

El hilado filosófico de *La Celestina*

Alejandro Tenorio Tenorio

A modo de prólogo

El objeto de este trabajo no es otro que contribuir a mantener viva la memoria de una de las obras de la cultura y del arte más sorprendente, brillante y enriquecedora de todos los tiempos. El papel que ha tenido *La Celestina* en la Historia de la Literatura Castellana y Universal ha sido tan importante y ha dado lugar a tantas interpretaciones y enseñanzas, que hoy resulta casi imposible pensar en la Literatura, sin que salten a nuestra memoria las figuras dilectas de Celestina, Calisto, Melibea, Pleberio, Sempronio, Areúsa, Pármeno, Elicia...

La sabiduría que encierran sus páginas es tan rica, abierta y compleja, tan universal y tan patrimonio de la humanidad que ha hecho correr ríos de tinta y ha agotado voces autorizadas sin fin, con la pretensión de penetrar en algunos de los aspectos más inquietantes de la vida de los hombres como son el amor, la fortuna, el cosmos, el sentido de la vida y de la muerte..., y todo ello transmitido en una de las lenguas vulgares, la de Castilla, que con el paso del tiempo se habría de convertir en la lengua de cultura que hablarán más de cuatrocientos millones de seres humanos.

Las palabras de este texto nos hacen vibrar, deleitarnos, observar la vida o asomarnos al alma de los hombres... La inteligencia creadora de Fernando de Rojas, y la del autor del *Primer Auto*, Mena o Cota, alumbraron un libro, mientras la Edad Media se iba descomponiendo y brotaba el Renacimiento, cuyas intuiciones anticipan quinientos años los desasosiegos del hombre de hoy.

Como lector de *La Celestina*, he escrito cinco apartados para conmemorarla en su quinientos aniversario; no faltan las citas ni el uso de fuentes autorizadas; ellas nos ayudan a comprender su misteriosa polisemia, su intención comunicativa, su semántica creadora... He querido resaltar, intencionadamente, sus aspectos filosóficos enlazando viejas filosofías con algunos de los planteamientos actuales... Sorprende que muchas de sus incertidumbres sigan vigentes. Basta leer este soneto del poeta José Hierro:

VIDA

Después de todo, todo ha sido nada,
a pesar de que un día lo fue todo.
Después de nada, o después de todo
supe que todo no era más que nada.
Grito “¡Todo!”, y el eco dice “¡Nada!”.
Grito “¡Nada!”, y el eco dice “¡Todo!”.
Ahora sé que la nada lo era todo,
y todo era ceniza de la nada.
No queda nada de lo que fue nada.
(Era ilusión lo que creía todo
y que, en definitiva, era la nada.)
Qué más da que la nada fuera nada
si más nada será, después de todo,
después de tanto todo para nada.

(José Hierro: *Cuaderno de Nueva Cork*, Madrid, Hiperión, 1999, 5ª.ed.).

1. *Quince personajes¹ en busca de autor.*

La Celestina existe en dos versiones distintas, la *Comedia*, de 16 actos y *Tragicomedia*, de 21 actos. Russell² considera que la *Comedia* no es un simple esbozo de la *Tragicomedia*; es una obra autónoma que tuvo y tiene su propia vida tanto por la postura del autor como por el impacto que causa al lector. Hay críticos que consideran la *Comedia* más lograda artísticamente que la versión alargada.

Desde que en Burgos (1499) aparece la primera edición³ hasta la edición salmantina de 1570, puede decirse que, después de más de sesenta años, las

1. Nos estamos refiriendo a *Celestina*, Calisto, Melibea, Pleberio, Alisa, Sempronio, Pármemo, Sosia, Tristán, Lucrecia, Elicia, Areúsa, Centurio, Traso y Crito (admitido éste como personaje a pesar de las cuatro palabras que dice: "Cri. (Aparte)- *Plázeme, no te congoxes*".(Acto I, 5.^a). Quedan excluidas Tiburcia y Terencia del 'Auto de Trasso', que aparece por primera vez en la edición de Toledo, 1526. Con esto queremos aludir a la cuestión de la autoría de *La Celestina* y la fechación de las primeras ediciones o historia del texto, aspecto éste muy relacionado con el primero.
2. Fernando de Rojas: *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. I. Introducción y edición crítica de Peter E. Russell, Madrid, Clásicos Castalia, 1991.
3. Según Russell, P.E. (1991, pp. 24 y ss.) la ambigüedad celestinesca llega también al problema de la autoría. El bachiller Fernando de Rojas asegura varias veces en LC que es obra de dos autores: él mismo y otro, "el antiguo autor", que había escrito el Acto I. Al mandar una copia del manuscrito de la *Comedia* al anónimo amigo a quien va dirigida la *Carta*, explica los motivos que le hacen continuar y acabar la obra que había encontrado manuscrita, inacabada y sin nombre de autor. En los versos acrósticos añade el dato de que el hallazgo del manuscrito tuvo lugar en Salamanca. Por eso deja sin tocar todo el trabajo de su predecesor, llamándolo Acto I. La *Carta* en su forma impresa no lleva firma, pero en los versos acrósticos Rojas, para los enterados, descubre su propio nombre y pueblo nativo: "El Bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia de Calysto y Melybea y fue nascido en La Puebla de Montalván". Obsérvese que insiste Rojas de nuevo en su papel de continuador ("acabó"). Por si el lector de la *Comedia* no hubiese caído en la cuenta, el corrector Alonso de Proaza, a finales del libro, dedicaba una estrofa de sus propios versos a llamarle la atención al hecho de que podría hallar el nombre del continuador en dichos verso acrósticos:

Declara un secreto que el autor encubrió
en los metros que puso al principio del libro
Ni quiere mi pluma, ni manda razón,
que quede la fama de aqueste grand hombre
ni su digna gloria, ni su claro nombre,
cubierto de olvido por nuestra ocasión.
Por ende, juntemos de cada renglón
de sus onze coplas la letra primera,
las cuales descubren por sabia manera
su nombre, su tierra, su clara nación.

Según Rojas, el primer autor describió la obra como "comedia", dándole "*denominación del principio, que fue plazer y llamola comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos parti agora por medio la porfia, y llamela tragicomedia*". Habla irónicamente; jamás se había intentado definir la clásica *comoedia* fijándose en cómo la obra en cuestión principiaba. Pero véase que la observación de Rojas confirma que él veía el Acto I como obra placentera.

A pesar de estas declaraciones tajantes sobre la autoría, ha habido críticos que, desde el siglo pasado, han negado su veracidad.

A partir de 1957, todos los trabajos que estudian el problema de la autoría y que coinciden en declarar a Rojas autor de los actos segundo al veintiuno, insisten en la existencia del pesimismo en ellos, pero ese pesimismo no está en el origen judío del autor, como apunta Américo Castro en *La realidad histórica de España*, ed. Porsua, 3.^a ed., México, 1966, p. 59 o "*La Celestina como*

metamorfosis del texto de LC⁴ se dieron por terminadas. No hay pruebas de que, entre la terminación de la TC a principios de siglo y su muerte en 1541, Fernando de Rojas⁵

contienda literaria", Ed. *Revista de Occidente*, Madrid, 1965, pp.65-68, 77. El pesimismo de los actos II al XVI se explicaría por darse en una época de transición, final de la E.M. y el comienzo del Renacimiento, y la doctrina del neostoicismo platónico que tiñe las obras literarias del periodo, según Cardona de Gibert, "Fernando de Rojas, autor de la 'tragicomedia de Calisto y Melibea'" en Fernando de Rojas: *La Celestina*, Zaragoza, Clásicos y ensayos, 1975, pp. 21 y ss. y el resto de estudios que se han venido publicando sobre la autoría a partir de 1957, por el profesor Gustav Siebermann, de la Universidad de Erlangen, según su ponencia *Estado presente de los estudios celestinescos*, en el Congreso de Madrid, 1974, sobre *La Celestina*.

La crítica neoclásica, con Leandro Fernández de Moratín a la cabeza, José María Blanco White, Marcelino Menéndez Pelayo, et. al. son algunos críticos que defienden la idea de la unidad de autor, despreciando las palabras de Rojas en la carta "a un su amigo". En cambio María Rosa Lida de Malkiel en *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Editora Universitaria, 1961-62, p. 32, acepta totalmente las palabras de Rojas y opina que están en consonancia con el hecho de silenciar su nombre y darlo a conocer después en acrósticos, acogiendo a Rojas a la costumbre medieval, frecuente en imitadores y refundidores, que dan a conocer su incompleta autoría. Finalmente, Gilman, S.: *'La Celestina': arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974, opina que el lector debe estar dispuesto a conceder que lo que Rojas afirma en la *Carta* y en el *Prólogo* es cierto; es decir, no hay que perderse en discusiones bizantinas.

4. En este trabajo seguiremos a Russell en el uso de siglas: TC al referirnos a la *Tragicomedia* en particular y LC (por *La Celestina*, para aludir a la obra en general.

Desde muy pronto, muchos lectores rechazaron el título original que le habían dado sus dos autores, reemplazándolo por *Celestina*, nombre de la alcahueta-hechicera cuya personalidad domina la mayor parte de la acción. Juan Luis Vives cita la obra dos veces (1523 y 1531) con ese título, lo mismo que Juan de Valdés en sus observaciones críticas de hacia 1535. Un impresor de hacia 1518 había ya utilizado el nombre de la alcahueta, al lado de los amantes, en la portada de su edición. La primera traducción francesa (1527) se titula *Celestine*.

Una característica de la obra nada desdeñable es que todo está al revés de lo que requerían tanto la moralidad convencional como la tradición literaria de la época; la conversión de la malvada alcahueta-hechicera como "heroína" titular, a expensas de los nombres de los dos nobles amantes, debe considerarse otro ejemplo de este proceso. Explicar la razón del predominio de la vieja tercera es tarea principal de la crítica celestinesca, así como el hecho de que el libro se convirtiera en un éxito fulminante no sólo entre los hispanohablantes sino también entre los otros europeos. (Russell, P. E., 1991).

5. Gómez de Tejada de los Reyes, Cosme, en su *Historia de Talavera* (BN Madrid Ms 8396. La bibliografía de Rojas se haya en los folios 256 v-257 r; véase también Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, III, Madrid, 1962, pp. 244-5. El borrador que dejaba Gómez de Tejada fue sacado en limpio por Fray Alonso de Ajofrín en Talavera en 1651) dice de Fernando de Rojas:

Fernando de Roxa[s], Autor de Celestina, fábula de Calixto y Melibea. Nació en la Puebla de Montalbán, como él lo dice al principio de su libro en unos versos de arte mayor, acrósticos, pero hizo asiento en Talavera; aquí viuió y murió, y está enterrado en la yglesia del conuento de monjas de la Madre de Dios, fue abogado docto y aun hizo algunos años en Talavera oficio de alcalde mayor. Naturaliçose en esta villa y dexó hijos en ella.

A los datos encontrados en la *Historia de Talavera*, Serrano y Sanz añade otro muy importante: "El proceso contra Álvaro de Montalbán, suegro de Fernando de Rojas (1525)".

En resumen, la información que actualmente tenemos de Rojas es la siguiente: nació en La Puebla de Montalbán (Toledo) posiblemente en la década de 1470. Ya había obtenido el grado de bachiller en Leyes en 1500 -quizás en 1496-97-. No se sabe con exactitud a qué edad escribió *La Celestina*. En 1507 debido a un conflicto con un noble local por un tema de impuestos se trasladó de La Puebla de Montalbán a Talavera de la Reina (Toledo). Se casó con Leonor Álvarez y tuvieron cuatro hijos y dos hijas, el primogénito nació en 1511. En 1525 su suegro Álvaro de Montalbán solicitaba ser representado por Rojas en un proceso inquisitorial pero fue rechazado, posiblemente por parentesco;

hubiese intervenido para nada en la historia textual de la obra asociada con su nombre. Si el libro era famoso, no lo era el nombre de su principal autor (Russell, P. E., 1991).

Las ediciones antiguas de LC son varias y no hay acuerdo entre los bibliófilos para designarlas. Intentaremos aquí hacer un compendio básico de las mismas en el que seguiremos a Cardona de Gibert, Ángeles⁶ y el catálogo de Miguel Marciales⁷, por parecernos este asunto de grandísimo interés para cualquier estudio celestinesco.

1.1. *La Comedia*

I. Manuscrito del ACTO I: autor anónimo y hallado por Rojas.

En “*El autor a un su amigo*” anónimo, Fernando de Rojas afirma ser estudiante de Leyes en Salamanca y haber encontrado el primer acto de la obra, ya escrito por un autor desconocido y que él lo completa en unas vacaciones de quince días:

Yo vi en Salamanca la obra presente,
 Mouime acabarla por estas razones:
 Es la primera que esto en vacaciones;
 La otra, inuentaria persona prudente;
 Y es la final ver ya la mas gente
 Buelta, mezclada en vicios de amor.
 Estos amantes les porman temor
 A fiar de alcahueta ni falso seruiente.

no podía ser defensor de su propio suegro aunque algunos críticos piensan que fue rechazado por ser cristiano descendiente de judíos, se cree que fue alcalde de Talavera durante algún tiempo. Murió en Abril de 1541 dejando testamento firmado. El día ocho de Abril su viuda redacta un inventario de sus posesiones, especialmente de los libros. Fue enterrado en el convento de la Madre de Dios amortajado con hábito franciscano. Un documento aportado por Gilman dice que el padre de Rojas pudiera haber sido condenado por la inquisición en 1488 y un buen número de sus primos fueron reconciliados con la iglesia u obligados a confesar en público que su cristianismo no había sido sincero.

Véase también Valle Lersundi, Fernando del, "Testamento de Fernando de Rojas, autor de 'la Celestina'", en *Revista de Filología Española*, XVI, 1925, pp.385-396 y 1929, pp.366-388 y "Documentos referentes a Fernando de Rojas", RFE, 1930,XVII, p. 183; para ampliar los datos biográficos de Fernando de Rojas, vid. Serrano Sanz, M., "Notas biográficas de Fernando de Rojas", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VI, 1902, pp. 145-260; Green, O.H., "Fernando de Rojas, converso and hidalgo", en *Hispanic Review*, XV, 1947, pp. 384-387; Hors, E., y Valbuena, A., "La biblioteca de Fernando de Rojas", en *Revista de Filología Española*, XVII, 1930; Russell, P.E.: *Temas de 'La Celestina' y otros estudios: del 'Cid' al 'Quijote'*, Barcelona, 1978; Gilman, Stephen: *The Spain of Fernando de Rojas: the intellectual and social landscape of 'La Celestina'*, Princeton, University Press, 1972; traducción española, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de 'La Celestina'*, Madrid, Taurus, Colección Persiles, 107, 1978 et al.

6. Cardona de Gibert, Ángeles: "*La Celestina*: de la 'comedia' a la 'tragicomedia'. Ediciones en dieciséis y en veintiún actos: problemas que plantean", en Fernando de Rojas: *La Celestina*, Clásicos y ensayos, Zaragoza, 1975, pp. 9 y ss. Introducción preliminar por Ángeles Cardona de Gibert. Fijación del texto antiguo por Manuel Criado de Val. Transcripción moderna y notas por Juan B. Caselles Llena.
7. Siguiendo a Russell (1991), véase también *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* [Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1985], I, pp.5-10 y II, vii-x. Según Russell (1991) es mucho más completo que ningún otro. Véase *ibid.* p.10 para la correspondencia con las siglas empleadas por Krapf (Fernando de Rojas, *La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea*, Eugenio Krapf [ed.], Vigo, 1899-1900); Foulché-Delbosc (R. Foulché-Delbosc, "Observations sur *La Célestine*", *Revue Hispanique*, VII [1900], pp.28-80); y Herriot (J. Homer Herriot, *Towards a Critical Edition of 'La Celestina'*, Madison, 1964.

(Séptima estrofa del acróstico).

La crítica en general, con algunos disidentes en particular, está de acuerdo en que los actos II al XVI de la *Comedia* original fueron escritos por Fernando de Rojas. El problema de quien es el autor del Acto I sigue en pie; éste ocupa más del 18% del volumen total de la *Comedia* burgalesa (A), estando dividido el resto en 15 actos (Marciales, 1985, I, pp.21-22); esa desproporción estructural reafirma las declaraciones de Rojas al respecto. Hoy se creen las palabras de Rojas porque se han encontrado diferencias lingüísticas y estilísticas existentes entre ese acto y el resto de la obra. También se han observado diferencias en las fuentes, por ejemplo según los cálculos de Marciales (1985, I, p. 82), el texto del primer autor contiene nada más que veinte refranes en comparación con las 103 *sententiae* (sentencias), mientras desde la escena 2.^a del Acto II hasta finales del Acto XVI se encuentran 161 *sententiae* y 164 refranes (Russell, 1991, pp. 26-27).

Rojas no sabe quien es el autor del Acto I, y en las interpolaciones de la *Tragicomedia* sugiere que podría ser Rodrigo de Cota⁸ o Juan de Mena⁹. Ambas atribuciones han sido discutidas y la posibilidad de que sea Cota el autor parece ser la más consistente de las dos. Marciales¹⁰ (1985) apoya esta opinión argumentada primero por Elisa Aragone en su edición del *Diálogo entre el Amor y el Viejo*, de Cota. Salvador Martínez: “Cota y Rojas”, *Hispanic Review*, XLVIII, 1980, pp.37-55, piensa que Cota escribió los actos I-XVI, pero esto es rebatido por Severín, Doroty Sherman, “Cota, his Imitator, and La Celestina”, *Ce*, IV, 1 (mayo de 1980), pp. 3-8.

8. Para la biografía de Cota véase Francisco Cantera Burgos: *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos*, Madrid, 1970.

9. En la octava estrofa de los versos acrósticos de la *Tragicomedia*, el mismo Rojas nos da dos posibles nombres sobre la autoría del Acto I:

Y assi que esta obra en el proceder
 Fue tanto breve, quanto muy sutil.
 Vi que portava sentencias dos mill;
 En forro de gracias, lavor de plazer.
 No hizo Dédalo, cierto, a mi ver,
 Alguna más prima entretalladura,
 Si fin diera en esta su propria escriptura
Cota, o Mena con su gran saber.

"Mena" se refiere a **Juan de Mena** (1411-1456). Poeta de la corte de Juan II, autor de *El laberinto de Fortuna o Las trescientas*, famoso poema en coplas de arte mayor muy comentado y glosado.

"Cota" se refiere a **Rodrigo Cota**. Poeta contemporáneo de la campaña de Granada, autor del famoso *Diálogo entre el amor y un viejo*. Era judío converso.

Para la documentación sobre la vida de Rojas como estudiante en Salamanca, véase Gilman, Stephen: *The Spain of Fernando de Rojas: the intellectual and social landscape of 'La Celestina'*, Princeton, University Press, 1972; traducción española, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de 'La Celestina'*, Madrid, Taurus, Colección Persiles, 107, 1978.

10. Véase:

-Marciales, Miguel: *Carta al Profesor Stephen Gilman sobre problemas rojanos y celestinescos a propósito del libro 'The Spain of Fernando de Rojas'*, Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes, Facultad de Humanidades y Letras, 1973, 2.^a ed. 1975.

-Rodrigo Cota: *Diálogo entre el Amor y el Viejo*, Pubblicazione della Università degli studi di Firenze, Florencia, Felice Le Monnier, 1961, ed. de Aragone, Elisa.

II. Manuscrito de la misma [Acto I de autor desconocido + 15 actos de Rojas; perdido].

Señala Cardona de Gibert (1975) que esta primera versión en dieciséis actos no incluía el argumento de cada uno de ellos, y sí los tiene la edición de Sevilla (1501), cuyo título reza así: “Comedia de Calisto y Melibea con sus argumentos nuevamente añadidos”; las palabras “nuevamente añadidos” hacen suponer a Cardona Gibert en la existencia de una edición perdida anterior en la que se incluyeron por primera vez estos argumentos. Para Cardona de Gibert la edición de Zaragoza de 1507 no incluye los argumentos, dato importantísimo, lo que le hace suponer que es la versión más próxima a una edición perdida, que sería la primera de la *Tragicomedia* y que, a la vez, sería la más cercana a la *Comedia* de dieciséis actos, tal y como salió de Rojas (sin argumentos). Los argumentos, como se sabe, fueron incluidos a instancias de los editores para facilitar la comprensión del texto a partir de la edición de Burgos de 1499.

