los afligidos' Calisto dice de Celestina que es «salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte» (I, 116). En el acto XI vuelve a dirigirse a ella en forma de letanías: 'O joya del mundo, acerro de mis passiones, espejo de mi vista; el corazón se me alegra en ver essa honrrada presencia, essa noble senectud' (XI, 249). También Sempronio se dirige a la alcahueta con una apelación mariana: 'Madre bendita! ¡Qué desseo traygo! ¡Gracias a Dios, que te me dexó ver' (I, 112). Celestina aparece como un 'santa' o una 'virgen' al revés. De ahí que cuando la naturaleza celebra la llegada de Celestina lo hace de manera pervertida. Por boca de Pármeneo escuchamos que:

Si entre cient mugeres va e alguno dize: ¡puta vieja!, sin ningún empacho luego buelue la cabeça e responde con alegre cara. En los conbites, en las fiestas, en las bodas, en las cofadrías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella pasan tiempo. Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aues, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dizen: ¡puta vieja! Las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dizen sus martillos. Carpinteros e armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el ayre su nombre. Cántanla los carpinteros, péynanla los peynadores, texedores. Labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas con ella pasan el afán cotidiano. Al perder en los tableros, luego suenan sus loores. Todas cosas, que son hazen, a do quiera que ella está, el tal nombre representan. ¡O qué comedor de huevos asados era su marido! ¡Qué quieres más, sino, si vna piedra toca con otra, luego suena ¡puta vieja! (I, 108)

Hay una intensa conexión entre ella y la creación pero, a diferencia de la armonía sagrada que hace a san Francisco de Asís sentirse hermanado con la creación y proclamar: «Fra-

tello sole, sorella luna»; la presencia desestabilizadora de Celestina sólo atrae el insulto de '¡Putá vieja!'. Este es el cántico litúrgico invertido que entonan los animales.

Melibea y la oración sincera

'hagase en mi según tu voluntad.'

El personaje de Melibea apenas se acuerda de su religión. Poseer el cordón «que ha tocado todas las reliquias que ay en Roma e Jerusalem» y saber la oración de Santa Polonia contra el dolor de muelas, no es más índice de su devoción que el usar a Dios en frases lexicalizadas. Sin embargo, su oración es más sincera que la de los personajes antes analizados. Cuando Melibea recurre a Dios, no lo hace como Calisto, que se servía de la oración como un mero instrumento para lograr sus propios objetivos ni como Celestina que 'quando ella tiene que hazer, no se acuerda de Dios ni cura de santidades'. Melibea se dirige sólo en tres ocasiones a Dios, pero sus peticiones son fervientes y sinceras (aunque no dejen de ser, como veremos, poco convencionales). No multiplica las palabras ni usa oraciones rituales o manidas. Comulga con las ideas del canónigo Porras en su *Tratado de la oración* (1552) cuando dice que la oración no «consiste en solamente mover los labios: es menester que el pensamiento se levante y ponga en Dios».

La primera ocasión en que eleva sus oraciones al cielo es para dirigirse a un Dios soberano, al que le pide fuerzas para encubrir su amor y salvar su reputación.

¡O soberano Dios! A ti, que todos los atribulados llaman, los apasionados piden remedio, los llagados medicina; a ti que los cielos, mar e tierra con los infernales centros obedecen; a ti, el qual todas las cosas a los hombres sojuzgaste, humildemente suplico des a mi herido corazón sofrimiento e paciencia, con que mi terrible pasión pueda dissimular. No se desdore aquella hoja de castidad, que tengo assentada sobre este amoroso desseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta. Pero, ¿cómo lo podré hazer, lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado, que la vista de su presencia de aquel cauallero me dio? (X, 238)

Las connotaciones que adquiere Dios en este pasaje son muy judaicas. Se está hablando de un Dios rey, soberano, que es el creador de los cielos, el mar y la tierra. Sin embargo, y he aquí el primer rasgo chocante, se trata de un Dios que también gobierna el infierno (al que 'los infernales centros obedecen'). Este dato no tiene curso en ninguna de las religiones del Libro y nos llena de estupor cuando lo escuchamos³.