III. A. *Comedia*. 16 actos. Burgos. ¿1499?

1.^a edición conocida a través del “Ejemplar Heber”: Burgos, 1499; sin título y anónima. Prensas: Fadrique de Basilea. Ejemplar único: Hispanic Society, New York. Reproducción facsímil: Archer M. Huntington, New York, 1909; otra en 1970. Contenido 16 actos, precedidos cada uno de su “argumento”¹¹.

Las prensas de Fadrique de Basilea imprimieron en 1499? una obra dialogada, compuesta de dieciséis actos y que carecía de título.

Esta es la presunta primera edición; A (la de Burgos, con probable fecha de 1499). Le falta la primera hoja; empieza el texto con el argumento del Acto I¹² precedido por un grabado del encuentro de Calisto con Melibea en el huerto de Pleberio. Se supone que la hoja perdida llevaba, aparte de la portada, el incipit y el “Argumento general” o relato conciso de la trama entera. No tenía tampoco los versos finales que después aparecen en todas las ediciones. Según más tarde diría Rojas, los “argumentos” o resúmenes que introducen cada acto no eran de su pluma, pero fueron añadidos por los impresores. El texto está ampliamente ilustrado con grabados que nos reflejan cómo se interpretaba entonces el libro. Su éxito fue fulminante.

IV. ¿[B]?. *Comedia*. 16 actos. Salamanca, 1500. Edición que se supone perdida.

11. Para detalles tipográficos y críticos sobre este ejemplar, véase: Penney, Clara Louisa, *The Book called Celestina in the Library of the Hispanic Society of America*, (volumen ilustrado, Nueva York, 1954.

12. Esta edición fue reimpressa por Foulché-Delbosc, "Biblioteca Hispanica", XII, Barcelona:Madrid, 1902. Edición facsímil por Archer M. Huntington, Nueva York, 1909. Edición, prólogo y vocabulario de Pedro Buhigas, Barcelona, 1952.

Foulché-Delbosc, que no llegó a conocer la edición de Toledo de 1500, suponía la existencia de una edición anterior en "Observations sur *La Célestine*", en *Revue Hispanique*, VII, 1900, págs. 28-29. Para la determinación del lugar y fecha de la supuesta edición princeps, véase a Clara Louisa Penney, *The Book called Celestina in the Library of the Hispanic Society of America*, Nueva York, 1954. F. Vindel: "El arte tipográfico en España durante el siglo XV", tomo VII, Madrid, 1951, págs. XXV y siguientes, donde sostiene que esta edición no fue impresa en 1499 sino entre 1501 y 1503, y que la edición de Toledo es la princeps. J.Homer Herriot: *Towards a Critical Edition of the 'Celestina'. A Filiation of Early Editions*, Madison-Milwaukee, 1964, quien acepta la existencia de una edición anterior a la primera conocida, considera la de Burgos de 1499, como la más antigua conocida, pero duda del lugar y la fecha que se le atribuyen.

La edición de Valencia de Juan Jofre (1514) ha dado pie a pensar que existió una edición de Salamanca-1500 que se ha perdido. Además, supone la crítica que esa edición valenciana se relaciona también con la versión más antigua de la *Tragicomedia*. Se da también como posible que Proaza interviniera por primera vez en esa presunta edición salmantina perdida de 1500 ¿[B]?

V. C. *Comedia*. 16 actos. Toledo, 1500

2.^a edición conocida a través del “Ejemplar Bromer”: Toledo, 1500. Título *Comedia de Calisto y Melibea*. Prensas: Pedro de Hagenbach. Ejemplar único: Bibliothèque Bodmer, Cologny-Genève. Reproducción facsímil: Daniel Poyán Díaz, Biblioteca Bodmeriana, Genève, 1961. Contenido: 16 actos con sus argumentos al frente lo mismo que en la versión de Burgos de 1499 y en la de Sevilla de 1501; aparece la famosa epístola “El autor a vn su amigo” que no contiene la edición de Burgos; los versos acrósticos, donde aparece el nombre del autor y las seis octavas finales de Alonso Proaza, que aparecen también -versos y octavas- en las ediciones de 1500 y 1501, pero no en la de Burgos (1499), (Cardona de Gibert, 1975:11).

En 1947, M. Bodmer dio la primera noticia del ejemplar existente en la Biblioteca Bodmeriana¹³, cuya edición facsímil de 1961 debemos a Daniel Poyán. Solo el hispanista francés Foulché-Delbosc¹⁴ había presentado y reconstruido, aunque sin acertar en la localización de las prensas, la existencia de una edición de 1500, luego confirmada.

Con fecha de 1500 apareció en Toledo esta segunda, o más probablemente, tercera edición (C). Tiene texto nuevo en forma de una carta del autor “a un su amigo” anónimo, once octavas acrósticas, y, al final del libro, seis octavas más de mano de un humanista profesional, Alonso de Proaza¹⁵, que había actuado como corrector de la impresión. Fue Proaza quien desveló que los versos acrósticos revelaban como autor de la obra en su forma acabada a Fernando de Rojas: “*El Bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia de Calysto y Melybea y fve nascido en la Puebla de Montalván*”. La última de las octavas de Proaza tiene la forma de un colofón rimado en el que se indica el lugar y la fecha de impresión:

El carro phebeo, después de aver dado
mill y quinientas vueltas en rueda,
ambos entonces los hijos de Leda
a Phebo en su casa tenièn posentado,
quando este muy dulce y breve tratado,
después de revisto y bien corregido,
con gran vigilancia puntado y leído,
fue en Toledo impresso y acabado.

Este colofón es característica de las ediciones posteriores de LC. Lo normal es que se modifique el último verso del colofón rimado para que cite el nombre de la ciudad

13. De esta edición se conserva un ejemplar en perfecto estado. Fue descubierto en 1929 y no se dio a conocer hasta 1947. Este ejemplar fue descubierto en la Biblioteca de Retz y hoy se encuentra en la de Bodmer. Véase Bodmer, M.: *Eine Bibliothek der Weltliteratur*, Zurich, Atlantis, Verlag, 1947.

14. Foulché-Delbosc (1900:28-80; 1902:171-199; 1930:544-599).

15. Sobre Proaza y sus vínculos con LC véase D. W. Mpheters, *El humanista español Alonso de Proaza*, Valencia, 1961, especialmente cap. VII.

en que se imprimió la edición (aquí C) que el lector tiene entre manos: “.../fue en Sevilla impresso y acabado.”; “.../fue en Çaragoça impresso acabado”. Es muy probable que la intervención de Proaza tuviese lugar por vez primera en una edición salmantina perdida (B) del mismo año 1500.

VI. D. Comedia. 16 actos. Sevilla, 1501.

3.^a edición conocida a través del ejemplar de la Biblioteca Nationale de París: Sevilla, 1501. Título: *Comedia de Calisto y Melibea*. Prensas: Stanislao Polono. Ejemplar único: Biblioteca Nacional de París. Repr. de esta ed.: *Comedia de Calisto y Melibea*, reimpresión publicada por Foulché-Delbosc, “Biblioteca Hispánica”, n.º 1, Barcelona-Madrid, 1900. Contenido: 16 actos con sus respectivos argumentos al frente, acrósticos (nombre del autor) y las seis octavas finales de Proaza (Cardona de Gibert, 1975).

En 1501, y en Sevilla, se publicó una nueva edición de la *Comedia* (D). Hasta ahora no se han encontrado más ediciones de LC en la versión de 16 actos, pero como las citadas ediciones solo están representadas por ejemplares únicos, es sumamente posible que, aparte de la presunta edición salmantina perdida, hubiese otras desaparecidas.

1.2. La Tragicomedia.

Un año después de aparecer en Sevilla la edición que, parece ser, procede de la de Toledo, nos encontramos con otras seis ediciones que plantean serios problemas. Las seis van fechadas en 1502 y representan un supuesto *tercer estado de la obra* con importantes cambios textuales.

En la portada, un nuevo título: *Tragicomedia* por *Comedia* y esta sustitución, con tono humorístico, se justifica al final del largo *Prólogo* que aparece por primera vez:

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no auia de llamar comedia, oues acabaua en tristeza, sino que se llamasse tragedia. El primer auctor quiso dar denominación del principio, que fueplazer, y llamola comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfia, y llamela tragicomedia.

Pero el principal cambio textual fue la edición de nada menos que cinco actos nuevos. El primero de ellos fue injerido en medio del Acto XIV de la *Comedia*; los otros actos nuevos lo siguen uno tras otro hasta que la obra vuelve al texto primitivo en el mismo lugar donde lo habían abandonado, pero con la diferencia de que ahora este se ha convertido en el acto XIX. Su inserción lo justifica en el Prólogo Fernando de Rojas porque muchos lectores de la *Comedia* habían importunado al escritor para que

... se alargase en el processo de su deleyte destos amantes [Calisto y Melibea], sobre lo qual fuy muy importunado; de manera que acorde, avnque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña labor y tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras oras destinadas para recreación, puesto que¹⁶ no han de faltar nuevos detractores a la nueua adición.

Aparte de los actos añadidos, se hicieron, en la *Tragicomedia*, varias adiciones al texto original de la obra, algunas de ellas relativamente extensas. Hubo también

16. *Puesto que*. En castellano antiguo, aunque.

algunas supresiones sin gran importancia. En algunas ediciones se da en la portada el título ‘Tratado de Centurio’ a la materia nueva, como si fuese para llamar la atención sobre el hecho de que esta introducía y daba un papel importante a un personaje enteramente nuevo de ese nombre.

Existen seis ediciones que, según sus respectivos colofones rimados, pretenden ser de 1502. Cuatro de ellas, si se aceptan sus colofones, hubieran sido publicadas en Sevilla. Pero las investigaciones del bibliófilo inglés F.J. Norton¹⁷, dadas a conocer en 1966, llegan a la conclusión de que ninguna es en realidad anterior a 1510 y que dos de ellas fueron impresas no en Sevilla ni en España, sino, entre 1516 y 1520 en Italia.

I. [E]. *Tragicomedia*. 21 actos. ¿Sevilla? ¿1502-1504? Edición perdida.

La existencia de cuatro ediciones sevillanas con fecha falsa de 1502, según las investigaciones de Norton¹⁸, hace suponer a pesar del aparente engaño practicado por los impresores, que existió una edición auténtica de TC [E] publicada en Sevilla en aquel año. Atribuir la fecha de 1502 a ediciones publicadas posteriormente de la TC

17. Norton, F.S.: *Printing in Spain (1501-1520) with an Appendix on the early editions of La Celestina*, Cambridge University Press, Cambridge, 1966.

El primer paso de Federick J. Norton fue el estudio de los caracteres tipográficos de la imprenta de los Cromberger.

Los impresores Jacobo, Juan y Jácome Cromberger, de Sevilla, aparecen en el mismo orden que los hemos citado a partir de 1502-1503, junto a Stanislao Polono, "casi en el mismo momento en que éste se traslada a Alcalá". Trabajan con caracteres góticos y con elementos decorativos ya usados en la centuria anterior. Pensamos que a principios del siglo XVI Sevilla es el mayor centro editorial de España (vid. Hazañas de la Rúa, *La imprenta de Sevilla*, Sevilla, 1945-1949, vols. I-II) y que los Cromberger utilizan primero los mismos caracteres de Polono y, más o menos lentamente, van introduciendo modificaciones en ellos. Desconocemos la edad exacta de Jacobo en 1502, pero parece ser que hacia 1529 había muerto (vid. Vindel, *Manual gráfico, descriptivo del Bibliófilo Hispanoamericano*, IX, 3001). Se sabe que Jacobo editó entre 1509 y 1526 los *Proverbios* del Marqués de Santillana, y que en 1510 sacó la sátira titulada *Coplas de Mingo Revulgo*. Más tarde, 1527, el mismo Jacobo dio a conocer el *Valerio de las Historias* de Rodríguez de Almela. En esas obras aparece el grabado del hombre escribiendo, utilizado ya en incunables.

Se sabe también (vid. Buigas, *El libro español*, Gili, G., Barcelona, 1962) que Juan Cromberger "trabajó menos años que Jacobo, y su producción fue algo menor". Juan disminuye la producción de literatura profana "y aumenta la de obras religiosas, eruditas y de autores del siglo XVI. Son dignas de recordar tres de sus bellísimas orlas (al *Marco Aurelio* de Antonio de Guevara, 1533; la de *Flavio Josefó*, 1532, y la ya famosa del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, 1540). Juan Cromberger muere en 1540, un año antes que Fernando de Rojas. A su muerte la imprenta sigue llevando su nombre y pasó a Jácome, hasta 1557. No se conoce el parentesco de estos tres impresores (Cardona de Gibert, 1975:12).

18. Norton, al estudiar los caracteres tipográficos de la imprenta de los Cromberger, comprobó que estos impresores introducen un signo especial para marcar los diferentes párrafos, en 1510, y que hacia 1516, esa imprenta incluyó en sus cajas un nuevo tipo de d.

Norton comprobó la primera edición de Sevilla de 1505 y vio que ya aparecía en ella el signo indicador de párrafo que solo en 1510, o después de esta fecha, había adoptado aquella imprenta. Consecuencia: esta edición de Sevilla de la TC debe fecharse entre 1510 y antes de 1516, porque el ejemplar estudiado carece de nuevo tipo de d.

Examinó después Norton los grabados de la edición estudiada, consideró que los bojes de los mismos eran o recién grabados o muy nuevos y, por lo tanto, situó esta primera edición de Sevilla "de 1502" en 1511. Repitió la experiencia con la segunda edición sevillana, cuyos grabados mostraban la madera más gastada y dedujo que podía tratarse de una edición fechable entre 1513 y 1515 (Cardona Gibert: 1975:13).

puede tener relación con la publicación en julio de 1502 de la Pragmática Real, que introdujo la licencia y censura de libros.

II. IT1506. *Tragicomedia*. Traducción italiana. 21 actos. Roma, enero de 1506.

La versión más antigua de TC, según Norton, es una traducción de ésta al italiano, publicada en Roma en enero de 1506 (IT1506)¹⁹, exactamente el 29 de enero de 1505, según explica el impresor. El traductor fue un español radicado en Italia, Alfonso Ordóñez (o Hordóñez). Ordóñez se valía de una perdida edición española de TC (E) publicada a lo más tarde hacia principios de 1505.

III. F. *Tragicomedia*. 21 actos. Zaragoza, 1507

La primera edición española superviviente de la TC está representado otra vez por un solo ejemplar (ejemplar único conservado), además incompleto, de una edición no preparada con mucho cuidado. Se publicó en Zaragoza en 1507²⁰.

IV. Ff. *Tragicomedia*. 21 actos. Versión metrificada de Juan de Sedeño. Salamanca, 1540.

Un año antes de la muerte de Fernando de Rojas, se publicó una versión metrificada en coplas reales de la TC completa (Ff). Es una obra de Juan Sedeño, jurista y autor él mismo. Según dice en su "Prólogo", no ha añadido nada nuevo al texto del original "porque superfu es lo que en lo perfecto se añade". Su paráfrasis poética ayuda a veces a resolver problemas que presenta el texto en prosa²¹ (Russell, 1991: 21).

V. G. *Tragicomedia*. 21 actos. Toledo, "1502" [en realidad, hacia 1510]. Incompleto.

Esta edición fue estudiada por Foulché-Delbosc y citada con intención por Poyán Díaz. Reproduce en la portada el mismo grabado de la *Comedia* de Toledo de 1500. Según Norton, esta edición fue impresa en Toledo; pero no en 1502, sino entre 1510 y 1514. Con ello invalida la tesis de Poyán, según la cual la *Tragicomedia* de Toledo (1502) debe ser considerada como edición prínceps de la TC.

19. Sobre esta traducción al italiano, véase el importante estudio de Scolas, Emma: "Note sulla prima traduzione italiana della Celestina", *Studi Romanzi XXXIII*, 1961, pp. 155-217.

20. Para una descripción bibliográfica de F véase F.J. Norton: *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, 1978, núm. 619. Marciales, 1985, I, afirma que esta edición es la que tiene mayor número de erratas y omisiones. Para Erna Berndt Kelley, "Algunas observaciones sobre la edición de Zaragoza de 1507 de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*", en *Celestina y su contorno social* (Actas del primer congreso internacional sobre 'La Celestina'), director Manuel Criado de Val (Barcelona, 1977), pp. 7-24, las características textuales de F, en cambio, se pueden interpretar de modo muy positivo. Hay una edición reciente del texto de F con introducción y notas, Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1987.

21. BN Madrid R6601 y R9683. El primer ejemplar fue expurgado por un fraile en Madrid en julio de 1564, según el "último Expurgatorio del Santo Tribunal"; el segundo ejemplar no está tachado. Hay edición crítica multigrafiada de la obra de Sedeño publicada por Miguel Marciales (1971). (Russell, P. E., 1991: 21).

VI. J. Tragicomedia. 21 actos. Valencia de Juan de Jofre²², 1514

En 1514, en Valencia, aparece una nueva edición “agora nuevamente revista y corregida” (J)²³. Este será el texto base de la edición de Russell (1991). Su corrector era el mismo Alonso de Proaza, que había desempeñado dicha función con respecto a la *Comedia* unos catorce años antes. Los editores modernos del texto de LC, a pesar de la fecha relativamente tardía, han preferido J a otras ediciones como texto más autorizado de la *Tragicomedia*. Ésta indudablemente reproduce el texto de una de las más antiguas ediciones perdidas de la TC, tal vez el de la *editio princeps*, probablemente publicada en 1502 (Russell, 1991).

Con las palabras “*El carro phebeo*”²⁴ introduce, como ya dijimos, un colofón rimado que pretende dar datos sobre la fecha y lugar de impresión de la edición. En las ediciones C y D el colofón rimado funciona como verdadero colofón. En J y varias otras ediciones de la TC su frecuente reproducción sin modificación de los datos originales sólo sirve para crear confusiones acerca de la fecha de la edición en cuestión.

Parece probable, según Russell (1991:616), la hipótesis de Norton²⁵ según la cual Proaza en 1514 sencillamente repetía la fecha de una edición salmantina perdida de la *Comedia* fechada en 1500, tal vez la primera en que él hubiese intervenido. Como sabía Proaza en 1514 que Juan Jofre iba a imprimir en J, después de su propia estrofa-colofón, un colofón en prosa que daría correctamente el lugar y la fecha de publicación (21 de febrero de 1514), no había posibilidad de confusión. Es probable que Proaza considerara sus octavas, incluso la octava-colofón, ya como parte integral del texto celestinesco.

VII. L. Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina. 21 actos. Sevilla, “1502” [en realidad hacia 1518].

Fue impresa por Stanislao Polono. El ejemplar se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (R.-26.575), fue reproducido en facsímil por A. Pérez Gómez, Valencia, 1558, y tomada como texto base por Criado de Val y G. D. Trotter en la ed. de “Clásicos Hispánicos” del C.S.I.C.

En esta edición de Sevilla se incluye el tipo que los Cromberger introducen en sus cajas hacia 1516; por ello, Norton la fechó después de 1516.

VIII. M. Tragicomedia. 21 actos. Valencia, 1518.

Copia a plana y reglón de J con corrección de algunas erratas.

22. Juan Jofre, "natural de Briançon, vecinado en Valencia a fines del XV pero sin ningún impreso conocido hasta 1502". Las obras de la colección Jofre son estimadas por sus grabados; entre ellas cabe destacar la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de 1514; su reimpresión, comparada con la de Burgos, 1499, y Sevilla, 1501, con un apéndice del "auto de Traso", ha sido dada por Ortega y Mayor, C., Biblioteca Clásica, Madrid, 1907 (Cardona de Gibert, 1975: 15).

23. Único ejemplar conocido: Biblioteca Nacional, Madrid, signatura R4870. Una edición facsímil, no puesta a la venta, fue publicada por Espasa-Calpe, Madrid, 1975. (Russell, P. E., 1991:15).

24. "*El carro phebeo*": el mitológico carro de Apolo (Febo), dios del sol, cuya circunnavegación del cielo duraba un año.

25. Norton (1966: 152-155).

IX. R. Tragicomedia. 22 actos. Toledo, 1526. Primera versión con el Auto de Traso.

En 1526 se publicó en Toledo una versión en veintidós actos (R). El nuevo acto, según explicaba el subtítulo, se llamaba el “Auto de Traso”. No se le atribuía a Fernando de Rojas, diciendo el editor explícitamente que fue extraído de una comedia de Sanabria²⁶:

ACTO DE TRASO

Este auto decimo nono fue añadido en la presente obra, que hasta aquí no estaua.

ARGUMENTO DEL DECIMO NONO AUCTO

‘... como parece en el proceso desde auto. El qual fue sacado de la comedia que ordeno Sanabria’.

Tanto el personaje como la comedia en cuestión siguen sin ser identificados. Traso es un rufián cojo, compadre de Centurio, mencionado de paso en los actos XVIII y XIX de la TC original. El nuevo acto, en las ediciones en que aparece, suele ser denominado “ACTO XIX”. A excepción de Miguel Marciales, la crítica moderna ha juzgado el Auto de Traso como inferior al resto de LC. Sin embargo, los lectores del siglo XVI parecen menos severos puesto que se han identificado seis ediciones del siglo citado, la última de 1560, en que dicho Auto aparece²⁷.

X. SAL1570. Tragicomedia. 21 actos. Salamanca, 1570. “Agora nueuamente corregida y emendada de los muchos errores que antes tenía”.

En 1570 se publicó en Salamanca una edición cuya portada proclamaba que había sido corregida y enmendada “de muchos errores que antes tenía” (SAL1570)²⁸. El prólogo del librero salmantino Simón Borgoñón, dirigido al rector de la Universidad, llama la atención sobre las correcciones (algunas de ellas sustanciales) introducidas con la ayuda de “algunos doctos”. Y es que a lo largo del siglo, el texto impreso de LC se aparta cada vez más de la ortografía y empezaba a presentar a los lectores problemas de interpretación lexicográfica y sintáctica, amén de importantes errores inevitablemente introducidos por los cajistas a lo largo del siglo.

A parte de su importancia textual, la existencia de SAL1570 confirma que ya se consideraba LC como obra clásica y, por tanto, merecedora de atención erudita de los doctos académicos, como por ejemplo la aparición por estas mismas fechas de la imponente glosa²⁹ de la Tragicomedia escrita en Granada por un jurista admirador de la obra.

26. Este nuevo acto, que aparece por primera vez en la edición de Toledo de 1526, no es, evidentemente, de Rojas. Tiene todas las trazas de un paso cómico de los que se acostumbraba introducir en las comedias para aprovecharlo según conveniencia particular de las compañías de comediantes. Un mismo paso podía, en la representación, pasar así de una comedia a otra. Estos son los pasos de Lope de Rueda agrupados en la edición de Timoneda con este fin. El nombre de Sanabria, autor de la comedia de donde se tomó este acto, y la tal comedia, todavía no han sido identificados por la crítica (Criado de Val, 1975:499-500).

27. C.H. Griffin, "Rare Editions of La Celestina", *Modern Language Review*, LXXV (1980), pp. 561-74.

28. Sobre esta edición de 1570, véase el trabajo de Emma Scoles, "Il testo della Celestina nell'edizione Salamanca 1570", *Studi romanzi*, XXXVI, 1975, pp. 9-124.

29. BN Madrid, Ms 17631. Sobre este comentario, véase Russell, 1978, pp. 295-321.

Con la edición salmantina de 1570 puede decirse que, después de más de sesenta años, las metamorfosis del texto de LC se dieron por terminadas (Russell, P. E., 1991:21-27).

Así, pues, las principales primeras ediciones del texto, unas citadas, pero perdidas y otras conservadas, podemos dar, hasta el día de la fecha, el siguiente cuadro esquemático:

La Comedia

- I. Manuscrito del ACTO I: autor anónimo y hallado por Rojas.
- II. Manuscrito de la misma [Acto I de autor desconocido + 15 actos de Rojas; perdido].
- III. A. *Comedia*. 16 actos. Burgos. ¿1499?.
- IV. ¿[B]? *Comedia*. 16 actos. Salamanca, 1500. Edición que se supone perdida.
- V. C. *Comedia*. 16 actos. Toledo, 1500.

La Tragicomedia.

- I. [E]. *Tragicomedia*. 21 actos. ¿Sevilla? ¿1502-1504? Edición perdida.
- II. IT1506. *Tragicomedia*. Traducción italiana. 21 actos. Roma, enero de 1506.
- III. F. *Tragicomedia*. 21 actos. Zaragoza, 1507
- IV. Ff. *Tragicomedia*. 21 actos. Versión metrificada de Juan de Sedeño. Salamanca, 1540.
- V. G. *Tragicomedia*. 21 actos. Toledo, “1502” [en realidad, hacia 1510]. Incompleto.
- VI. J. *Tragicomedia*. 21 actos. Valencia, 1514
- VII. L. *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. 21 actos. Sevilla, “1502” [en realidad hacia 1518].
- VIII. M. *Tragicomedia*. 21 actos. Valencia, 1518. Copia a plana y reglón de J con corrección de algunas erratas.
- IX. *Tragicomedia*. 22 actos. Toledo, 1526. Primera versión con el *Auto de Traso*.
- X. SAL1570. *Tragicomedia*. 21 actos. Salamanca, 1570. “Agora nuevamente corregida y emendada de los muchos errores que antes tenía”.

A continuación, nos disponemos a enumerar las distintas partes de la obra que estamos estudiando tal y como aparecen en la edición crítica de M. Criado de Val y G.D. Trotter, *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*. Clásicos Hispánicos, 2.^a ed., Madrid, 1965. La base de esta edición es la de la **sigla L**, *Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. 21 acto. Sevilla, “1502” [en realidad hacia 1518]. Ed. facsímil de A. Pérez Gómez, Valencia 1958. El orden es el siguiente:

- 1.º Carta de “*El auctor a vn su amigo*”.
- 2.º Octavas acrósticas.
- 3.º Prólogo (En él se justifica el cambio de título, de Comedia, la de dieciséis actos, a Tragicomedia, de veintiuno).
- 4.º Íncipit (“*Sígase...*”).
- 5.º Argumento general de la obra, que falta en la edición de 1499, que junto con el íncipit anterior, aparece por primera vez en la edición de Toledo 1500.
- 6.º Los veintiún actos de la obra, precedidos cada uno de ellos del “argumento” correspondiente. El llamado “*Tratado de Centurio*” va interpolado entre los

actos XIV y XIX, pero forman un todo con la obra (actos XV, XVI, XVII y XVIII).

7.º Conclusión del autor (tres octavas)

8.º Octavas de Alonso de Proaza (seis), más otra que aparece por primera vez en la edición de Valencia de 1914, situada entre las dos últimas.

9.º *Acto de Traso*³⁰.

Y ya para concluir, en los textos de las primeras ediciones de LC han contribuido, siguiendo las investigaciones hasta la fecha, al menos:

1.º El autor anónimo del manuscrito del Acto I, hallado por Fernando de Rojas en Salamanca.

2.º Fernando de Rojas, autor de la Carta de “El autor a un su amigo”, las octavas acrósticas, el *Prólogo*, el incipit (“*Sígase...*”), la *Comedia*, el “*Tratado de Centurio*”, interpolado en la TC, y la conclusión del autor (tres octavas).

3.º El autor del *Argumento* general de la obra. Es posible que fuese escrito por el primer autor y que sirviera de guión a Rojas; pero también pudo ser escrito por el editor siguiendo la tradición de las *periochae* (resúmenes) terencianas o de los *argumenta fabulae* en prosa que introducen el texto a varias comedias humanísticas italianas.

4.º El autor de los argumentos que preceden a cada uno de los actos. En el *Prólogo* de la TC dirá Rojas que dichos argumentos fueron añadidos por los impresores.

5.º El corrector Alonso de Proaza, autor de las octavas finales.

6.º El autor, desconocido, del “*Auto de Trasso*” que aparece por primera vez en la edición R. *Tragicomedia*. Toledo. 1526. El editor dice explícitamente que fue extraído de una comedia de Sanabria.

Sólo podemos decir, con M.^a Rosa Lida de Malkiel, que Rojas sigue la costumbre medieval, frecuente en imitadores y refundidos, de darse a conocer después de su incompleta autoría.

2. El “*recitator*”, la comedia humanística y Terencio, claves de la técnica teatral de *La Celestina*.

¿Hoy es ya un problema el género literario al que pertenece LC? Creemos que no. Se le ha venido considerando como “*novela dialogada*” o “*novela dramática*” sin negar su carácter de obra dramática, dada su estructura dialogada y por la ausencia de narrador y de trozos narrados. Desde el XVIII, condicionados por la visión restringida de la poética neoclásica, hoy ya superado, se negó su carácter dramático por su desmesurada longitud, su irrepresentabilidad a causa de lo obsceno de algunas escenas o de las dificultades de montaje escénico, su demorada acción de ritmo lento o su presunta concepción novelesca del tiempo y del espacio. (Ruiz Ramón:1979:57 y ss.)

Nos parece más que razonable que debamos dar crédito al *Prólogo* de Rojas; con su lectura desaparece el problema del género al que pertenece el texto; en ese *Prólogo* Rojas clasifica su pieza en un género concreto:

30. Este nuevo acto apareció, como se ha dicho, en la edición de Toledo de 1526, llamado “el de Traso”, intercalado como número XIX, epílogo tardío del cual se prescinde generalmente por su falta de calidad literaria.

Lo incluyen como Apéndice, C. Ortega y Mayor en su edición de la de Valencia de 1514, Madrid, 1907; y Criado-Trotter en su edición citada.

El primer autor quiso dar denominación del principio, que fue plazer, y llamola **comedia**. Y, viendo estas discordias, entre estos extremos parti agora por medio la porfía, y llamela **tragicomedia**³¹.

Pero la extensión, 21 actos, nos hace pensar en la imposibilidad de llevar a las tablas su representación.

Hasta el siglo XVIII, nadie puso en duda el carácter dramático de esta obra. Además del *Prólogo*, los versos acrósticos desvelan:

El Bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia..., y para más redundar, las coplas de Proaza confirman: “Dize el modo que se ha de tener leyendo esta [tragi]comedia”³²

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto³³ 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.

La octava que este epígrafe introduce es de importancia capital para apreciar el estilo de LC y cómo sus autores concebían su representación pública. Establece que suponían que la obra sería leída, ante una asamblea reducida, por un solo orador (*recitator*) que intentaría representar por sí mismo los papeles de todos los personajes, imitando sus voces respectivas, sus cambios de humor, sus gestos, etc. La cuarta copla de Proaza, arriba citada, lo que está recomendando es una *lectura dramática*, actuada mediante cambios de voz, para mover a los oyentes, un arte de actor que finge y llora y ríe y habla entre dientes, representando con su voz los distintos movimientos pasionales de los protagonistas. El propio Rojas en el *Prólogo*, piensa en un pequeño auditorio cuando escribe: “*Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia...*” siguiendo la influencia de la *comedia humanística italiana* o la comedia romana en LC³⁴.

31. Se transcribe en negrilla **comedia y tragicomedia** para destacar las palabras del autor, pero Rojas transcribe sin diferenciar.

32. [tragi]: elemento añadido por Proaza en la edición J Valencia 1514.

33. *Calisto*: adviértase el título de la obra según Proaza; el mismo título se emplea a veces en documentos del Quinientos, más notablemente en el inventario de libros del mismo Rojas (1541). También se usa en el siglo XVI el título *Melibeia*. Puede ser, pues, que, en el círculo de Rojas, se rechazara el título popular *La Celestina*. (Russell, 1991:614).

34. La importancia de la relación entre LC y la comedia humanística italiana, sugerida hacía tiempo por Menéndez y Pelayo, fue establecida de modo convincente por José María Casas Homs en 1953 (J. de Vallata: *Poliodoros, comedia humanística desconocida*. Introducción, estudio, transcripción y notas por José María Casas Homs, Madrid, 1953.). María Rosa Lida de Malkiel, siguiendo la misma pista, dedicaba en 1962 importantes páginas a comentar y aclarar dicha relación y llega a la conclusión que la LC enraíza con la tradición de la comedia romana, la comedia elegíaca medieval y la comedia humanística de los siglos XIV y XV, superados todos ellos por la obra de Rojas.

Cuando Rojas escribe *La Celestina* construye una *acción* en diálogo, no sólo un diálogo, con unos personajes que viven dentro de un tiempo y un espacio concretos unas situaciones definidas tanto por lo que hacen como por lo que dicen, y cuyo fin es el resultado de una larga cadena de actos, relacionados entre sí por una sólida relación de causa a efecto. Más de cuatrocientos años después, Valle Inclán en sus *Comedias Bárbaras y Divinas Palabras* construye libremente su acción dramática desentendiéndose totalmente de las convenciones preceptivas. Con igual libertad actuó Paul Claudel al construir su larguísimo drama *Le soulier de satin*. Lo esencial en ambos ejemplos no es el espacio escénico, sino el espacio dramático, siempre interior al mismo drama, (Ruiz Ramón, 1979: 58).

No se trata, pues, de una obra para ser leída silenciosamente, como la novela sino que el lector (*recitator*) tenía que poseer dotes de actor para hacer comprender a su público el momento dramático por que atravesaban los personajes. Proaza habla claramente de “oyentes”. No era obra para ser representada, sí que era, por las indicaciones del erudito corrector, una obra para ser leída en un círculo de amigos (teatro de foro). Por esta razón, la duración de la acción es con frecuencia incierta o difícil de justificar en términos lógicos. La exactitud temporal preocupa muy poco a los autores de LC, lo mismo que les sucedía a los autores de la comedia humanística italiana. Tampoco se respeta la unidad de lugar, lo mismo que en la comedia humanística, puesto que se trataba de representaciones que dependían de la recitación por parte de un solo recreador, sin escenario ni decorados. En LC el lugar cambia tantas veces como lo necesita el desplazamiento de los personajes; los autores no se preocupan de la unidad de lugar, porque no la necesitaban para la representación de la obra.

También tienen su antecedente en las comedias italianas los largos y espaciosos soliloquios celestinescos por medio de los que un personaje descubre sus sentimientos, preocupaciones y perplejidades interiores.

María Rosa Lida de Malkiel, en su obra ya citada (1961-62), hace un recuento histórico³⁵ de las principales opiniones formuladas en relación con el género de la obra.

35. Juan de Valdés (?-1541) es contemporáneo de Rojas no se planteó el problema del género al tratar de *La Celestina* y juzgó que, tal como la había llamado Rojas, era una *tragicomedia*. Siguen a Valdés los autores del XVII. Véase a Lope, que la califica de "tragedia famosa" en *Las fortunas de Diana*. Son los críticos neoclásicos quien plantean el problema del género siguiendo la preceptiva aristotélica, porque *La Celestina* ni respeta las unidades de lugar y tiempo, ni se adapta a los cinco actos o jornadas de la tragedia. Luzán (*Poética*, 1737, p. 426) afirma que "*la Tragicomedia es un nuevo monstruo no conocido por los antiguos*". Moratín, en cambio, incluye en sus *Orígenes del teatro español* LC como obra dramática. Sin embargo, la opinión de Louis Adrieu du Perron de Castera dada en 1738 se aproxima a la crítica moderna, la llama "roman en dialogues" (= "novela dialogada"), de la que participan Ticknor, la crítica alemana del XIX -Schack, Wolf, etc-, así como la aceptación de "novela" por un hombre de tanto prestigio como Amador de los Ríos. Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela* volvió a plantearse el problema del género y, como más tarde hará M.^a Rosa Lida, llamó "comedia humanística", al estilo de *la comedia humanística italiana*, al igual que Menéndez Pidal, y no "novela dialogada" o "novela de diálogo" a la obra que nos ocupa. La comedia humanística triunfa en España cuando ya no estaba de moda en Europa, siendo aquí la obra suprema en el género. Ante la objeción de que la Comedia humanística estaba escrita en latín, M.^a Rosa Lida cita una comedia de este tipo, *La Veneciana* (principios del s. XVI), que está compuesta en lengua vulgar. La crítica contemporánea, encabezada por Stephen Gilman, vuelve a ocuparse del mismo problema. Gilman publica en 1965, en la *Revista de Filología Hispánica*, un artículo titulado "*El tiempo y el género literario en La Celestina*", que incluye como apéndice, en su obra '*La Celestina: arte y estructura*', Madrid, Taurus, 1974, pp. 337-349, y dice que el problema surge cuando se intenta acoplar a los géneros aristotélicos, que son compartimentos estancos, un texto que no acepta las

Las comedias italianas, siempre escritas en latín, descendían en línea directa de las comedias de Terencio y, a veces, de las de Plauto. Se trata de un género literario menor que se cultivaba principalmente en los círculos universitarios italianos³⁶ (Russell, P.E., 1991: 46).

Aunque *La Celestina* no es representable íntegramente en los escenarios, pertenece, como ya hemos dicho, al género dramático.

El mismo Rojas en la carta al anónimo amigo alaba la originalidad del manuscrito salmantino que encontró:

...me venía a la memoria no solo la necesidad que nuestra común patria tiene en la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra mesma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto, y de él cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las quales hallé esculpidas en estos papeles, no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, más en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas. Y, como mirasse su primor, sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de lavor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oýdo, leýlo tres o quatro vezes, y tantas quantas más lo leýa, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradava y en su processo nuevas sentencias sentía. Vi no sólo ser dulce en su principal ystoria o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían delectables fonteçicas de filosofía; de otr[a]s, agradables donayres; de otr[a]s avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras. Vi que [no] tenía su firma del auctor, el qual, según algunos dizen, que fue Juan de Mena y según otros Rodrigo Cota; pero quien quier que fuesse, es digno de recordable memoria, por la sutil inuención, por la gran copia de sentencias enxeridas, que so color de donayres tiene. Gran filosofo era, y pues el con el temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a saver inuentar, quiso celar y encubrir su nombre, no me culpeys si en el fin baxo que le pongo no expressare el mio.

Rojas coloca el texto encontrado dentro de la tradición de la *comoedia* latina y en la mutación cuatrocentista de esta, llamada *comedia humanística*.

Se sabe que las seis comedias de Terencio, por la pureza y fluidez conversacional de su latín y a su contenido a la vez divertido y sentencioso, se usaron como libro de texto escolar para los que estudiaban latín durante la Edad Media y el Renacimiento. Los maestros pasaban por alto la trama de aquellas comedias, como la de LC, sobre la seducción de muchachas jóvenes y las intrigas de criados, cortesanas y alcahuetas. En

reglas del juego; *La Celestina* rebasa los límites de todo género y debería considerarse como una obra híbrida; la obra, por ese camino, sería "diálogo puro", no drama. El mismo diálogo va creando, según necesidad de la acción, los factores tiempo y espacio, en los cuales viven las criaturas de Rojas, también, en virtud de ese "diálogo puro".

No nos parece tan descabellado llamar "agenérico" desde el punto de vista aristotélico a *La Celestina* y eso contribuye también, sin duda, a su originalidad artística. (Cardona de Gibert, 1975:29 y ss.).

Pero en caso de duda, quede zanjado el problema del género, siempre a favor de sus autores, que la llaman *Comedia* y luego *Tragicomedia*.

36. Un valioso estudio del género es el de Antonio Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Florencia, 1968; *Teatro goliardico dell' umanesimo*, a cura di Vito Pandolfi e Ermina Artese, introduzione di Vito Pandolfi, Milán, 1965, reproduce el texto de diez comedias humanísticas, la mayoría acompañadas de sus versiones italianas.

cambio la influencia de Plauto es menor, y si la hay es a través de la comedia humanística italiana.

Rojas, en sus versos acrósticos, declara que la obra del primer autor era superior a la de la comedia terenciana³⁷:

Jamás no vi sino [en] terenciana,
después que me acuerdo, ni nadie lo vido,
obra de estilo tan alto y sobido
en lengua común vulgar castellana.
No tiene sentencia de donde no mana
loable a su autor y eterna memoria
al qual Jesu Christo reciba en su gloria
por su pasión sancta, que a todos nos sana.