Pero no es esto lo único que llama la atención de esta oración. Y es que Melibea está dirigiéndose a la Trascendencia directamente, sin buscar ningún intermediario. Se trata de un rasgo muy original que, como apunta Marcel Bataillon, está en estrecha relación no sólo con el iluminismo y el erasmismo sino también con el hecho de 'ser converso':

¿Quién sabe si, liberados de las prescripciones minuciosas del Levítico, no acabarán con el lado ceremonial del catolicismo para buscar un comercio directo

3.- Cabe señalar que la edición de *Crítica de La Celestina* interpreta los «infernales centros» con el centro de la Tierra sin otra connotación teológica: «infernales: aquí en el sentido etimológico de 'regiones inferiores', las que están debajo de la tierra.» (219 nota 6). Agradezco a la Prof. María Teresa Narváez de la Universidad de Puerto Rico este apunte.

con el Dios de Isaías? El iluminismo, que será el enemigo íntimo de la ortodoxia española durante todo el siglo xvi, no es monopolio de esos conversos, pero tiene entre ellos algunos de sus más activos propagadores. (61)

En efecto, Francisco de Osuna, partícipe de las ideas del ‘recogimiento’, escribe en su *Tercer abecedario espiritual* contra la idea de usar la humanidad de Cristo como medio de unión a Dios: «conviene llegar a los que se quieren allegar a la alta e pura contemplación, dejar las criaturas e la sacra Humanidad para subir más alto y recibir más por entero la comunicación de las cosas puramente espirituales» (citado en Bataillon 168). El autor de *La Celestina* parece afín a estas ideas porque las personas de Jesús y la Virgen María brillan por su ausencia. La evocación de un Jesús ultrajado por los «falsos judíos» sólo aparece en los irónicos versos añadidos en la edición de 1502 y usando una circunlocución («amemos aquel que spinas y lança/ açotes y clavos su sangre vertieron...»). Comenta Stephen Gilman: «Parecería como si Rojas compartiera la repugnancia de algunos de sus compañeros conversos a nombrar directamente a un mesías impuesto y espúreo» (355). En cambio a la Virgen nunca se la nombra. Maria Rosa Lida documenta este caso extraño también en otros dos autores: Juan de Mena, que tampoco nombra a la Virgen, y Antón de Montoro, «que alabó a Isabel la Católica por encima de «la hija de Santa’Ana», con no poco escándalo de los contemporáneos» (Lida 366). Otro ejemplo de comunicación directa con Dios, sin la necesidad de un intermediario humano, nos la da el caso de Pedro Cazalla. Mari Ramírez, la criada de la alumbrada Francisca Hernández, declaró haber escuchado a Cazalla decir que: «No avía menester más de mirar arriba, que entre él y Dios no avía más de un hilo» (Bataillon 182).

Melibea lo sabía y en la segunda ocasión en que se dirige a Dios lo hace tan ‘directo’ que usa el pronombre informal: ‘Tú, Señor». Esta vez Melibea solicita el testimonio de Dios para justificar una acción que sabe que va a destrozar anímicamente a sus padres pero que la ve cómo la única salida dadas las circunstancias: «Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves quán catiua tengo mi libertad, quán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto caullero, que priua al que tengo con los viuos padres» (xx, 332).

En un tercer momento, Melibea encomienda sus padres a Dios para que les dé el consuelo y el cuidado que ella no les va a poder ofrecer: ‘Dios quede contigo y con ella’. Para decir inmediatamente después: ‘a Él ofrezco mi alma’ (xx, 335) y lanzarse al vacío. Melibea ha entregado su alma a Dios antes de quitarse la vida. De sobra sabemos que el suicidio está censurado en cualquier religión y condenado con el infierno (en las religiones del Libro) o la reencarnación (en las religiones orientales). Pero la libre de Melibea no piensa en la ortodoxia. Ni su amor había sido culpabilizado ni lo iba a ser ahora su muerte. Ella adereza su manera de morir y hace de su suicidio no un acto de desesperación sino una entrega al Creador⁴.