También Proaza exagera los vínculos entre LC y la comedia griega y latina, asegurando que es superior LC a la de toda una serie de escritores antiguos de comedias:

No debuxó la cómica mano
de Nevio ni Plauto, varones prudentes,
tan bien los engaños de falsos sirvientes
y malas mujeres, en metro romano.
Cratino y Menandro y Magnes anciano
esta materia supieron apenas
pintar en estilo primero de Athenas
como este poeta en su castellano.

En el incipit se proclama que Rojas tenía el propósito de ofrecer “*aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisongeros sirvientes*”; esta intención es similar a la de las comedias de Terencio³⁸.

El Argumento General, sucinto resumen de la trama de la obra que precede al comienzo de la acción recuerda los escuetos resúmenes (*periochae*) añadidos a los textos de Terencio en el siglo II a.c.

Incluso el *Prólogo*, introducido por primera vez en la TC, en cuanto discusión de temas de crítica literaria relacionados con la obra, el *Prologus* latino, innovación introducida por el mismo Terencio en la comedia clásica.

Además LC hace suyos no pocos nombres de personajes terencianos: Sempronio, Pármeneo, Crito, Sosia, etc. Todos los nombres personales de personajes usados en la obra, aun los que no son de origen terenciano son, como pedía la costumbre romana, ‘nombres hablantes’ que en su mayoría derivados del griego, personifican un rasgo principal del carácter en cuestión³⁹.

37. Para la importancia de Terencio en la España medieval, véanse Edwin J. Webber, "Manuscripts and Early Printed Editions of Terence and Plautus in Spain", *Romance Philology* XI (1958), pp. 29-39, y Luis Gil, "Terencio en España: del Medioevo a la Ilustración", en *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, 1984, pp. 95-8. Para Terencio como libro de texto en la Salamanca cuatrocentista ver Félix G. Olmedo, *Nebrija en Salamanca (1475-1513)*, Madrid, 1944, p. 37.

38. "qui magis licet currentem seruom scribere,/ bonas matronas facere, meretrices malas,/ parasitum edacem, gloriosum militem / puerum supponi, falli per seruom senem, / amare, odisse, suspicari?" (*El Eunuco*, prologus, vv. 36-40), (Russell, P. E., 1991).

39. 'Calisto' es del griego ἄριστος, 'hermosísimo'. Según Covarr., 'Melibea', en griego, "vale tanto como dulçura de la vida" (p.798); el primer autor puede haberse acordado del pastor Meliboeus de la

Al lector castellano del s. XVI debía llamarle la atención, desde la primera escena del Acto I, el uso del *tú* normal en latín para dirigirse unos personajes a otros en el diálogo. Este uso era ajeno al castellano de la época; estaba impuesto el uso riguroso del tratamiento y sus complicadas reglas para mantener las distancias sociales. Rojas sólo emplea el *vos* de cortesía en la *Carta* dirigida al anónimo amigo y en los versos acrósticos:

...pero avn en particular vuestra misma persona cuya juuentud de amor es presa... (Carta)
Leeldo y veréys que, aunque dulce cuento,/ amantes, que os muestra salir de cativo. (5.^a estrofa versos acrósticos).

También emplea el *vos* una vez con intención humorística. Pármeno tratará de “don” con el verbo en segunda persona del plural a un caballo de Calisto:

Pár. (Aparte)- ¡Moços! ¿No hay moço en casa? Yo me lo havré de hazer, que a peor vernemos (‘vendremos’) esta vez que ser poços de espuela. ¡Andar, pase! “Mal me quieren mis comadres⁴⁰... “¿Rehincháys, don cavallo?” ¿No que basta un celoso en casa? ¿O bar[r]untas a Melibea? .

(Acto II,

4.^a).

Otro rasgo de influencia latina (Terencio y Plauto) consiste en desvincular el mundo cotidiano de los lectores, su realidad geográfica y cultural, y el mundo en que sucede la acción. Ambos autores localizan su obra en una ciudad cuyo anonimato guardan con cuidado. También intentan evitar, no siempre con éxito, el uso de términos lingüísticos obviamente vinculados al mundo castellano; evitan el empleo de términos monetarios, pesos, medidas, etc. especialmente castellanos, pero ese propósito está condenado de antemano por la relación de la lengua vernácula con la realidad hispánica.

Los autores de la obra castellana optan por el anonimato geográfico total, y esto contribuye a la eficacia artística de la obra, dotándole de un sentido de universalidad ambiental que le diferencia de la mayoría de los continuadores celestinescos de la época de Carlos V: el autor localiza la acción de una ciudad española que identifica y describe.

Según Russell, P. E. (1991:40 y ss.), la estructura interna de la obra nos recuerda los usos de la comedia latina⁴¹, a saber:

Égloga I de Virgilio. La tradición del Siglo de Oro deriva el nombre 'Celestina' del lat. *sceletus*, 'malvado', 'canalla', pero sus orígenes pueden ser más complejos. Como 'nombre hablante' de un personaje de la alta nobleza Pleberio, palabra que tiene evidente relación con lat. *plebeius*, 'plebeyo', representa una de las ambigüedades de LC difíciles de resolver. Tal vez se debe a un intento de respetar a medias la regla clásica según la cual el decoro pedía que personajes de la clase alta no participasen en una comedia (Russell, P.E., 1991: 39-40).

40. El refrán completo reza así: *Mal me quieren mis comadres porque las digo las verdades; bien me quieren mis vecinas, porque las digo las mentiras.* (Correas, p. 288).

41. Véase, entre otros, E. Webber: "The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Renaissance Spain", *Hispanic Review XXIV*, 1956, pp. 191-206, y Lida de Malkiel, *La originalidad artística de la Celestina*, Buenos Aires, 1962, pp. 29-32, et al.

a. Frecuente empleo del aparte como estratagema cómica o para comunicar directamente con el público a espaldas de los otros personajes presentes. Como Terencio, los autores de LC tienden a presentar a los personajes en forma de parejas que desempeñan juntos el mismo oficio pero que tienen personalidades distintas: Sempronio y Pármeno, Tristán y Sosia, Elicia y Areúsa.

b. Los personajes de LC tienen su origen en los personajes estereotipados del teatro terenciano, pero de mayor complejidad y penetración psicológica; por ejemplo, ‘Calisto’ está inspirado en los jóvenes amos-amantes irreflexivos que se dejan manipular por sus siervos; ‘Sempronio’ descende del “*servus fallax*” o falso siervo de Terencio, siervo astuto, hablador, atrevido, que controla la intriga; opuesto a él es el siervo leal, “*servus fidelis*”, representado, antes que Celestina logre corromperle, por Pármeno.

c. Otra influencia de la comedia latina es el reducido número de personajes que participan en el diálogo, son catorce (quince con Crito) y que contribuye a la formación del aire de alta tensión dramática que, con frecuencia, envuelve LC. En las comedias Terencianas el número de personajes varía entre 10 y 14; en LC, con sus frecuentes alusiones a un mundo más allá del que se nos permite ver, todo lo relacionado con la trama pasa en un ambiente hermético, aislado y febril, de acción concentrada. Fuera de ese ambiente sabemos que hay más gente de todo tipo, guardias de la casa de Pleberio, sirvientes, clientes de Celestina, clérigos⁴², jueces, la ronda, los amigos de Pleberio, los

42. Otro tema celestinesco es la insistente y mordaz sátira anticlerical. Clérigos de diversos rangos eclesiásticos, entre ellos frailes y monjas, son presentados en la obra castellana, sin que aparezcan en el diálogo como entre los principales y más dedicados clientes de la alcahueta. Esto también se da en las comedias humanísticas en las que el anticlericalismo puede llegar a ser el asunto principal de la obra. La sátira anticlerical celestinesca es tanto más eficaz cuanto ninguno de los personajes de la obra muestra la menor desaprobación o sorpresa ante la conducta escandalosa de la clerecía:

Sem.- Pues, ¿quién está arriba?
 Cel.- ¿Quiéreslo saber?
 Sem.- Quiero.
 Cel.- Una moça que me encomendó un frayle.
 Sem.- ¿Qué frayle?
 Cel. No lo procures.
 Sem.- Por mi vida, madre, ¿que frayle?
 Cel.- ¿Porfías? El ministro, el gordo.
 Sem.- ¡O desventura, y qué carga espera!
 Ce.- Todo lo levamos. Pocas mataduras as tú visto en la barriga.
 Sem.- Mataduras, no; más petreras, sí.

(Acto I, 5.^a)

Nota: -*Ministro*: 'superior de un convento o comunidad eclesiástica', DRAE.

-*petreras, sí*: de 'petral' significa "correa asida a ambos lados de la silla que ciñe el pecho de la cabalgadura. Aquí se refiere a la escoriación que el mucho roce del petral deja en el pecho del caballo, en similitud a la supuesta escoriación en la barriga y pechos de una muchacha como resultado de los esfuerzos sexuales de su cliente, en este caso el ministro. (Russell, P. E., 1991: 236-237)

Cel.- [...] Aquella gracia de mi comadre no alcançabamos todas. No has visto en los oficios unos buenos y otros mejores. Así era tu madre, que Dios aya, la prima de nuestro oficio y por tal era de todo el mundo conocida y querida, assí de caballeros como **clérigos**, casados, viejos, moços y niños. Pues, ¿moças y donzellas? Así rogavan a Dios por su vida como de sus mesmos padres. [...]

(Acto VII, 1.^a)

compañeros de Calisto, etc. pero su existencia es difusa y borrosa porque no participan en el diálogo, no participan en la trama con la excepción de 'doña Claudina', muerta hace ya tiempo al empezar la acción, está presente e la obra como personaje muy bien definido. La antigua maestra de Celestina madre de Pármene, se nombra en el Acto I, 10.^a,

Cel.- ¿Quién eres tú?

Pár.- ¿Quién? Pármene, hijo de Alberto, tu compadre, que estuvo contigo un mes [...].

Cel.- ¡Jesú, Jesús, Jesús! ¿Y tú eres Pármene, hijo de la Claudina?.

Pár.- Alahé, yo.

Cel.- ¡Pues fuego malo te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo! [...].

Sin embargo, es la Celestina de Rojas quien relata las actividades de la desaparecida maga (Acto VII, 1.^a); Doña Claudina puede considerarse más bien figura novelesca que dramática, veamos:

Pár.- Agora doy por bien empleado el tiempo que, siendo niño, te serví, pues tanto fruto trae para la mayor edad y rogaré a Dios por el ánimo de mi padre, que tal tutriz me dexo, y de mi madre que a tal muger me encomendó.

Cel.- No me la nombre, fijo, por Dios, que se me hinchen los ojos de agua. ¿Y tuve yo en este mundo otra tal amiga, otra tal compañera, tal aliviadora de mis trabajos y fatigas? ¿Quién suplía mis faltas, quién sabía mis secretos, a quién descubría mi corazón quién era todo mi bien y descanso sino tu madre más que mi hermana y comadre? ¡O, qué graciosa era! ¡O, qué desembuelta, limpia, varonil! Tan sin pena ni temor se andaba a media noche de cimenterio en cimenterio buscando aparejos para nuestro oficio, como de día. Ni dexaba christianos ni moros ni judios cuyos enterramientos no visitaba; de día los acechaba, de noche los desenterraba [...]: siete dientes quitó a un ahorcado con unas tenazicas de pelacejas mientras yo le descalcé los çapatos. Pues entrava en un cerco⁴³ mejor que yo, y con más esfuerço, aunque yo tenía farto buena fama más que agora; que por mis pecados todo se olvido con su muerte. ¿Qué más quieres sino que los mesmos diablos la havían miedo? Atemorizados y espantados los tenía con las crudas bozes que les daba. Assí era ella dellos conocida como tú en tu casa. Tumbando venían unos sobre otros a su llamado. No le osavan dezir mentira según la fuerça con que los apremiaba. Después que la perdí jamás les oy verdad.

Pár.(Aparte)- ¡No la medre Dios más [a] esta vieja que ella me da plazer con estos loores de sus palabras!

Cel.- ¿Qué dizes, mi honrrado Pármene⁴⁴, mi hijo y más que hijo?.

d. Otra tradición de la comedia romana es que en ella sola intervienen personas inferiores (Aristóteles, Poética: IV, xvi,5), gentes pertenecientes a la clase burguesa romana tanto como a la clase servil. En este aspecto LC presenta una contradicción: por un lado los dos autores insisten en la sangre azul y la gran riqueza de Pleberio y en la nobleza y cómoda situación de Calisto, pero, por otro, se comunica al lector que

43. *Cerco*: alusión al cerco mágico dentro del cual se colocaban las hechiceras para protegerse antes de conjurar a los demonios (véase Acto III, 3.^a)

44. *mi honrrado Pármene*: ironía maliciosa de la vieja quien acaba de comunicar a Pármene que es hijo de una famosa y malvada bruja y hechicera.

viven en un ambiente sorprendentemente tacaño y burgués. Así el Argumento General insiste en que es Calisto “*de noble linaje..., de linda criança*”, y luego nos sorprende leer en seguida que es “*de estado mediano*”, es decir, con bastantes riquezas, pero medianas en comparación con la gran riqueza de Pleberio:

Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda criança, dotado de muchas gracias, de estado mediano.[...]. (Argumento general).

Igual contradicción se pone en boca de Semponio, donde, en medio de los dones naturales del joven caballero comenta, en una alusión a su situación económica, lo siguiente:

Sem.- ¿Quién? Lo primero, que eres hombre y de claro ingenio. Y más, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo, conviene a saber: hermosura, gracia, gradeza de miembros, fuerça, ligereza. Y allende desto, Fortuna medianamente partió contigo lo suyo en tal cantidad que los bienes que tienes de dentro con los de fuera resplandecen. Porque sin los bienes de fuera, de los cuales la Fortuna es señora, a ninguno acaece en esta vida ser bienaventurado. Y más, a constelación de todos eres amado. (Acto I, 4.^a)

Los costosísimos regalos de oro de su estuche que da Calisto a Celestina manifiestan que es caballero rico.

A veces los críticos han creído descubrir en LC unas características que la alejan definitivamente de la comedia latina y de la teatralidad en general. Russell, P. E. (1991: 31 y ss.) llega a las siguientes conclusiones.

1.^a LC presenta gran número de actos y, por tanto, es imposible representarla en los escenarios.

Esta objeción de la crítica, dice Russell, no es defendible porque durante la Antigüedad, la Edad Media y el s. XV las comedias de Terencio (y de Plauto) no se dividían en actos (4 ó 5). En la época clásica, una comedia se representaba sin intervalos desde el principio al fin, estructura que se conservaba en los manuscritos terencianos medievales, como si fuesen textos en prosa porque su métrica (la del comediógrafo latino) era demasiado compleja para los latinistas de la E.M.

La única división reconocida por la comedia latina era la ofrecida por los cambios de escena (*Scaenae*), que era, sin duda, la forma adoptada por el primer autor.⁴⁵

Es un anacronismo suponer que porque LC no se limita a 4 ó 5 actos represente un abandono de la forma de la comedia terenciana.

2.^a La proliferación del número de actos, con variable extensión que caracteriza ambas versiones de LC, y la aparente arbitrariedad con que se hace la división nos lo explican las octavas finales del corrector Proaza, ya citadas anteriormente. La obra se escribió para ser recitada por un solo orador ante un pequeño público según las teoría de San Isidoro sobre el modo de representar la comedia clásica⁴⁶.

45. En los Mss. e incunables de Terencio y de Plauto las distintas escenas no se indican por medio de la numeración. Un cambio de escena se señalaba con la inserción en el texto de los nombres de los personajes que iban a participar en la escena. En las antiguas ediciones de la *Comedia* y de la TC puede faltar cualquier aviso externo de un cambio de escena, a menos que aparezca un grabado en ese lugar del texto (Russell, P. E., 1991:44).

46. Véase el estudio de Joseph R. Jones: "Isidore and the Theater", *Comparative Drama*, XVI, 1982, pp. 26-48.

Rojas que pudo juntar la obra entera del primer autor bajo la rúbrica de ‘Acto I’ debía conceder poca importancia técnica a los términos de “acto” y “escena”. Además, en la Carta nos indica que estaba dispuesto a confundir acto y escena, veamos:

Y porque conozcáys dónde comiençan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo auctor, en la margen hallaréys una cruz⁴⁷; y es en fin de la primera cena. Vale.

(Carta del “Autor a un su amigo”)

“*la primera cena*” en la TC, edición J Valencia 1514, se sustituye por “*auto o cena*”; así quedó el texto:

Y porque conozcáys dónde comiençan mis mal doladas razones [y acaban las del antiguo auctor], acordé que todo lo del antiguo auctor sin división en un aucto o cena incluso, hasta el segundo aucto, donde dize: ‘Hermanos míos’, etc. Vale.

enmienda que refleja la confusión reinante a fines del siglo XV entre “acto” y “escena”. IT1506 comprueba que esta sustitución debe haber sido introducida ya en la perdida primera edición de la TC.

Y ya para terminar, teniendo en cuenta todo lo que antecede, podemos afirmar con rotundidad que la *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*, aun cuando no se puede representar íntegramente en los escenarios porque no respeta ni la unidades de lugar y tiempo, ni se adapta a los cinco actos o jornadas clásicas, es decir, rompe ampliamente con la preceptiva aristotélica de los géneros, pertenece de lleno al género dramático.

Y esto es así porque así lo proclaman sus dos autores (Prólogo y versos acrósticos), así lo ve el corrector Alonso de Proaza en sus octavas, y sobre todo porque responde a una concepción dramática nueva que requiere la intervención de un único lector (*recitator*), que intenta representar por sí mismo los papeles de todos los personajes ante un grupo reducido de personas (espectador-oyente) y que se adhiere a la tradición de la comedia humanística italiana (mutación cuatrocentista de la comedia latina de Terencio y Plauto), género literario menor que se empezó a cultivar desde el siglo XIV en los círculos universitarios italianos y que enraíza, a su vez, con la comedia latina terenciana.

3. Celestina, sacerdotisa del sexo.

Celestina es una servidora de la sexualidad en todas sus formas; toda su vida se ha dedicado al amor ilícito, hace juicios y da consejos relacionados con el amor y la sexualidad en general. A sus experiencias se unen todo un repertorio de sentencias de los sabios y de refranes populares que dan fuerza doctrinal a sus observaciones. (Russell, P. E., 1991:63 y ss.)

47. *hallaréys una cruz*: esta declaración parece apoyar la interpretación de que el 'amigo' realmente existía, y de que Rojas le enviaba con esta Carta un Ms. de la *Comedia* en que una cruz marginal indicaba donde empezaba en él la continuación de su aportación a la LC. Sin embargo, dice Russell, B. (1991:187), hay razones contundentes para creer que, en realidad, ésta no empezaba donde se indica, sino algo mas adelante, después de la 1.ª escena del actual Acto II.

El discurso de Sempronio que encabeza el Acto II podría ser debido al mismo autor del Acto I, ya que muchas de las sentencias del criado en este alegato sobre la honra son de Aristóteles y Boecio, fuentes ampliamente manejadas en el acto anterior (Severin: 1989: 130).

Celestina no sirve al mal por el mal (Maeztu, R., 1962); es capaz de servir al bien si le rinde provecho. Nada le importa fuera de la utilidad; va a lo suyo; es, en una palabra, una mujer lista; sabe lo que le conviene y como conseguirlo; es una profesional del sexo y medra de las pasiones, el vicio y la miseria moral del prójimo, y así lo proclama en varias ocasiones. Sabe que “la naturaleza huye lo triste y apetece lo deleitable”, y a procurarlo se dedica, y de lograrlo vive. Es la voz inequívoca de la nueva moral utilitaria, la victoria del interés y del dinero sobre el honor y la religiosidad

Celestina practica la magia unida a la alcahuetería. El elemento mágico en LC responde a que la magia es la gran ciencia en el primer Renacimiento y va ligada a la concepción de la Fortuna: un mundo de fuerzas invisibles que favorecen o perjudican al hombre, lucha contra ellos, los ensalza, los abate, los prima, los castiga...(Maravall, 1976 : 147); exclamará Calixto (Acto XIII, 4.^a):

Cal.- ¡Oh, Fortuna, quanto y por cuantas partes me has combatido! Pues, por más que sigas mi morada y seas contraria a mi persona, las adversidades con ygal ánimo de han se sufrir, y en ellas se prueba el coraçon rezio o flaco⁴⁸.

Celestina como hechicera o maga trata de actuar sobre las fuerzas de la Fortuna para que sean propicias al hombre y con ello gana dinero, que es su objetivo. La vieja alcahueta-hechicera es, pues, una verdadera experta en actuar sobre el devenir de las fuerzas de la Fortuna así como en el amor como artículo de consumo. Cuando Celestina define qué cosa es el amor reproduce al pie de la letra una definición petrarquista:

Mel.- ¿Cómo dizes que llaman a este mi dolor, que assí se ha enseñoreado en lo mejor de mi cuerpo?

Cel.- ¡Amor dulce!

Mel.- Eso me declara qué es, que en sólo oírlo me alegro.

Cel.- Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte.⁴⁹

Para la vieja tercera, amor y acto sexual son términos intercambiables. Se trata de un sencillo y gozoso acto físico que responde a una necesidad vital predestinada: la continuación de la especie humana (Acto I, 10.^a):

Cel.- [...] Has de saber, Pármeno, que Calisto anda de amor quexoso, y no lo juzgues por eso por flaco; que el amor impervio⁵⁰ todas las cosas vence. Y

48. *las adversidades con ygal ánimo..., y en ellas se prueba el coraçon rezio o flaco.*: se trata de dos sententiae petrarquescas que se hallan en secuencia en el Índice (1496, fol. A 2 r): (i) *adversa aequo animo sunt toleranda*; (ii) *In aduersis animus probatur* -lugar común trillado traducido por Rojas con bastante libertad para avivarlo (Russell, P. E., 1991:494).

49. Véase *De los remedios contra próspera y adversa fortuna* (Valladolid, 1510). Traducción de Francisco de Madrid de la obra de Petrarca: *De remediis utriusque fortunae*.

"Est enim amor latens ignis: gratum uulnus, sapidum uenenum: dulcis amaritudo: delectabilis morbus: iucundum supplicium: blanda mors" (*De remediis*); Francisco de Madrid traduce "...el amor es un escondido fuego, una agradable llaga, un sabroso rejalgar, una dulce amargura, una delectable enfermedad, un alegre tormento y una blanda muerte." *Rejalgar* era "combinación muy venenosa de arsénico y azufre" (DME); (Russell, P.E., 1991: 63-64)

50. *impervio*: latinismo (*impervius*, 'impenetrable', 'irresistible').

sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas: la primera, que es forzoso al hombre amar a la muger, y la muger al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulçura del soberano deleyte, que por el Hazedor de las cosas fue puesto por que el linaje de los hombres [se] perpetuase, sin lo qual perescería. [...].

“*el soberano deleyte*”, lo que se propone a Melibea, a lo que aspira Calisto, lo que dice poseer Sempronio, lo que se ofrece a Pármeno, lo que se pide a Areúsa, es decir, gozar de amor carnal y de la juventud y, en general, disfrutar de los placeres de la vida, será la actitud vital más acusada de LC, sólo comparable a la de ciertos textos renacentistas; este principio se solapa a otro más amplio en LC, el placer de vivir, del puro y simple vivir, como un goce y un valor por sí mismo porque en la vida se dan todos los placeres y por esa razón hay que conservarla por encima de todo. Celestina, cuando expone los inconvenientes de la vejez, le dice a Melibea (Acto IV, 5.^a):

Cel.- [...] Dessean llegar allá [toda persona] porque, llegando, viven y el vivir es dulce, y viviendo envejecen. Así que el niño desea ser moço, y el moço viejo, y el viejo, más, aunque con dolor. Todo por vivir; porque como dizen, viva la gallina con su pepita. [...].

El principio de universalidad del amor y del placer es base de la “concepción del mundo” en que se apoya las acciones de los personajes (Maravall, 1976: 153 y ss.). La “*dulçura del soberano deleyte*” les empuja. Melibea, entregada definitivamente al amor, grita a Lucrecia (Acto XVI, 2.^a):

Mel.- [...] ¿Quién es el que me ha de quitar mi gloria? ¿Quién apartarme de mis placeres?...Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quién yo tengo toda mi esperança. Conozco dél que no bivo engañada. Pues él me ama, ¿con qué otra cosa le puedo pagar? Todas las debdas del mundo resciben compensación en diverso género; el amor no admite sino sólo amor por paga. Enpensar en él me alegre, en verlo me gozo, en oýrlo me glorifico. Haga y ordene de mí a su voluntad. Si passar quisiere la mar, con él yré; si rodear el mundo, lleveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuyré su querer. Déxenme mis padres gozar dél, si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos; que más vale ser buena amiga que mala casada. Déxenme gozar mi mocedad alegre, si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura. No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conocerlo, después que a mí me sé conocer. No quiero marido, no quiero ensuziar los ñudos del matrimonio⁵¹, ni las maritales pisadas de ageno hombre repisar, como [muchas] hallo en los antiguos libros que leý que hizieron, más discretas que yo, más subidas en estado y lenaje. [...].

El amor experimentado iguala a los jóvenes de la clase alta con los de la clase baja porque las finezas del código del amor cortés son pura hipocresía; esta es una verdad que ha descubierto la vieja celestina. La “*dulçura del soberano deleyte*” como la parca en las llamadas “*Danza de la Muerte*” iguala a todos, ricos o pobres, amos o criados, nobles o plebeyos, conversos o cristianos viejos. Sempronio escuchará estas palabras de Celestina cuando va a su casa a reprenderla la tardanza (Acto III, 1.^a):

Cel.- Y aun, assí vieja como soy, sabe Dios mi buen deseo. ¡Quánto más estas que hierven sin fuego! Catívanse del primer abraço, ruegan a quien rogó,

51. *ensuziar los ñudos del matrimonio*: quiere decir Melibea que, casándose con un marido escogido por su padre, continuaría con lo que sería una relación adúltera con Calisto.

penan por el penado, házense siervas de quien eran señoras, dexan el mando y son mandadas, rompen paredes, abren ventanas, fingen enfermedades, a los chirriadores quicios de las puertas hazen con azeytes usar su oficio sin ruydo. No te sabré dezir lo mucho que obra en ellas aquel dulçor que les queda de los primeros besos de quien aman. Son enemigas todas del medio; contino están posadas en los estremos.

Celestina, pues, no cree en el código del amor cortés; se ríe por experiencia de la inversión de las relaciones tanto sociales como sexuales, entre el hombre y la mujer, dentro de aquellas hipócritas doctrinas. Así, el amante debe comportarse ante la amada como siervo o cautivo de ella; la amada, por su parte, tenía obligación de tratar con desdén sostenido cualquier señal de amor que le diese su amante. Y éste, con infinita paciencia, tenía que someterse a prueba para demostrar la profundidad de su amor.

Además la relación tenía que ser totalmente secreta porque la amada que era siempre una doncella y que vivía bajo el techo de su padre se jugaba no sólo su propia honra, sino también la honra familiar⁵².

Celestina sabe por experiencia que, seducida Melibea, ésta actuará como cualquier joven, rendida por el dulce deleite; dejará de ser señora y se hará sierva; no se planteará el matrimonio, antes bien lo rechazará: “*No quiero marido, no quiero ensuziar los ñudos del matrimonio...*”, como en el código del amor cortés porque todos saben “que entre casados no puede haber amor”; el cariño que sienten mutuamente esposo y esposa no tiene nada que ver con el amor, ni con el carnal ni con el cortés; ahí sí que coincide la actitud de Melibea, personaje de carne y hueso, con la “platónica amada” del código del amor cortés, pero con resultados muy distintos, evidentemente.

Melibea tendrá un papel muy restringido en la parodia que hace Rojas del amor cortés. Hasta que es seducida por Celestina (según el texto con ayuda de los instrumentos hechiceriles), Melibea mantiene una actitud de desdén y de rechazo para con Calisto y proclama que no puede perdonar su falta, el haber entrado a su huerto detrás de su halcón perdido. Después, una vez seducida, se desentiende del papel que el amor cortés le atribuía y cuando Calisto entra por primera vez de noche a su huerto le acoge, refiriéndose a sí misma, con estas palabras (Acto XIV, 3.^a):

Mel.- Es tu sierva, es tu cativa, es la que más tu vida que la suya estima. ¡O, mi señor, no saltes de tan alto, que me moriré en verlo! Baxa, baxa poco a poco por el escala. ¡No vengas con tanta pressura!

Melibea aparece ya como una muchacha presa de una pasión amorosa arrolladora que nada tiene que ver con las doctrinas del amor cortés. Tanto el amante como la amada, llegados a ese punto, se proclaman ahora siervos el uno de la otra y viceversa, situación enteramente ajena la amor cortés y que pertenece más bien al amor apasionado que ahora dominan en los amantes: “*Haga y ordene de mí a su voluntad*”, ya vimos que decía Melibea a su criada Lucrecia o aquello de “*Faltándome Calisto, me falta la vida...*”.

52. En la poesía de los trovadores provenzales y catalanes la relación amorosa solía ser de tipo adúltero: con frecuencia del vasallo con la esposa de su señor; así se explican los lazos entre feudalismo y amor cortés. En el centro y oeste de la Península Ibérica, donde el feudalismo estricto no existía, la amada solía ser doncella. No hay que olvidar que a veces se atribuía un doble significado de índole sexual oculto al léxico del amor cortés. Véase Keith Whinnom: *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham University Press: Durham, 1981.

Celestina no es alcahueta ni dueña de prostíbulo vulgar para quien el amor es cópula carnal y nada más. La sexualidad para ser bien explotada, pide no sólo destreza y dedicación; hay que gozar también de las otras experiencias eróticas que esperan al amante o a la amada. Insiste mucho, no sólo en el deleite físico, sino en el regocijo psicológico que trae consigo el acto sexual, porque la cópula pura y dura la hacen mejor los asnos en los prados, le reprocha a Pármeneo (Acto I, 1.^a):

Cel.- Sin prudencia hablas; que de ninguna cosa es alegre possession sin compañía. No te retayas ni amargues, que la natura huye lo triste y apetece lo delectable. El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales, y especial en recontar las cosas de amores, y comunicarlas: “esto hize”; “esto otro me dixo”; “tal donayre passamos”; “de tal manera la tomé”; “assí la besé”; “assí me mordió”; “assí la abracé”; “así me allegó”. ¡O qué fabla! ¡O qué gracia! ¡O qué juegos! ¡O qué besos! “¡Vamos allá!”; “¡Bolvamos acá!”; “Ande la música!”; “pintemos los montes, [cantemos] canciones, [hagamos] invenciones, justemos”. “¿Qué cimera sacaremos, o qué letra?” “Ya va a missa.” “Mañana saldrá.” “Rondemos su calle.” “¡Mira su carta!” “¡Vamos de noche!” “¡Tenme la escala!” “¡Aguarda a la puerta!” “¿como te fue?” “¡Cata al cornudo, sola la dexa!” “¡Dale otra buelta!” “¡Tormenos allá!” Y para esto, Pármeneo, ¿ay deleyte sin compañía? ¡Alahé, alahé, las que las sube las tañe! Éste es el deleyte, que lo ál, mejor fazen los asnos en el prado⁵³.

Rojas nos describe también la alegría espiritual que experimenta el adolescente Pármeneo después de su primer encuentro sexual con Areúsa (Acto VIII, 2.^a):

Pár.(Solo)- ¡O plazer singular! ¡O singular alegría! ¿Cuál hombre es ni ha sido más bienaventurado que yo? ¿Cuál más dichoso y bienandante, que un tan excelente don sea por mí poseído, y quan presto pedido, tan presto alcançado? Por cierto, si las trayciones desta vieja con mi coraçón yo pudiesse sufrir, de rodillas havia de andar a la complazer. ¿Con qué pagaré yo esto? ¡O alto Dios! ¿A quién yo este gozo, a quién descubriría tan gran secreto, a quién daré parte de mi gloria? Bien me dezía la vieja que de ninguna prosperidad es buena la posesión sin compañía. El plazer no comunicado no es plazer⁵⁴[...].

Como hemos visto también en el fragmento anterior, en LC la sexualidad no es cosa privada (“*El plazer no comunicado no es plazer*”); por eso la vieja quiere asistir como testigo experto al acoplamiento de Pármeneo y Areúsa. Durante la cena en su casa-burdel ella empuja a las dos parejas, Elicia-Sempronio, Pármeneo-Areúsa, a que se besen y se abracen (“*Mientras a la mesa estáys, de la cintura arriba todo se perdona*”, Acto IX, 2.^a); Melibea, ya loca de amor, no halla inconveniente en que su criada Lucrecia esté presente en el huerto mientras hace el amor con su amante. Calisto va más lejos al declarar “*¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria*⁵⁵.” (XIV, 3.^a).

53. *Éste es el deleyte, que lo ál...*: palabras significativas de Celestina; indican la distancia que hay entre esta profesora del amor y una alcahueta vulgar; se trata de una adaptación de un aviso senequista (Russell, P. E., 1991: 262).

54. *de ninguna prosperidad es buena la posesión sin compañía*: refrán: "El plazer no comunicado no da cumplida alegría, ni es bien logrado" (Correas, p. 178); (Russell, P. E., 1991: 387).

55. *mi gloria*: hay probable doble sentido; en el vocabulario del amor cortés, *gloria* podía ser eufemismo, como aquí, para denotar la posesión sexual. Pero al querer que estén presentes testigos de su

Un aspecto del amor cortés, que en parte se dibuja en LC, es considerar a la amada como la perfección suma, no sólo física sino también espiritual; de ahí que en la literatura amorosa se califique a ella con el epíteto de “divina”, palabra que no siempre es entendida como mera metáfora hiperbólica. Por ejemplo en algunos poemas cancioneriles del Cuatrocientos español el poeta llega hasta la blasfemia aparente de proclamar que la amada es un Dios, práctica que condenaba, en la *Vita Christi* (hacia 1482), el gran poeta franciscano Fray Diego de Mendoza, y que se denuncia explícitamente en el incipit de LC⁵⁶. Calisto con exageración paródica dirá (Acto I, 3.^a):

Sem.- Porque lo que dizes contradize la christiana religión.

Cal.- ¿Que a mi?

Sem.- Tu eres christiano?

Cal.- ¿Yo? melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo.

Sem. (Aparte)-Tú te lo dirás. como Melibea es grande no cabe en el coraçon de mi amo, que por la boca le sale a borbollones.

Del mismo modo, el amor cortés encierra un tono masoquista porque amar, según estas doctrinas es una experiencia sumamente doloroso, pero es un dolor que da placer ya que, cuanto más sufre el amante, tanto más se asegura de la profundidad del amor; así es frecuente que se pinte al amante como persona enferma. Es un aspecto muy acentuado en LC, y no sólo cuando hablan Calisto y Melibea. Celestina, repetidamente, equipara su papel de alcahueta con el de curandera de las llagas y dolores que causa el amor.

Desde el principio, los lectores de LC se dan cuenta que Calisto, fiel al código del amor cortés, era una figura paródica, y, por tanto, ridícula. Es un caballero adepto de aquella doctrina y habla como piensa. El vocabulario que emplea (“secreto dolor”, “galardón”, “servicio”, “sacrificio”, “esquivo tormento” etc.) está tomado directamente del léxico especializado del código del amor cortés. Pero al mismo tiempo ni su conducta ni sus intenciones se armonizan con el supuesto significado de aquel léxico. Su súbita irrupción en el huerto de Melibea y la violencia de su inesperada inicial declaración de amor están en desacuerdo con la doctrina del amor cortés. Calisto carece de la paciencia del amante cortés y lo que busca es conquistar a Melibea.

Calisto, lejos de guardar el secreto de este amor, lo revela a su criado Sempronio según la tradición de los amantes terencianos, expuesto a que la noticia se divulgue; otra contradicción que aparece es que Calisto declara a Melibea como su única divinidad, pero no le impide poner en manos de Celestina la tarea de que colabore a seducirla; de ahí que Sempronio (VIII, 4.^a) comente que Calisto trata a Melibea “*como si hubieras embiado por otra qualquiera mercadería a la plaça.*”

El amor como sentimiento humano se presenta bajo modos que están condicionados por la situación histórica, como hemos visto. Hay ciertamente, en la Celestina ecos de una concepción objetiva del amor, según la escolástica, entendiendo el amor como un orden natural en que cada ser busca su plenitud, “*esto obró la*

seducción de Melibea, aparte del elemento cómico de exhibicionismo sexual, Calisto muestra que continúa loco de amor.

56. Fray Íñigo condena a los que: “... en sus coplas y canciones / llaman dioses a las damas”. El incipit de LC declara que está compuesta en representación “*de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a su amigas llaman y dizen ser su Dios...*”.

naturaleza, dice Celestina, y *la naturaleza ordenóla Dios y Dios no hizo cosa mala*⁵⁷. Hay también reminiscencias de amor cortés, como ya hemos ido viendo, utilizando la imagen de la sumisión para definir la relación entre amante y amada; es el caso del conocido pasaje en que Calisto confiesa, "*Melibea es mi señora, Melibea es mi Dios, Melibea es mi vida: yo su cautivo, yo su siervo*".

Pero además, durante los siglos de la baja Edad Media se está desarrollando una nueva doctrina del amor que viene del fondo místico del Pseudo-Dionisio y a la que Rousselot, que la ha estudiado, le ha dado el nombre, tomado de un pasaje de aquél, de doctrina del amor "extático". Esa nueva manera de sentir considera que el amor lanza al sujeto fuera de sí mismo para desordenarlo y enajenarlo, al contrario de lo que sucedía con la doctrina helénico-tomista que veía en el amor el impulso natural del ser hacia su propio fin, hacia la plenitud de su naturaleza. Este nuevo amor es extremadamente libre, porque no tiene más razón que él mismo, separándose de toda inclinación natural, y es a la vez extremadamente violento, porque, negando el fin natural, impulsa al sujeto a la negación de sí mismo (Maravall, 1979:156 y ss).

Esta nueva doctrina del amor viene de fuentes religiosas, se origina como un modo de amor divino desarrollado por victorinos, cistercienses y franciscanos en pleno Medievo. Esta nueva forma de sentimiento, que procede de la doctrina del amor divino en el siglo XIII, se seculariza y propaga desde el siglo XIV y se impone cada vez más en el campo del amor humano y profano. El amor como dolor, llaga, enfermedad, locura, fuego⁵⁸: todos esos aspectos se encuentran en Boccaccio y se difunden en la poesía de los cantos castellanos del siglo XV. Recordemos el verso de Jorge Manrique: el amor "*es placer en que hay dolores*".

La concepción escolástica y aristotélica, ya lo hemos visto, consideraba al amor como una energía que impulsaba a los seres al centro de su plenitud; con esta nueva concepción del amor extático, se ve en él una fuerza invencible que altera los sentimientos y extraña al sujeto de sí mismo, de su orden natural, dejando a quien lo sufre totalmente alienado. Jorge Manrique escribirá:

yo soy el que por amores

57. Esas palabras son traducción casi literal de otras de San Jerónimo: "Bonus est Deus, et omnia quae bonus fecit bona sint necesse est". La utilización de este texto llama aquí mucho la atención por ser usado para un caso tan opuesto a aquel que lo movió. Sempronio encontrará natural que Calisto y Melibea, siendo nobles, se junten y amen por razón de su linaje; este es otro ejemplo concreto de esa doctrina objetiva y finalista, la escolástica.

58. "Calisto -dice el señor Maravall- se presenta a sí mismo, en su estado de enamoramiento, como destemplado, discorde, fuera de sí, como alguien para quien se ha roto toda armonía. El amor le trae pensamientos tristes, le entrega a la contemplación de su propia llaga y, en la soledad de su habitación, le vemos que, como enfermo, quiere estar con las ventanas cerradas".

"Calisto -dice Berndt- presenta su amor como un sufrimiento, como un mal, como también lo hacían los poetas del Cancionero. Es un sentir, "un secreto dolor", un "esquivo tormento", una "pena grande".

Celestina, como ya hemos dicho, se lo define a Melibea: "*es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte*".