4.- Saguar García ve en el preludeo al suicidio de Melibea muchos elementos coincidentes con la oración de Jesús en Getsemaní: «Melibea busca apartarse de los suyos para su última reflexión, que transcurre con reminiscencias del bíblico «Pater mi si non potest hic calix transire nisi bibam illum fiat voluntas tua» (Mt 26,42) cuando afirma «Todo se ha hecho a mi voluntad» (p. 329), así como se dirige directamente a Dios, imitando la actitud orante de Cristo» (20). De la misma manera, el planto de Pleberio se relacionaría, según la autora, con la *lamentatio Mariae* que sigue a la muerte de Cristo en la literatura de Pasión.

Como vemos, el personaje de Melibea tiene una manera de rezar más ferviente y mucho menos convencional que la de los demás personajes. Como si de una 'alumbrada' se tratara, no sólo se dirige a Dios sin intermediarios sino que evita cualquier acto ostentoso y exterior (a diferencia de Calisto, cuyos actos devotos están tan cerca de la hipocresía que alarman a su criado: '¿Qué dirán sino que andas royendo los santos?' (XI, 249)), apostando por una espiritualidad más interior. En efecto, 'Recogidos' y 'Dejados' comulgan con la idea de que las ceremonias exteriores no sirven de nada si no hay una disposición interna que las sustente. Por eso evitan las persignaciones, las genuflexiones, el golpearse el pecho o hacer uso del agua bendita. Para ellos lo esencial de la misa se había convertido en un «levantarse, sentarse o arrodillarse, es decir, en 'jugar con el cuerpo'» (Bataillon 172). El culto a las imágenes y a la adoración de la cruz son rechazadas como idolatrías. Incluso la petición que le hace Alisa a Celestina de rezar por su hermana no está bien vista:

ALISA.– Dolor de costado e tal que, según del moço supe que quedaua, temo no sea mortal. Ruega tú, vezina, por amor mío, en tus deuociones por su salud a Dios.

CELESTINA.– Yo te prometo, señora, en yendo de aquí, me vaya por esos monesterios, donde tengo frayles deuotos míos, e les dé el mismo cargo, que tú me das.

Según Bataillon, los alumbrados se preguntarían ante estas palabras «¿Por qué ha de decir uno a sus amigos: 'Rogad al Señor por mí'? Dios tiene cuidado de todos nosotros, y sabe lo que nos conviene. En verdad no hay más que una sola oración, que resume todas las demás: *Fiat voluntas tuas*» (Bataillon 173).

Este *fiat* lo va a pronunciar también Melibea. Se trata de la oración más bella de la obra, aunque no esté dirigida a Dios sino al 'dios humano' en el que se ha convertido su amante:

Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperanza; conozco dél que no bivo engañada. Pues él me ama, ¿con qué otra cosa le puedo pagar? Todas las debdas del mundo reciben compensación en diverso género; el amor no admite sino sólo amor por paga; en pensar en él me alegre, en verle me gozo, en oyrle me glorifico; haga y ordene de mí a su voluntad (XVI, 304)

Es una verdadera oración de amor, alegre y sincera, llena de esperanza y gozo, que termina con lo que hemos visto que es la verdadera oración: *Fiat voluntas tuas*, 'hagase en mi según tu voluntad'.

Pleberio o la angustia existencial

¿Por qué me dexaste triste y solo *in hac lacrimarum valle*?

En el acto final, el personaje de Pleberio va a tomar la palabra para, en su terrible lamento, ser portavoz de la intención final de Fernando de Rojas. Los planteamientos moralizantes que aparecían en el prólogo, la carta o los versos acrósticos no eran más que máscaras con las que se trataban, de alguna manera, de restar importancia a la peligrosa osadía de Pleberio. Y es que este personaje y su autor están cuestionando el orden del universo.