En la *Comedia Selvagia* el amor se reconoce como herida y enfermedad; en la *Comedia Thebayda* se dice que el amor "*es una compostura de males dirigida contra el corazón y una fiera que fuerza las potencias de la libertad y franco albedrío, ligando juntamente las fuerzas y poder de la razón*", y, por último, en la *Comedia Eufrosina* se apunta también que el amor es una dolorosa herida (Maravall, 1976: 158).

estoy, desde os conocí,
sin Dios y sin vos y mí.

Extrañamiento, enajenación, que forzosamente engendran dolor: el amor saca al hombre de su puesto en ese orden impersonal, cósmico, según el cual la mente escolástica concebía el universo. Pero, al hacerlo así, lo libera de ese frío y abstracto “ordo” para permitirle penetrar en su intransferible y lírico interior. Por ello, Pedro Salinas (1947, pp.13 y ss.) comentando los versos amatorios de Jorge Manrique, escribía: *“todo, amor y dolor, firmeza y tristeza, está convertido al fin común de empinar al ser humano a lo sumo de su capacidad vital, de distinguirlo entre los demás.”*

El amor extático produce un desarreglo psicológico en las conciencias, ya que el que sufre de ese amor *“tiene dentro del pecho aguijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa”*, como le acontece a Calisto, y esto desata un grave desorden moral porque con él la voluntad no obedece a la razón. Así se nos dice en *La Celestina*, en *La Comedia Thebayda*, en *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera, etc. y de individuos en tan grave estado de descomposición psicológica y moral desembocamos en la profunda crisis social del siglo XV. Ésta es la razón, apunta Maravall, por la cual el Arcipreste de Talavera, ante el desordenado amor que prendía en las almas, juzgaba que el mundo venía en decaimiento. El amor, según el Arcipreste, ocasionaba más muertes que la guerra y es la mayor destrucción de las haciendas de los ricos; pero lo peor es que aniquila al propio ser, abrasándolo en una entrega al ser amado que niega todo el orden natural.

Este amor extático exalta de tal manera el placer de amar y de la entrega a la vida y a sus deleites, que prefiere antes la muerte que renunciar a él. En la novela del cardenal Eneas Silvio, “Eurialo y Lucrecia”⁵⁹, publicada por M. Pelayo en su *Orígenes de la novela*, NBAE, t. IV, p. 166, dice la amante: *“ninguna cosa espanta a quien no teme morir”*. Tal es también la actitud de Calisto y Melibea, la de Lisandro y Roselia, en la *Tercera Celestina*, etc. Amor y muerte son los dos extremos de una desmedida sensualidad que presta al tema del amor, durante el siglo XV, un desarrollo literario incomparable que no sigue las doctrinas del amor platónico, sino del amor carnal, característico también del Renacimiento. Esa veta del amor carnal inspirará obras del tipo de *La Lozana Andaluza* o de las abundantes novelas del género celestinesco y de muchos episodios de las mismas novelas caballerescas.

La misoginia, cuya tradición llega también al Renacimiento procedentes de fuentes clásicas, encuentra en esa concepción del amor un pretexto para acentuar la crítica de la mujer. En el ánimo de las perversas y engañosas mujeres, ese amor como enfermedad, como “languor”, prende con especial violencia según razonará Sempronio en muchos pasajes de la obra, pensamiento que tiene su origen en la concepción aristotélica de la mujer. En la novela *Eurialo y Lucrecia* se dice: *“Las mujeres, quando locamente aman, con sola muerte se pueden atajar sus encendimientos”*. Ése es el destino de Melibea y el destino que, como instrumento de desorden del amor, hará sufrir a Calisto. ¿Por qué en *La Celestina* no se habla de matrimonio? No es el judaísmo, como causa

59. En esa novela se enuncia el principio animador de esa sociedad: *“la naturaleza allá es donde cada uno vive a su plazer”*. y si para el fundamental aristotelismo de aquellas mentes, naturaleza es el fin de una cosa, quiere decirse que el fin es el placer. Otro famoso humanista apúntala esa idea, Lorenzo Valla, en su *Tratado del plazer*: *“No se goza para algún otro fin, sino que el goce es el fin último”*. Ello es algo que pertenece al orden natural: *“esto obró la natura, dice Celestina, y la natura ordenóla Dios y Dios no hizo cosa mala”*. (Maravall, 1976:154).

racista, lo que se interponía entre los amantes como han apuntado algunos críticos, ni tampoco el rescoldo de las doctrinas del amor cortés; la causa fundamental de que no piensen en el matrimonio es la actitud social de rechazo u olvido de esa institución, propia de la crisis del siglo XV⁶⁰. La cuestión del matrimonio era predominantemente social, en la que muy poco entraba el tema del amor, aunque en *La Celestina* la posibilidad de matrimonio por amor estaba abierta ya que Pleberio, preocupado por la elección de cónyuge para su hija, nos dice: “*en esto las leyes dan libertad a los hombres y a las mujeres, aunque estén so el paterno poder, para elegir*”.

Pero Melibea no piensa ni por un momento en ello, prefiere ser una buena amante a una mala casada. De ese modo Rojas consigue presentar un ejemplo extremo, sin salvación, de esa corriente del amor subjetivo, violento y libre, que solo ve en sí mismo su razón de ser y que rechaza y niega un marco legal y social de entrega plena. El drama del amor desconcertado necesitaba que los amantes no se plantearan el matrimonio para que pudiera servir de ejemplo; es un amor que enajena y enloquece y no tiene más salida que la muerte. Y ese será el mensaje de *La Celestina* como *exemplum*, como “moralidad”: tratar de poner patéticamente de manifiesto la raíz del mal en la vivencia de un amor como fuerza libre, violenta e individual y en los males que acarrea a la sociedad.

A ese “amor extático” de Maravall, Russell lo denomina “amor apasionado”; se trata del “loco amor” denunciado por Juan Ruiz (s.XIV) y por el Arcipreste de Talavera (s.XV). En el incipit de LC se dice que se hizo esta obra “en reprehensión de los locos enamorados...”

“El amor apasionado” para todos los tratadistas no se distinguía de la *lujuria*; es una manifestación de *locura* porque el placer carnal necesita siempre un abandono de la razón y de la conducta racional (San Agustín, ciudad de Dios, XIV, 16). De ahí que el Arcipreste de Talavera dirá, al comienzo del *Corbacho*, “*cómo el que ama locamente desplase a Dios*” porque el loco amor implica la condena de algo esencial que se daba en las doctrinas del amor cortés: el que se rinde a esa enfermedad “*se fase de señor, siervo*” y añade “*¿Quién es tan loco y tan fuera de seso que quiere dar su poderío a otro... y querer ser siervo de una muger...?*”; esas palabras son reflejo de una misoginia que también aparece en el Acto I de LC y es un sentimiento opuesto a la idealización de la mujer propia del amor cortés.

La locura de Calisto, por lo que dice y por lo que dicen de él sus allegados, no era una locura metafórica, porque en los tratados de medicina de la época, el amor apasionado es resultado de una inflamación cerebral. Russell (1991:61) avala esto diciendo que Arnaldo de Vilanova, en su obra médica *Liber de parte operativa*, obra muy divulgada antes y después de la invención de la imprenta, colocaba el loco amor entre los cinco tipos de demencia humana⁶¹.

El que ama de modo apasionado como Calisto está fuera de sus cabales y el loco amor es una fuerza destructiva de todo orden. Melibea, admitida su pasión amorosa por Calisto, también se comporta como persona loca y no vacila en poner en peligro tanto su fama como la de sus padres, introduciendo a su amante de noche en la huerta (Acto

60. Ese rechazo del matrimonio se observa en el *Roman de la Rose*. En Jean de Meung “*todo su discurso tiende a demostrar que el matrimonio es contra naturaleza*”, Paré: *Le Roman de la Rose et la scolastique courtoise*, París-Ottava, 1941, p. 159, citado por (Maravall, 1976:162)

61. Para unos datos resumidos de las teorías de los médicos de la época sobre el amor loco y su cura, véase *Cárcel de amor*, ed. Whinnom, 1972, pp. 13-15, citado por Russell (1991:62).

XIV de la Comedia); luego, muerto su amante, comete el pecado mortal de suicidarse... pero no cometerá pecado mortal porque Melibea es víctima de un pacto entre Celestina y el Demonio, y su pasión no procede de su propia voluntad, sino de fuerzas sobrenaturales (magia) y, por tanto, no es responsable ni de su pasión loca ni de los actos a que ésta la conduce.

La trágicas consecuencias que resultan de la intervención de Celestina en los amores de Calisto y Melibea parecen confirmar el propósito te tuvo Rojas a continuar la obra encontrada, veamos:

Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó.

Pues aquí vemos quán mal fenescieron
 aquestos amantes, huygamos su dança.
 Amemos a Aquel que espinas y lança,
 açotes y clavos su sangre vertieron.
 Los falso judíos su haz escupieron,
 vinage con hiel fue su potación;
 por que nos lleve con el buen ladrón,
 de dos que a sus santos lados pusieron.

Algunos críticos modernos como Marcel Batallon⁶² o Maravall, ya citado, están convencidos que la obra se continuó para prevenir a los jóvenes contra el amor ilícito. En cambio, Russell dice que el carácter moralizante de la obra se pierde en ambigüedades. Que sean sus lectores quienes decidan. Esa es la riqueza y el precio que hay que pagar por una obra genial de la literatura universal.

Moralizante o no la *Comedia* o la *Tragicomedia*, Celestina, personaje primordial, aparece como mujer lista, al servicio de los amores ilícitos en un mundo secularizado y en crisis que abandona la Edad Media y camina, imparable, hacia el Renacimiento, que por dinero (utilitarismo), desempeña las veces de intermediaria entre hombre y mujeres (alcahueta), y en ocasiones ejerce la hechicería para lograr sus objetivos comerciales, pactando con el diablo si fuera preciso.

4. La Celestina y las artes vedadas.

El mundo de *La Celestina* nos presenta una visión vasta de la humanidad y de su destino. Todos sus personajes están inmersos en el vivir humano y luchan para salir adelante. Los dos autores de *La Celestina* ven desde dentro el drama de la vida humana y lo presentan en toda su complejidad en personajes que pertenecen a distintos estratos sociales. *La Celestina* profundizará hasta el desgarrro tratando de aclarar qué es el hombre y el puesto que juega en el mundo, aunque mediatizada por la filosofía cristiana medieval que le da un sentido religioso al hacer surgir el mundo de la palabra creada y omnipotente de Dios (Génesis)⁶³. Otros mitos hacen surgir el mundo de la

62. Marcel Bataillon: *'La Célestine' selon Fernando de Rojas*. París, 1961, p. 213.

63. ¿Cuál es el origen del universo? Esta es la pregunta más antigua de la humanidad. Si los seres vivos se generan y mueren, ¿también el mundo ha sido engendrado y ha de desaparecer? Los mitos de las religiones primitivas daban ya su respuesta. El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en un tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los "comienzos". Es, pues, siempre el relato de una "creación": se narra cómo algo se ha producido, ha comenzado a ser.

palabra creadora y omnipotente de Dios, como por ejemplo el mito bíblico que abre el libro del *Génesis*, lo que implica la idea de la creación del mundo con un orden perfecto, salido de la nada (*creatio ex nihilo*), es decir, sin una materia preexistente. Este será el telón de fondo de *La Celestina* donde la idea bíblica de que Dios ha creado el universo, con un orden perfecto, y ha colocado al hombre, imagen divina, como centro y rey de la creación, aparece desdibujada porque el desorden, tal vez, lo produzca el hombre con el pecado.

En los personajes de *La Celestina* el mundo aparece como un desconcierto, en el que los hechos surgen y desaparecen unos tras otros, sin lazo ni sentido, es decir, que todo acontecimiento surge sin estar en conexión con otros por eso no tienen una explicación que permita extraer deducciones coherentes; en este mundo que presenta Rojas la exigencia de sentido y de racionalidad brilla por su ausencia, de ahí que se manejen pseudosaberes o saberes irracionales acrílicos como la magia que puedan dar algunas explicaciones.

A esa desordenada sucesión, sin finalidad racional, de los acontecimientos humanos se le llama Fortuna. A través del drama humano se vive la idea de Fortuna, aunque en realidad se trata de un esfuerzo por responder a la pregunta de cómo y por qué unos hechos se suceden a otros. Porque ya se había resquebrajado la idea del hombre medieval que creía en una ordenación del mundo, ordenación creada por Dios.

En el *Prólogo* de la TC, Rojas parte de una visión del universo como lucha:

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dize aquel gran sabio Eráclito⁶⁴ en este modo: 'omnia secundum litem fiunt' - sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria.

El mito es una narración, el relato de un acontecimiento, que habla acerca de los orígenes, pero no en nuestro tiempo, sino en un tiempo primordial, en "otro tiempo": los mitos presuponen que existe otra dimensión del tiempo, una meta-historia más allá o más acá de nuestra historia que da sentido a nuestro tiempo y nuestra historia; y responden a la pregunta sobre el origen.

Pero aquí el origen no es simplemente el momento en que algo aparece: es más bien la fuente creadora de donde surge y sigue manando. Los mitos expresan simbólicamente las más profundas intuiciones de la humanidad.

"El mito cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los 'comienzos'. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia [...]. Es, pues, siempre el relato de una 'creación': se narra cómo algo se ha producido, ha comenzado a ser [...]. El mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una 'historia verdadera', puesto que se refiere a realidades"(Éliade, M.: *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 18-19).

Algunos mitos, como el famoso mito babilónico de la creación, explican el origen del mundo a partir de una gigantesca batalla entre los dioses: del cuerpo de los dioses muertos se engendra el mundo.

64. El propósito de este Prólogo es, mediante una comparación, justificar la conversión de la *Comedia* de 16 Actos en *Tragicomedia* de 21 Actos. La comparación comienza presentando una ley de validez general, la conflictividad como característica del universo, y termina ofreciendo un ejemplo particular del funcionamiento de esta ley: conflictos sobre cómo leer e interpretar la *Comedia* (Russell, P. E., 1991:195).

Heráclito, filósofo griego de Efeso que vivió hacia el año 500 a. C., destaca su teoría del fuego: el mundo entero y las cosas individuales salen del fuego y vuelven a él, en una especie de conflagración universal. Suponía que el universo entero está en un estado de flujo perpetuo. Defiende que el acontecer del mundo es un flujo permanente, todo está en movimiento. Esta permanente movilidad se fundamenta en la estructura contradictoria de toda realidad, con lo que Heráclito lleva al extremo la doctrina jónica de los opuestos: "Dios es día-noche, invierno-verano, guerra-paz, hartura-hambre. Cambia como el fuego". La contradicción y la discordia están en el origen de todas las cosas. El alma es una parte del cosmos, y por ello es de naturaleza ígnea y permanece modificándose, experimentando en sí misma la tragedia del devenir y la contradicción.

Rafael Lapesa (1997: 98 y ss.) dice que unas vidas chocan con otras en pretensiones y afanes contrapuestos; a ello tenemos que añadir el conflicto interior de cada cual, la pugna entre anhelos y temores, razón y apetencias, deberes y conveniencias egoístas. Las circunstancias por las que discurre cada personaje hacen de su vivir un camino lleno de encrucijadas. A cada paso es preciso elegir entre las varias rutas posibles, y la elección no es fácil, porque en todas hay riesgo. En todas se juega algo importante: la felicidad, cifrada en el amor, la ganancia, la libertad, o la fama; y además hay peligro para la vida misma. Los señores tienen a veces graves flaquezas, mientras la alcahueta y los criados agrandan su talla dignificados por su drama. La trayectoria sinuosa, cambiante, de cada uno de ellos lleva a casi todos a la catástrofe o a la frustración porque los precipicios son demasiados y el vivir ajetreado y polémico. Todos los que mueren, mueren a consecuencia, más o menos lejana, de las decisiones que van tomando.

Ese vivir cambiante está regido por la Fortuna (Maravall, 1976:135 y ss.), que no es un movimiento hacia un fin trascendente y metafísico, sino un movimiento que se desenvuelve en el acontecer humano y natural y cuyo orden puede estar en su propia movilidad. Por eso, son frecuentes, desde fines del s. XV las imágenes de tipo mecanicista para dar cuenta del movimiento del mundo. "*Éste es como una noria*", dirá Pleberio.

La creencia en la hechicería es consecuencia de una concepción de la naturaleza vista como un mundo de fuerzas invisibles, pero definidas, que tienen su articulación propia, en el interior de la cual la hechicera puede operar para cambiar su movimiento. De ahí la importancia que el tema de la magia tiene en la *Celestina*.

El elemento mágico en *La Celestina* responde a algo más que a razones literarias. Antes de llegar al *concepto de causalidad*, la Historia de la ciencia pasa por la idea de que la naturaleza es un mundo de fuerzas invisibles, pero definidas, que tiene su propia articulación, en el interior de la cual la hechicera o maga puede operar, sabiendo como ella sabe lo que hay que hacer para cambiar su movimiento.

Esta visión de la naturaleza es perfectamente compatible y aún depende estrechamente del espíritu de dominio del hombre natural que inspira al hombre renacentista. Así, la magia es un arte adquirido que sirve para combinar fuerzas naturales con vistas a la obtención de ciertos resultados previstos.

Hay en la magia un afán cuasicientífico de manipular esas fuerzas naturales, dominarlas y encauzarlas con un objeto determinado. Se ha presentado la magia renacentista como una primera y confusa etapa de la ciencia moderna. *La Apología* de Pico de la Mirandola hace de la magia el saber verdadero y total de la naturaleza.

Maravall (1976:147 y ss.) dice que la presencia de la magia en *La Celestina* no es puramente ornamental; se trata de la gran ciencia en el primer Renacimiento, y *Celestina* es maga o hechicera, pero no bruja.

Hay que distinguir entre la brujería, como un culto demoníaco, de carácter colectivo y sobrenatural, que aparece durante la segunda parte de la Edad Media en occidente, y la hechicería, que consiste generalmente en la manipulación de una serie de cosas que se suponen ejercen una acción sobre las fuerzas ocultas que se hallan en la Naturaleza; su origen es antiguo y adquirió gran auge durante el Renacimiento, quizá como una influencia clásica más.

El prólogo procede de Petrarca (*De remediis utriusque fortuna*) donde consta la misma cita de Heráclito. Casi la mitad del Prólogo depende directamente de la *Praefatio* de Petrarca.

Muchos, en su tiempo, no admitieron la existencia de brujas: reuniones sabáticas, sus vuelos nocturnos, sus cópulas con el demonio, etc., pero nadie dejó de prestar aquiescencia al poder de los hechizos porque la hechicería es el producto de un arte aprendido, algo así como una técnica en el manejo de ciertos recursos, entre los cuales podía entrar el diablo como agente subordinado.

Burckhart dice que “la hechicera italiana ejerce un oficio, quiere ganar dinero, y es necesario que, ante todo, tenga sangre fría y espíritu reflexivo”. Estas palabras trazan la imagen de Celestina y Julio Caro Baroja ha visto en ellas el tipo celestinesco⁶⁵.

Pármemo explica a Calisto quien es Celestina, la vieja tercera recomendada por Sempronio a su señor para lograr los amores de Melibea; veamos (Acto I, 7^a):

Pár.- Señor: Sempronio y una puta alcoholada davan aquellas porradas.

Cal.- ¡Calla, calla, malvado, que es mi tía! ¡Corre, corre, abre! [...].

Pár.- [...] Si entre cient mugeres va y alguno dize “¡puta vieja!”, sin ningún empacho luego buelve la cabeça y responde con alegre cara. [...]. ¡O qué comedor de huevos asados era su marido! ¿Qué quieres más? sino [que] si una piedra topa con otra, luego suena “puta vieja”.

Cal.- Y tú, ¿cómo lo sabes y la conoces?

Pár.- [...] mi madre, muger pobre, morava en su vezindad; la cual, rogada por esta Celestina, me dio a ella por sirviente [...].

“¡O qué comedor de huevos asados era su marido!”: Es una expresión obscena, que da a entender que el marido de Celestina era cornudo consentido. Lo que parece que quiere dar a entender Pármemo es que el difunto marido de Celestina había sido cornudo tolerante en la época en que ésta practicaba la profesión de puta.