Pleberio increpa a la Fortuna, al Mundo y al Amor pues considera que estas fuerzas son las responsables de todas las muertes que han ocurrido. Las menciona por orden de importancia, de menor a mayor, dejando para el final el amor, cuyo gentil nombre no deja de ser una máscara (otra máscara más de la obra) que encubre una realidad injusta y cruel: «La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella para tu servicio emponzoñado jamás halló; ellos murieron degollados, Calisto despeñado. Mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle. Esto todo causas» (XXI, 341). Pero detrás de estas abstracciones se encuentra nada más y nada menos que Dios. Rojas, y su portavoz Pleberio, está acusando a la Realidad Suprema a través de los eufemismos de la fortuna, el mundo y el amor. A veces la alusión quiere volverse más explícita y sentimos que el personaje habla del Dios antiguotestamentario, tan proclive a las promesas con el pueblo elegido, cuando dice, dirigiéndose al mundo: «Prometes mucho, nada no cumples. Échanos de ti, porque no te podamos pedir que mantengas tus vanos prometimientos» (339).

Pero el eufemismo más peligroso es el de ‘amor’ pues es el que más estrechamente está relacionado con Dios: «Dios es amor, y el que vive en el amor, en Dios vive y Dios en él» (Juan 4, 16). La acusación contra la locura de amor, esa ‘reprehensión de los locos enamorados’ que pretendidamente quiere Rojas a través de su obra, es en realidad una acusación y reprensión contra Dios porque, como dice Celestina en el acto IV: «cada día hay hombres penados por mujeres y mujeres por hombres, y esto obra la natura y la natura ordenóla Dios, y Dios no hizo cosa mala» (IV, 170). Pleberio es, por tanto, el personaje que más habla de Dios pero sin nombrarlo excepto en un último momento terrible: ‘Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traýdos. Cata que Dios mata los que crió’ (342). La imagen es de un Dios vengativo, que hace sufrir y que sólo trae destrucción: ‘Si amor fuesses, amarías a tus sirvientes; si los amases, no les darías pena; si alegres viviesen, no se matarían como agora mi amada hija’ (341). Pleberio está cuestionando el orden del universo al ser regido por una especie de cruel demiurgo que dirige sus acciones sin concierto y sin piedad. Como recuerda Maravall, «*La Celestina* nos presenta el drama de la crisis y transmutación de los valores sociales y morales que se desarrolla en la fase de crecimiento de la economía, de la cultura y de la vida entera, en la sociedad del siglo XV» (22). Pero se trata de una crisis que no sólo tiene que ver con el contexto histórico, sino que está estrechamente vinculada al hecho de ‘ser converso’. Era, en efecto, una historia «de horror y violencia, década tras década, de continua agresión, de parientes muertos, de casas quemadas, de propiedades robadas, de escapadas por un pelo, de huidas desesperadas, de odios profundos y de incesante peligro» (Gilman 166) en los que muchas personas se vieron forzadas (por eso fueron llamados *anusim*) a abandonar una fe sin el consuelo de conseguir otra: «eran la primera comunidad de hombres que desde los romanos tenía que habérselas con un mundo sin esperanza y de dimensiones ajenas» (Gilman 194). De ahí que tras los ojos de Pleberio observemos un mundo espeluznante tan vacío de sentido como un ‘juego de hombres que andan en corro’:

Yo pensaua en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden, agora visto el pro e la contra de tus bienandanças, me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido e sin fruto, fuente de cuyda-

dos, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin prouecho, dulce ponçoña, vana esperança, falsa alegría, verdadero dolor. (XXI, 338)