Según la edición de D. S. Severin, Alianza Editorial, 1971, citada por Criado de Val (1975:487), esta expresión alude a una antigua costumbre funeraria hebrea, con lo que aquí quizá se motejaría a su marido de judío converso, o cristiano nuevo, aunque no explica en qué consistía esta ceremonia.

En el Acto I, 10^a., Celestina, por fin, reconoce a Pármemo:

Pár.- ¡Mas desta flaca puta vieja!

Cel.- ¡Putos días vivas, vellaquillo! ¿Y cómo te atreves?

Pár.- Como te conozco.

Cel.- ¿Quién eres tú?

Pár.- ¿Quién? Pármemo, hijo de Alberto, tu compadre; que estuve contigo un mes; que te me dio mi madre quando morava a la cuesta del río cerca de las tenerías.

Cel.- ¡Jesú, Jesú, Jesú! ¿Y tú eres Pármemo, hijo de la [Claudina].

Pár.- Alahé, yo.

Cel.- ¡Pues fuego malo te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo!

Celestina trata de ganarse a Pármemo contra Calisto y para que no hable mal de ella a su amo, le chantajea, “*que tan puta vieja era tu madre como yo!*”, desvelando en el Acto III, 1^a. a Sempronio los orígenes de Pármemo:

Cel.-[...] Acordéle quién era su madre por que no menospreciase mi oficio; por que, queriendo de mí dezir mal, tropeçasse primero con ella.

Sem.- Tantos días ha que le conoces, madre?

65. Julio Caro Baroja: *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, con Prólogo y Álbum de Francisco J. Flores Arroyuelo.

Cel.- Aquí esta Celestina que le vio nacer y le ayudó a criar. Su madre y yo, uña y carne. Della aprendí todo lo mejor que sé de mi oficio.[...]

Celestina hablará de su oficio como de una ocupación técnica y económica precisa (Acto III, 1ª):

Sem.- Haz a tu voluntad, que no será éste el primer negocio que has tomado a cargo.

Cel.- ¿El primero, hijo? Pocas virgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta cibdad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no aya sido corredora de su primer hilado. En nasciendo la mochacha, la hago escribir para saber cuantas se me salen de la red. ¿Qué pensavas? ¿Avíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conócesme otra hacienda más deste oficio, de que como y bevo, de que visto y calço. En esta cibdad nascida, en ella criada, manteniendo honrra como todo el mundo sabe, ¿conoscida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por extranjero.

Russell, P. E. (1991: 283) hace las siguientes precisiones, dignas de considerar:

“...*corredora de su primer hilado*.”: ‘corredora’ es la que por oficio interviene en las compras y ventas; en el habla popular significa también ‘alcahueta’. Por ‘*primer hilado*’ entiéndase ‘primera penetración sexual’.

“...*manteniendo honrra*...”: la insistencia de Celestina en su honra aquí y en otros pasajes de la obra es ejemplo notable de cómo en ella el mundo de las capas bajas suele convertirse en espejo satírico de los valores sociales de las clases altas.

“*Quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por extranjero*”: la observación de Celestina en este fragmento debe añadirse a las otras referencias llamando atención sobre la casa o casas de la vieja en la ciudad.

Por este oficio, a Celestina se la llamaba hechicera; para más redundar, véamos este otro fragmento (Acto IX, 4ª):

Luc.- Trabajo tenías, madre, con tantas moças, que es ganado muy trabajoso de guardar.

Cel.- ¿Trabajo, mi amor? Antes descanso y alivio. Todas me obedecían, todas me honrravan, de todas era acatada, ninguna salía de mi querer; [...]. Pues servidores, ¿no tenía por su causa dellas? Cavalleros, viejos y moços; abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes. En entrando por la yglesia, vía derrocar bonetes en mi honor, como si yo fuera una duquesa. El que menos avía que negociar conmigo, por más ruyn se tenía. De media legua que me viniessen, dexavan las Horas: uno a uno y dos a dos, venían a donde yo estava, a ver si mandava algo, a preguntarme cada uno por la suya. Que hombre había, que estando diziendo missa, en viéndome entrar se turbava, que no fazia ni dezía cosa a derechas. Unos me llamaban “señora”, otros “tía”, otros “enamorada”, otros “vieja honrrada”. Allí se concertaban sus venidas a mi casa, allí las ydas [a las suyas], allí se me ofrecían dineros, allí promesas, allí otras dádivas, besando el cabo de mi manto, y aun algunos en la cara, por me tener más contenta[...].

“...*abades de todas dignidades*...”: aquí empieza el más descarado pasaje anticlerical de la obra, tanto porque se atreve a incluir hasta obispos entre los clientes de Celestina, como pinta a sacerdotes negociando abiertamente con la alcahueta dentro de la iglesia durante la misa, y hasta besándole el vestido y aun la cara. La sátira anticlerical, dice Russell, P. E. (1991:419), aquí sobrepasa las convenciones nada remilgadas de la Edad Media y recuerda la de algunas comedias humanísticas.

Parméno (Acto I, 7ª.) hará a Calisto una enumeración de los medios de que ella se vale. Son medios naturales, a los que se atribuyen una influencia efectiva, comprobada empíricamente, para actuar sobre la naturaleza:

Cal.- ¿De qué la servías?

Pár.- Señor, yva a la plaça y trayale de comer, y acompañávala; [...]. Pero de aquel poco tiempo que la serví, recogía la nueva memoria lo que la vejez no ha podido quitar. Tine esta buena dueña a l cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caýda, poco compuesta y menos abastada. Ella tenía seys oficios, conviene saber: labranderá ('costurera'), perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poco hechizera. Era el primero oficio cobertura de los otros, so color del qual muchas moças, destas sirvientas, entravan en su casa a labrarse⁶⁶ y a labrar camisas y gorgueras y otras muchas cosas.[...] Asaz era amiga de estudiantes y dispenseros y moços de abades y a éstos vendía ella aquella sangre innocente de las cuytadillas...[...]. Y en su casa fazía perfumes⁶⁷: falsava estoraque, menjuy ('benjuí'), animes ('anime' o resina de cierto árbol para perfumar la cabeza), ámbar, algalia, polvillos, almizcles, mosquetes. Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre ('alumbre'), de estaño, hechos de mill faziones. Hazía solimán, afeyte cozido, argentadas, bujelladas, cerillas, llanillas ('espatulas' para los afeites del rostro), lustre, luzentores, clarimientes, alvalinos y otras aguas de rostro, de rasuras de gamones ('virutas de raíces de gamón' contra las enfermedades de la piel), de corteza de [e]spantalobos, de taraguntía ('dragontea'), de hieles, de agraz, de mosto, destiladas y açucaradas. Adelgazaba los cueros con çumos de limones, con turvino, con tuetano de corço y de garça y otras confaciones. Sacava agua para oler, de rosas, de azahar, de jasmín, de trébol, de madreSelva, de clavellinas, mosquetadas y amizcladas, polvorizadas con vino. Hazía lexía para enrubiar, de sarmientos, de carrasca, de centeno, de marrubios; con salitre, con alumbre y millifolia y otras diveras cosas.[...]. Y un poquillo de bálsamo tenía ella en una redomilla que guardava para aquel rascuño que tiene por las narizes. Esto de los virgos, unos fazía de bexiga y otros curava de punto. Tenía en un tabladillo, en una caxuela pintada, agujas delgadas de peligeros y hilos de seda encerados, y colgadas allí raíz de hoja plasma y fuste sanguino, cebolla albarrana y cepacaballos. Hazía con esto maravillas, que quando vino por aquí el embaxador francés, tres vezes vendió por virgen una criada que tenía.

Se da, como podemos ver, una acumulación de términos relacionados con los cosméticos, muy del gusto medieval; es uno de los tópicos literarios de la época y esta enumeración nos recuerda a Rodrigo Cota: *Diálogo entre el amor y un viejo*, 1961, coplas 31-34. También la utilizan otros autores.

Con las dos siguientes frases que entresacamos del texto citado (Acto I, 7ª.), podemos ver como Pármeno ve en la persona de Celestina, no sólo a la alcahueta-hechicera, sino también a una vieja que se vale de la brujería para alcanzar sus objetivos:

"...aquel rascuño que tiene por las narizes.": dice Russell, P.E. (1991:244) que cualquier lector de los siglos XV a XVIII reconocería en seguida que debe tratarse de la temida 'marca del diablo' o rasguño permanente que hacía el Diablo con sus garras

66. a labrarse: 'a coserse', alusión irónica a uno de los dos métodos empleados por Celestina para 'fazer virgos'.

67. Para ampliar conocimientos sobre la naturaleza y atributos de los objetos cosméticos y hechiciles, etc., que se hallaban en la casa de la vieja alcahueta-hechicera, véase Modesto Laza Palacios: *El laboratorio de Celestina*, Málaga, 1958.

Russell (1991: 241 y ss.) en sus notas a cerca de esos términos, sólo comenta los que no vienen en el DRAE.

en la cara o frente de sus adeptos. Pármeno, recordando aquí sus memorias de niño no se da cuenta del significado del rasguño, cuya presencia servía para contribuir a condenar a muerte como brujas o hechiceras a miles de viejas en todos los países de Europa.

“*Esto de los virgos, unos fazía de bexiga...*”: ‘vejiga’; aquí debemos entender la vejiga de un animal pequeño; es uno de los medios tradicionales empleados por alcahuetas para “rehacer vírgenes” y ello consistía en insertar en la vagina una pequeña vejiga llena de sangre. Reynosa, Rodrigo de, *Coplas*, edición de M^a. Inés Chamorro Fernández, Madrid, Taurus, 1970, pp. 49-51, describe detalladamente éste y otros procedimientos empleados por su Mari García para devolver una apariencia de virginidad a las muchachas que la habían perdido; según Reynosa, los métodos empleados variaban según el juicio que tenía la alcahueta de la inteligencia y experiencia sexual del amante de la cliente⁶⁸.

El trabajo de alcahueta que maneja la magia amorosa, también queda claro, cuando Pármeno responde a Calisto (Acto I, 7^a.) así:

Pár.- Sí, ¡Santo Dios! Y remediava por caridad muchas huérfanas y erradas que se encontravan a ella. Y en otro apartado tenía que remediar amores y para se querer bien. Tenía huessos de coraçon de ciervo, lengua de bívora, cabeças de codornizes, sesos de asno, tela de cavallo, mantillo de niño, hava morisca, guija marina, sogá de ahorcado, flor de yedra, espina de erizo, pie de texón, granos de helecho, la piedra de nido de águila y otras mil cosas. Venían a ella muchos hombres y mugeres y a unos demandava el pan do mordían, a otros de su ropa, a otros de sus cabellos, a otros pintava en la palma letras con açafrán, a otros con bermellón; a otros dava unos coraçones de cera llenos de agujas quebradas, y otras cosas en barro y en plomo hechas, muy espantables al ver. Pintava figuras, dezía palabras en tierra. ¿Quién te podrá dezir lo que esta vieja fazía? Y todo era burla y mentira.

‘Remediar amores’ era lo que Celestina pretendía por medio de la magia, es decir, ‘restaurar la potencia sexual perdida’, amén de ‘hacer que se quisiese bien’, esto es, conseguir por medio de magia que una víctima, a despecho suyo, sintiese pasión amorosa por un individuo. Los ingredientes que cita Pármeno en el fragmento son raros y la relación de unas sustancias con otras y sus efectos en los humores humanos solo están diáfanos en la mente de la hechicera, a pesar de ser artículos que tienen una larga historia en la literatura, en la medicina, en los procesos jurídicos contra supuestas brujas y hechiceras, y en la superstición popular en general. A muchos de ellos se les atribuía, usados por médicos y curanderos, propiedades curativas medicinales.

Por si eso no queda claro en el Acto I del primer autor, Fernando de Rojas en el Acto III, 2^a., se produce el siguientes diálogo entre Elicia y Celestina, previo al conjuro a Plutón:

Cel.- Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baxa acá el bote del azeite serpentino que hallarás colgado del pedaço de sogá que traxe del campo la otra noche cuando llovía y hazía oscuro. Y abre el arca de los lizos y hazia la mano derecha hallarás un papel escrito con sangre de murciélago,

68. Francisco Delicado: *La Lozana Andaluza*, Madrid, 1969, p. 131, pone en boca del Despensero una referencia a 'la de los Ríos', mujer famosa en Roma por rehacer virginidades: "Fue muy querida de romanas. Esta fue la que hacía la esponja llena de sangre de pichón para los virgos." Debemos esta cita a Russell (1991:245, que, a su vez, cita al profesor Ángel Delgado Gómez).

debaxo de aquel ala de drago a que sacamos ayer las uñas. Mira no derrames el agua de mayo que me traxeron a confecionar.

Eli.-Madre, no está donde dizes. Jamás te acuerdas a cosa que guardas.

Cel.- No me castigues, por Dios, a mi vegez [...].Entra en la cámara de los unguentos y, en la pelleja del gato negro donde te mandé meter los ojos de la loba, le fallarás. Y baxa la sangre de cabrón y unas poquitas de las barvas que tú le cortaste.

Por su gran interés para el asunto que nos ocupa, comentaremos algunos aspectos de este texto siguiendo a Russell (1991:289 y ss.):

“*azeyte serpentino*”, de fabricación hechiceril, está hecho de víboras cocidas vivas en una mezcla de aceite y vino para aprovecharse de su veneno, según Laza Palacios (1958:103). Debido a la tradición de que el diablo aparecía con frecuencia disfrazado de serpiente, el aceite serpentino figuraba constantemente en los laboratorios de brujas y hechiceras. Tendrá un papel clave como maleficio empleado contra Melibea.

“*pedaço de sogá que traxe del campo*” se refiere a ‘soga de ahorcado’, un artículo muy buscado por las hechiceras para los casos de *philocaptio* (‘captar de amores’). Se creía que el vigor y fuerza de aquel que había sido ahorcado en la plenitud de su vida se comunicaban a la sogá, aumentando de manera sobrenatural su función normal de arrastrar o atraer a sí cosas y personas. Para el lector de la época, “*que traxe del campo*” significaría que la hechicera había estado visitando de noche el lugar donde se encontraba la horca pública de la ciudad, o el sitio donde se enterraba a los ahorcados.

“*...un papel escrito con sangre de murciélagó...*”: el escrito sería un ensalmo mágico; se creía que el murciélagó era símbolo del diablo.

“*...ala de drago...*”: se usaba tanto como maleficio como medicina y tiene una larga tradición en la literatura y en la vida. La propiedad del ‘ala de dragón’ como maleficio es amenazar a las vírgenes, aunque también solían protegerlas. De ahí que los que practicaban la magia veían en el ala de este animal un simulacro o sustituto del himen virginal. El pretendido “dragón” a que alude Celestina era un murciélagó al que habían cortado las alas y uñas.

“*...el agua de mayo...*”: era rocío primaveral recogido en el mes de mayo que, en manos de las hechiceras, se usaba como filtro y para hacer pócimas mágicas debido a su pureza y supuesta potencia germinativa.

“*...los ojos de la loba...*”: tenían poder mágico debido a la capacidad del lobo para ver de noche y sin luz. Desde la Antigüedad se creía que la mirada del lobo era dañosa. Como era frecuente con los maleficios, se atribuía también al ojo de lobo, usado por los médicos y curanderos, un valor medicinal positivo.

“*...la sangre del cabrón...*”: el cabrón era considerado como el más lujurioso de todos los animales y por eso su sangre y los pelos de su barba formaban parte de los avíos de las hechiceras-alcahuetas.

La asociación, pues, de la alcahuetería-hechicería con el recurso de los poderes diabólicos era tradicional tanto en la vida cotidiana como en la literatura europea.

La forma de magia más practicada por las alcahuetas era la *philocaptio* (‘captar de amores’); así lo explican los manuales anti-hechiceriles y anti-brujeriles de la época. Según los dos autores del *Malleus maleficarum*, Dios permite al Demonio más poder en relación al acto venéreo que a ningún otro. Aunque las hechiceras también se dedicaban a causar impotencia o a poner término al deseo sexual, sobre todo entre casadas (en el léxico de la época ‘hacer atamientos’ o ‘ligaduras’), la tarea más frecuente de una alcahueta-hechicera era la de inducir por medios diabólicos la *philocaptio*.

Philocaptio consistía en suscitar por medios mágicos en la víctima del hechizo una violenta pasión amorosa hacia una persona determinada sin que ésta se diese cuenta de que algo anormal había ocurrido.

El primer autor de LC establece ampliamente que Celestina es o se cree hechicera, como ya hemos visto anteriormente. Fernando de Rojas la pinta empleando sus poderes hechiceriles en favor de Calisto para hacer a Melibea víctima de la *philocaptio*; llega a introducir en la obra una escena (Acto III, 3ª.) en la que siguiendo los manuales de magia, Celestina conjura al Demonio, “triste Plutón”, hijo de Saturno y, en la mitología antigua, dios de los infiernos, y le obliga a intervenir de modo activo dentro de la casa de Melibea para conseguir que la joven se sienta locamente enamorada de Calisto:

Cel.(Sola)- Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitan sobervio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos [...]: vengas sin tardança a obedescer mi voluntad y en ello te envuelvas y con ello estés sin un momento te partir hasta que Melibea, con aparejada oportunidad que aya, lo compre. Y con ello de tal manera quede enredada que, quanto más lo mirare, tanto más su corazón de ablande a conceder mi petición, y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto [...].

Fernando de Rojas, al contar los detalles de la vida de Celestina junto con su maestra en estos asuntos, la ya muerta Doña Claudina, madre de Pármeno, se refiere a toda una serie de prácticas brujeriles y hechiceriles. También describe los encuentros de ambas viejas con la ley y los castigos que les fueron impuestos ya como alcahuetas ya por sus relaciones con la magia.

Cel.- Cerca deste y de otros tropearás y caerás, mientras no tomares mis consejos, que son de amiga verdadera.

Párm.- Agora doy por bien empleado el tiempo que, siendo niño, te serví, pues tanto fruto trae para la mayor edad. Y rogaré a Dios por el ánimo de mi padre, que tal tutriz me dexó, y de mi madre, que a tal muger me encomendó.

Cel.- No me la nombre, fijo, por Dios, que se me hinchen los ojos de agua. ¿Y tuve yo en este mundo otra tal amiga, otra tal compañera, tal aliviadora de mis trabajos y fatigas? ¿Quién suplía mis faltas, quién sabía mis secretos, a quién descubría mi corazón quién era todo mi bien y descanso sino tu madre más que mi hermana y comadre? ¡O, qué graciosa era! ¡O, qué desembuelta, limpia, varonil! Tan sin pena ni temor se andaba a media noche de cimenterio en cimenterio buscando aparejos para nuestro oficio, como de día. Ni dexaba christianos ni moros ni judios cuyos enterramientos no visitaba; de día los acechaba, de noche los desenterraba [...]: siete dientes quitó a un ahorcado con unas tenazicas de pelacejas mientras yo le descalcé los çapatos. Pues entrava en un cerco mejor que yo, y con más esfuerço, aunque yo tenía farto buena fama más que agora; que por mis pecados todo se olvidó con su muerte. ¿Qué más quieres sino que los mismos diablos la havían miedo? Atemorizados y espantados los tenía con las crudas bozes que les daba. Assí era ella dellos conocida como tú en tu casa. Tumbando venían unos sobre otros a su llamado. No le osavan dezir mentira según la fuerça con que los apremiaba. Después que la perdí jamás les oý verdad.

Pár.(Aparte)- ¡No la medre Dios más [a] esta vieja que ella me da plazer con estos loores de sus palabras!

Cel.- ¿Qué dizes, mi honrrado Pármeno, mi hijo y más que hijo?.

“...*buscando aparejos para nuestro oficio...*”: se refiere al oficio de hechicera, aunque más tarde sugerirá Celestina que su compañera fue procesada por brujería.

“*Ni dexaba christianos ni moros ni judios cuyos enterramientos no visitaba...*”: entiéndase en sentido literal; cristianos, moros y judios tenían sus cementerios particulares.

“*siete dientes quitó a un ahorcado...*”: parece que es cierto que estas mujeres quitaban a los difuntos enterrados o ahorcados los dientes, las uñas y los cabellos; así lo comenta Paulus Grillanda: *De hereticis et sortilegiis* (1536), citado por Russell (1991:364).