Es uno de los momentos más angustiosos del lamento de Pleberio pues descubrimos que en realidad el personaje está rezando. Sin embargo, se trata de una letanía invertida: en vez de alabar el mundo a través de la figura de la Virgen (que es 'rosa mística', 'puerta del cielo' y 'estrella de la mañana') nos muestra un mundo espeluznante lleno de serpientes, espinas, lágrimas y miserias. Frente, por ejemplo, a *Vida en el amor* de Ernesto Cardenal, donde Tomas Merton constata que «en una época de conflicto, angustia, guerra, crueldad, confusión, el lector se podrá sorprender con este libro que es un himno al amor, y que nos dice que «todos los seres se aman» (9), Rojas solo encuentra dolor, «verdadero dolor» (XXI), ante el mundo que le tocó vivir. En vez de una creación en plena armonía que «nos grita estridentemente, con un gran grito, la existencia y la belleza y el amor de Dios» (Cardenal 23), se nos presenta una naturaleza en 'batalla' cuyo desorden nos hace pensar en la ausencia de una Providencia o, de existir, en una Providencia arbitraria y cruel. Los conversos (y con ellos Rojas y Pleberio) han perdido el sentido del universo y ya no saben en qué creer: «No era solamente una cuestión de falta de fe, ni de duda, sino también de no pertenecer ni a una 'ley' ni a otra, de carecer de un sentido y un rumbo previamente ordenados en los senderos de la existencia» (Gilman 194).

Por eso ni se plantea qué pasará con el alma de su hija suicida. El más allá no se contempla en su discurso. El personaje se ha quedado tan desorientado que incluso invierte las bienaventuranzas. Esta vez los bienaventurados son los suicidas: «Muchos te dexaron con temor de tu arrebatado dexar; bienaventurados se llamarán quando vean el gualardón que a este triste viejo as dado en pago de tan largo servicio» (339). Bienaventurados son también los que no conocen el amor. Pero si seguimos con la ecuación de que Dios es amor, observamos aterrorizados que en el fondo Pleberio está alabando a aquellos que nunca tuvieron noticia de la Divinidad: «Bienaventurados los que no conociste o de los que no te curaste» (342). Y es que entiende que es mejor no tener expectativas en un Dios infiel y cruel que vivir con la 'utópica' pero falsa idea de una Trascendencia amorosa, que cumple sus promesas.

Pleberio está siendo acosado por un sentimiento de *obdachlosigkeit*. Ante la muerte de su hija, la compañía del mundo le es «ya enojosa». Se ha convertido en un «caminante pobre» al que no le importa ni siquiera ser asaltado pues ya no tiene nada que perder. Es sólo un «desconsolado viejo» que grita su soledad: «¡Qué solo estoy!» (339). Pero a parte de esta soledad que podríamos denominar 'social' y que consiste en un fracaso de comunicación y solidaridad: «(...) en *La Celestina* todo intento de realización de la persona y de entendimiento y comunicación están irremisiblemente abocados al fracaso, como los individuos mismos lo están a la destrucción» (Rodríguez 155); hay una soledad 'existencial', un sentimiento personal de abandono. Frente a las habitadas moradas interiores de Santa Teresa de Jesús, Pleberio se pregunta, «¿Quién acompañará mi desacompañada morada?». Soledad, desamparo, tristeza... Pleberio encarna el personaje petrarquesco de Dolor, pero un dolor sin consuelo. Rojas reescribe el *De remediis utriusque fortunae* y nos da una desalentadora lectura: no hay remedio para el Dolor ni Razón que lo aplaque. Un traductor francés de *La Celestina* se vio obligado a incorporar el personaje de 'Ariston,

frére d'Alise' para dar consuelo al planto del padre y llevarlo del pesimismo existencial a la resignación cristiana. «Rojas y su portavoz no están dispuestos a admitir tal consuelo. Para ellos no hay ley a que puedan acogerse, no existe 'ley' alguna —ni cristiana, ni judía, ni gentil— en cuyos brazos se pueda hallar descanso» (Gilman 366).

Y así nos deja el llanto de Pleberio y la pluma de Rojas, con una terrible pregunta lanzada al vacío: «¿Por qué me dexaste triste y solo in hac lacrimarum valle?» (343). Esta pregunta retórica se llena de más desaliento si cabe cuando observamos que Pleberio está usando las palabras de la «*Salve Regina*». Para Pleberio, no hay una 'Madre de misericordia, vida, dulzura y esperanza' a la que llorar y suspirar como '*exsules filii Hevae*' durante el paso por 'este valle de lágrimas.' Sin embargo, y éste es el único consuelo, aunque las palabras de Pleberio estén llenas de dolor, aunque esté cuestionando el orden del universo y sintiendo una terrible náusea existencial, Pleberio está rezando.

En la obra de *La Celestina* abundan las oraciones invertidas que rozan la amoralidad: Calisto reza para conseguir su 'loco amor' y satisfacer su apetito sexual; Celestina se acuerda de Dios cuando 'no sobra el comer' y usa tanto oraciones a santos como hechizos al diablo para sacar provecho económico; Melibea invoca a Dios antes de suicidarse apelando al testimonio de Dios para justificar un acto tan poco ortodoxo; Pleberio en su planto convierte su rezo en un angustioso cuestionamiento del orden del universo... Pero, como hemos observado, esta obra también da cuenta de otras formas no convencionales de rezar que estarían muy cercanas a las ideas reformadoras de Erasmo o incluso a las ideas perseguidas de los alumbrados, que tanto tienen que ver con los conversos. En cualquier caso el análisis ha merecido la pena y acaso no sólo hayamos profundizado en la psique de los personajes de esta célebre obra sino que pudiéramos haber asediado la compleja religiosidad del propio Fernando de Rojas.

Bibliografía

- BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- CARDENAL, Ernesto. *Vida en el amor*. Madrid: Trotta, 2004.
- . *Cántico cósmico*. Madrid: Trotta, 2002.
- DUNN, Peter. «Pleberio's World», *PMLA* XCI (1976): 406-19.
- FICINO, Marsilio. *De Amore. Comentario al «El Banquete» de Platón*. Madrid: Tecnos, 1994.
- GERLI, Michael. «Complicitous Laughter, Hilarity and Seduction in La Celestina», *HR* 63 (1995): 19-38.
- GILMAN, Stephen. *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina*. Madrid: Taurus, 1978.
- GREEN, Otis. «The Celestian and the Inquisition», *Hispanic Review* 15 (1947): 211-217.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- . «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1977: 291-309.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago. «Ver la 'grandeza de Dios' en *La Celestina*: Más allá del tópico de la hipérbole sagrada», en «De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010: 206-225.
- . «Señor, por holgar con el cordón no querrás gozar de Melibea»: la parodia del culto a las reliquias en la *Celestina*», *MLN* 127.2 (2012): 190-207.
- MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos, 1981.
- MÁRQUEZ, Antonio. *Los alumbrados*. Madrid: Taurus, 1972.
- MERTON, Tomás. «Prólogo» a *Vida en el amor* de Ernesto Cardenal. Madrid: Trotta, 2004.
- PUERTO, Laura. «*La Celestina*, ¿una obra para la postmodernidad? Parodia religiosa, humor, nihilismo», *Celestinesca* 32 (2008): 245-263.
- ROJAS, Fernando. *La Celestina*. Edición de Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 2000.
- . *La Celestina*. Edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2000.
- . *La Celestina*. Edición de Marta Haro y Juan Carlos Conde. Madrid: Castalia, 2002.
- . *La Celestina* (Concordancia). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. < <http://www5.cervantesvirtual.com/cgi-bin/cgiconcordancias?ref=000090> >
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Literatura, Historia, Alienación*. Barcelona: Labor, 1976.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta. «Influencia de la hipérbole sacroprofana bíblica sobre la interpretación y estructura de *Celestina*», en *La tinta en la clepsidra: Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*. Barcelona: PPU, 2012: 15-24.