“*Pues entrava en un cerco mejor que yo...*”: alusión al cerco mágico dentro del cual se colocaban las hechiceras para protegerse antes de conjurar a los demonios; ahí se ponía la hechicera antes de los conjuros para estar a salvo de cualquier ataque diabólico.

“*Tumbando venían unos sobre otros a su llamado*”: Celestina supone que los conjuros de Doña Claudina hacen aparecer no un solo diablo, sino una turba de ellos. El propósito de la vieja en esta escena, como luego admitirá, es destruir el amor propio y el sentido moral de Pármeno, haciéndole creer que su madre era más experta y aún más perversa practicante de la hechicería y la brujería que ella misma.

“*¿Qué dizes, mi honrrado Pármeno, mi hijo y más que hijo?*.”: esta frase está llena de ironía porque la vieja tercera acaba de comunicar a Pármeno que es hijo de una famosa y malvada bruja y hechicera.

La palabra ‘bruja’ se emplea una sola vez en LC y es aplicada a Doña Claudina; ser acusada de practicar la brujería era un cargo más peligroso que el de quedar tildada de ser hechicera, porque la brujería era, por definición, acto herético, y la hechicera no.

Después describe los encuentros de ambas viejas con la ley y los castigos que les fueron impuestos sea como alcahuetas o sea por sus relaciones con la magia (Acto VII, 1ª):

Pár.- Dime, señora, quando la justicia te mandó prender estando yo en tu casa, ¿teníades mucho conocimiento?.

Cel.- ¿Si teníamos, me dizes como por burla? Juntas [Claudina y Celestina] lo hizimos, juntas nos sintieron, juntas nos prendieron y acusaron, juntas nos dieron la pena essa vez, que creo que fue la primera. [...].

Pár.- Verdad es; pero del pecado lo peor es la perseverancia; [...].

Cel.(Aparte)- Lastimásteme, don loquillo. ¿A las verdades nos andamos? Pues espera, que yo te tocaré donde te duela.

Pár.- ¿Qué dizes, madre?

Cel.- Hijo, digo que sin aquélla, prendieron cuatro veces a tu madre, que Dios aya, sola. Y aun la una le levantaron que era bruxa porque la hallaron de noche con unas candelillas, cogendo tierra de una encrucijada, y la tovieron medio día en una escalera en la plaça, puesto uno como rocadero pintado en la cabeça.[...]

“*Y aun la una le levantaron que era bruxa*”: ‘bruja’ no era sinónimo de ‘hechicera’. El derecho canónico hacía distinciones de primer orden entre los dos tipos. Según Covarr., p. 238, citando al famoso *Malleus Maleficarum* (‘Martillo de las hechiceras’), obra de los dominicos Jacobo Sprenger y Enrique Institor, hacia 1484, las brujas “ofrecen sus cuerpos y sus almas al demonio a trueco de una libertad viciosa y libidinosa”. Añade que en sueños o realmente vuelan a sitios lejanos para tener sus juntas y dan obediencia al Demonio, renegando de la Santa Fe. La bruja, pues, adora al Demonio hasta el punto, a veces, de conocerle carnalmente. La hechicera, en cambio, cree tener poder sobre los diablos, obligándoles a que la obedezcan a ella, creencia que, siempre que no adorase a Satanás, la absolvía del pecado de herejía.

“...rocadero pintado en la cabeça.”: ‘rocadero’, cucurucho o mitra de ajusticiado o condenado a la picota; se pintaban imágenes relacionadas con el crimen. Claudina, pues, fue expuesta en la escalera del cadalso público de la ciudad. El rocadero no indica necesariamente que la bruja fuese procesada por la Inquisición que, hacia 1499, todavía no había recibido la jurisdicción de los tribunales civiles en tales casos.

Rojas se interesó mucho por este asunto porque mucho debió entonces interesar a sus lectores; la atención dedicada a la magia en LC se da porque se escribió esta obra cuando el asunto de la hechicería y de la brujería empezaba a entrar en la fase paranoica que, en toda Europa, caracteriza los siglos XVI y XVII. A finales de la Edad Media, en España y en otros países, todo el mundo aceptaba la eficacia así como la peligrosidad de la magia negra⁶⁹.

Hay muchos datos de que los eruditos tanto en España como en Europa eran escépticos en relación a la magia negra y creían, al menos, que muchos casos tenían una explicación natural⁷⁰.

En España, Pedro Ciruelo en su *Reproución de las supersticiones y hechicerías*, presunto estudiante de Salamanca en la época de Rojas, insiste que las leyes del reino deberían mandar sentenciar a muerte a los hechiceros, hombres y mujeres, porque “*todo hechicero se ha de presumir ser homicida y traidor a la república*”. En 1529, el capellán inquisitorial, P. Martín de Castañeda, en *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, ed. de Agustín G. de Amezúa (Madrid, 1946), p. 4., pierden la paciencia con los que niegan las supersticiones y hechicerías. Nicolás López Martínez en *Los judaizantes castellanos y Inquisición en tiempos de Isabel la Católica* (Burgos, 1954), p.170, a la conclusión de que no era Castilla la más contaminada de las creencias mágicas, pero sí lo estaba notablemente.

Marcel Bataillon (op. cit. pp. 66-67) viene a decir que el primer autor era escéptico con respecto a los supuestos poderes sobrenaturales de Celestina, por eso Pármeno en el Acto I, 7^a., después de describir extensamente a su amo varios artículos que había visto guardados en el “laboratorio” de Celestina y que eran tradicionalmente asociados con la magia, termine diciendo: “*Y todo era burla y mentira*”⁷¹.” Varios críticos tomando

69. El catalán Nicolau Eimeric, siglo XIV, escribió un *Directorium inquisitorum*, uno de los primeros manuales que incluye la lucha contra la hechicería como una de las tareas más importante de las autoridades eclesiásticas y civiles. Su obra fue impresa al menos cinco veces en los siglos XVI y XVII (Véase Nicolau Eimeric y Francisco Peña: *El manual de los inquisidores* [traducción parcial del original latino de 1578], introducción y notas de Luis Sala-Molina, Barcelona, 1983).

Seguía en vigor la ley de Juan II de 1410, que imponía la pena de muerte como único castigo a los culpables de una serie de prácticas mágicas relacionadas con el amor. En el reino de Aragón-Cataluña pasaba lo mismo: el Arcipreste de Talavera relata como testigo ocular la ejecución en una horca barcelonesa de una vieja de 70 años convicta de ser alcahueta y hechicera (Martínez de Toledo, 1970, pp. 172-173, edición de González Muela).

70. El dominico Lope de Barrientos, canciller mayor de Castilla escribe a mediados del siglo XV que había mucha controversia entre filósofos y teólogos acerca de la realidad de la magia negra. Pero desde los años ochenta del mismo siglo, pocos se atrevían a cuestionarla porque en 1484 Inocencio III emitió su famosa bula contra la práctica de la hechicería y la brujería.

En 1484 publicaron dos dominicos alemanes su famoso y terrible *Malleus Maleficarum* ('El martillo de las magas'), manual investigador que, durante dos siglos, serviría para condenar a muerte en Europa a miles de personas, sobre todo mujeres viejas.

71. Russell, P. E. (op. cit., p. 73) matiza a Bataillon y nos dice que las palabras pronunciadas por Pármeno “*Y todo era burla y mentira*” están referidas a la relación que se establece entre la maga y el Demonio. La teoría tradicional acerca de la hechicería, según Pedro Ciruelo, es que era Satanás quién se burlaba de las hechiceras haciéndolas suponer, con intención engañosa, que gozaban de un

al pie de la letra estas palabras de Pármeno, las han interpretado como juicio del mismo primer autor que quiere indicar que los poderes mágicos de Celestina eran solo engaños que empleaba para promover sus acciones.

Rojas, en cambio, presenta a Celestina como una hechicera eficaz, por eso el famoso conjuro del Acto III, 3ª. tiene lugar en secreto, sin que ninguna otra persona esté presente, procedimiento que excluye cualquier posibilidad de que Celestina lo monte como treta para engañar a otros. El Pármeno de Fernando de Rojas ciertamente no pone en duda los poderes mágicos de Celestina cuando atribuye el primer encuentro nocturno de Calisto y Melibea a los ‘pestíferos hechizos’ (Acto XII, 5ª.):

Pár.-¡Desvariar, Calisto, desvariar! Por fe tengo, hermano que no es cristiano.
Lo que la vieja traydora con sus pestíferos hechizos ha rodeado y fecho,
dize que los sanctos se lo han concedido y impretrado.[...]

Pármeno con esas palabras si supone que la rendición de Melibea ha sido ocasionada por los hechizos. Sempronio tampoco pone en duda los poderes de Celestina, quien en momento de asesinar a la vieja la tilda de hechicera y dice que la enviará al infierno con ‘cartas credenciales’ para que entre más rápido (XII, 11ª.):

Sem.- ¿Rufianes, o qué? ¡Espera, doña hechicera, que yo te haré yr al infierno
con cartas!.

En el Acto IX, 5ª, Lucrecia está convencida de que su ama es víctima de los hechizos de Celestina, a quien revela odiar a pesar de las hipócritas palabras cariñosas que le dirige porque en su *Aparte* le desea que sea arrastrada como los condenados a muerte lo eran a la horca o al patíbulo, cuando cometían un delito atroz:

Luc.- (Aparte)¡Assí te arrastren, traydora! ¡Tú no sabes qué es! Haze la vieja
falsa sus hechizos y vase:después házese de nuevas.
Cel.-¿Qué dizes, hija?
Luc.- Madre, que vamos presto y me des el cordón.
Cel.- Vamos, que yo le llevo.

En ese breve fragmento es digno de destacar también la amistad hipócrita que finge la vieja para con Lucrecia, actitud que mantiene a lo largo de la obra con criados y muchachas; pero van de perro a perro: ellos igualmente ocultan su odio hacia ella bajo un disfraz de respeto y amistad. Sólo Elicia mostrará, después de la muerte de la vieja, que tenía sentimientos afectuosos hacia la protectora.

En el Acto X, 2ª, cuando Celestina sigue hablando con rodeos con el fin de aumentar la impaciencia de Melibea para que confiese sus sentimientos amorosos hacia Calisto, Lucrecia vuelve a decir que su ama está hechizada:

Mel.- O, ¡cómo me muero con tu dilatar! Di, por Dios, lo que quisieres, haz lo
que supieres; que no podrá ser tu remedio más áspero que yguale con mi
pena y tormento. ¡Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama, agora
lastime mi cuerpo! aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido
coraçón, te doy mi fe ser segura y, si siento alivio, bien galardonada.

poder imperativo sobre él. El motivo del engaño satánico era que la presencia en la sociedad de personas dedicadas a servirle facilitaría, ocultándola, su propia intervención autónoma en los asuntos humanos.

Luc.(Aparte)- El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste. Cativado la ha esta fechizera.

Cel.- Nunca me ha de faltar un diablo acá y acullá. Escapóme de Dios de Pármeno, tópome con Lucrecia.

En las palabras de Melibea, no puede haber mayor locura de amor, ni mayor seguridad en las de Lucrecia de que Celestina es una hechicera, ni mayor desprecio en las de Celestina para referirse a los criados y las muchachas, aunque sea un juego de palabras del que se vale para manifestarlo.

Russell piensa que las palabras de Pármeno “*Y todo era burla y mentira*” del Acto I, sirven para recordar la doctrina ortodoxa que asegura que Celestina, y la hechicera en general, era un instrumento diabólico en la *philocaptio* de hombres y mujeres. Pero la teoría del mago burlado por el Demonio no convencía a los autores del *Malleus* ya que defienden que la eficacia de los maleficios dependen de la cooperación de demonio y magos: ‘*unus sine altero nihil posse efficere*’ (Russell, 1978, p. 249).

Nos sorprende hoy la actitud despectiva y mandona con que Celestina se dirige al Demonio durante el conjuro y la familiaridad cómica con que habla con él al encontrarse por primera vez en la casa de Melibea y percibir la vieja la ayuda diabólica que está recibiendo en ese difícil momento de su empresa porque Alisa, madre de Melibea, tiene que salir de casa, y lo hace despreocupada, a ver a su hermana que ha caído enferma; Celestina puede comenzar sin estorbo la seducción de Melibea (Acto IV, 4^a):

Cel.(Aparte)- Por aquí anda el diablo aparejado oportunidad, arzeziando el mal a la otra. ¡Ea, buen amigo! ¡Tener rezió! Agora es mi tiempo o nunca. No la dexes, llévamela de aquí a quien digo.

Y para más insistir en este aspecto, Celestina cree en la presencia y actuación del Demonio durante su encuentro con Melibea; en otro aparte de la conversación exclama e invoca a Satán de la siguiente guisa (Acto IV, 5^a):

Cel.(Aparte)-¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea, pues, bien sé a quien digo! ¡Ce, hermano, que se va todo a perder!.

Esta conducta es muy significativa para los lectores de la época porque todo dependía, según teólogos y canonistas, de cómo la maga se acercaba al Demonio. Si la maga daba cualquier indicio de venerarle y de pedir su ayuda como suplicante ante su señor, debía ser considerada como hereje y bruja. Si, en cambio, como Celestina, le trataba como ser maligno e inferior, no rindiéndole culto, no podía ser condenada como tal, y, hasta entrado el siglo XVI, su caso competía a la jurisdicción civil, no a la eclesiástica.

La Inquisición⁷² procedió contra los casos de brujería desde principios de XVI, porque se trataba del crimen de herejía. Los casos de hechicería dependían de la jurisdicción civil porque no consistían en una clara veneración al Demonio; a veces, la distinción era confusa y los inquisidores se consideraban más competentes que los jueces civiles para determinar si se trataba de un caso de hechicería o no.

72. Véase Caro Baroja, Julio (1997): *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, con Prólogo y Álbum de Francisco J. Flores Arroyuelo, pp. 91 y ss.

Una vez conseguida la *philocaptio* de Melibea, Rojas a penas recuerda al lector que la pasión febril de la muchacha se debe a una influencia demoníaca. Sólo Celestina sabe cómo consiguió con ayuda diabólica la *philocaptio* de Melibea. Los que conocen a la vieja saben que debe haber habido recurso a la hechicería, sin poder precisar más. Sus reminiscencias de Doña Claudina sirven para mantener viva la conciencia del lector de que es hechicera, como también las alusiones al rasguño que tiene la vieja en la cara. No se trata de un mero defecto cosmético. Todo lector de la época de Rojas debió reconocer en el rasguño la señal del Demonio o marca que hacía este con su garra en la cara de sus adeptos: “*aquel rascuño que tiene por las narizes*” (Acto I, 7^a).

Gaspar von Barth, citado por Menéndez Pelayo (1962, III, p.428, n.1) y por Russell (1991:75), en la *Dissertatio* que procede a su traducción de LC al latín (1634), considera que el proceso de *philocaptio* montado por Rojas tiene la finalidad de que los lectores consideraran a Celestina como hechicera, porque los poderes dialécticos de la vieja alcahueta hubieran sido suficientes para convencer a Melibea sin la ayuda de Satán.

Russell (1991:75) piensa, que para la sociedad de la época, es precisamente la relación de Celestina con los poderes ocultos lo que explicaba las dotes intuitivas excepcionales, los conocimientos eruditos y el poder suasorio fenomenal que poseía. Celestina, siendo mujer ineducada y sin formación, era capaz de embaucar con argumentos incluso a las personas formadas con quien entraba en relación, facilitando así su tarea dentro de la sociedad en que le ha tocado vivir.

Pero aquí topamos, según Russell, con otro aspecto más de la ambigüedad celestinesca. Por un lado, en la vida real se considera a las hechiceras como peligrosos instrumentos del poder diabólico que había que eliminar mediante la hoguera y la horca. En la LC se describe a Celestina desempeñando actividades nefastas que, al ser descubiertas, le pondrían, como ella misma observa en su soliloquio del Acto IV, 1^a., cuando va camino de la casa de Pleberio, en peligro de perder la vida de modo vergonzoso:

Cel.(Sola)-Agora que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio á temido deste mi camino, porque aquellas cosas que bien no son pensadas, aunque algunas algunas vezes ayan buen fin comúnnete crían desvariados efectos. Assí que la mucha especulación nunca carece de buen fruto. Que, aunque yo he disimulado con él, podría ser que si me sintiessen en estos passos, de parte de Melibea, que no pagasse con pena que menor fuesse que la vida, o muy amenguada quedasse, quando matar no me quisiessen, manteándome, o açotándome muy cruelmente. Pues amargas cient monedas serían éstas. ¡Ay, cuitada de mí! ¡En que lazo me he metido! Que por me mostrar solícita y esforçada pongo mi persona al tablero.

“*...manteándome...*”: ‘mantear’ no sólo se usaba como broma pesada, recuérdese el caso de Sancho Panza, sino que también formaba parte de los castigos corporales a los que se sometía a las alcahuetas.

“*...pongo mi persona al tablero.*”: nos quiere decir ‘pongo mi vida en peligro’; se refiere al juego del tablero. Era frecuente la frase ‘Poner la vida en el tablero’, equivalente al moderno ‘jugarse, apostar la vida’.

Sin embargo en Fernando de Rojas, Celestina como alcahueta y hechicera, no inspira miedo a nadie; es quizás una mujer más divertida que temible, más simpática que despreciable, más misteriosa que terrorífica. En los autores clásicos y medievales el miedo a las brujas y hechiceras se solapaba con una actitud de burla y de risa, no

porque esos autores no creyeran en ellas, sino como mecanismo de defensa de las sociedades ante el temor particular que suscita el poder de lo satánico.

Caro Baroja: “La Celestina como arquetipo” en *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp.178 y ss., afirma que Fernando de Rojas dibujó un espléndido personaje acerca de la hechicera de tipo celestinesco. La Celestina de Rojas contiene elementos de la literatura latina, de Ovidio y de Horacio entre otros, pero además contiene elementos realistas de las hechiceras celestinescas que podían encontrarse en las ciudades española (Toledo, Salamanca, etc.) en los siglos XV y XVI.

“Celestina, dice el profesor Caro Baroja, es una mujer mal afamada, que después de haber pasado la juventud como mercenaria del amor, se dedica en la vejez a servir de alcahueta o tercera, dirigiendo también con su consejo a una serie de prostitutas y rufianes. Es hábil perfumista y fabricante de cosméticos o productos de belleza. Pero, además, practica la Hechicería; la Hechicería erótica ante todo. Sus conjuros diabólicos son sabios, complicado su laboratorio, en el que se mezclan las plantas con propiedades reales (medicinales o venenosas) y aquellas mismas sustancias de que hablaban los poetas latinos con horror, pero sin saber nunca demasiado acerca de sus efectos verdaderos. Porque Celestina busca también, como Canidia y las hechiceras del Esquilino, la grasa de los muertos y la de los niños, si es preciso, para hacer sus ligazones y hechizos”. Muchos de los ingredientes utilizados por Celestina coinciden con los del mundo clásico, pero otros son los mismos que aparecen enumerados en los procesos levantados a las hechiceras castellanas por la Inquisición.

Un dato importante que aporta Julio Caro Baroja consiste en destacar que el tipo de Celestina, las mujeres que viven bajo su control, los hombres que recurren a ella, las muchachas que se dice caen seducidas por sus maleficios, son todos tipos ciudadanos; el mundo social de LC es un producto de la civilización urbana, debido al auge que adquieren las ciudades españolas en el primer Renacimiento, motivado por un fuerte desarrollo demográfico, económico y cultural. La ciudad será el medio característico del espíritu burgués que se viene consolidando desde el s. XIV, en el que la economía dineraria se desarrolla y es en las ciudades donde la “ley del ocio ostensible y la ley del gasto ostensible” (Maravall, 1976, pp. 32 y ss.), como fundamentos del *status* social de la clase ociosa, se hacen evidentes. No olvidemos que en el siglo XV se produce una situación cuasipacífica y, con ella, un desplazamiento de las actividades del señor, antes dedicado fundamentalmente a las actividades bélicas, a los núcleos urbanos, donde ahora se cambiarán por nuevas actividades y nuevas formas de ocio como el torneo, la caza, el amor, la cultura, etc.

Caro Baroja concluye con estas notas: “Criadas de servir, mesoneras, ermitañas, prostitutas, jóvenes gitanas y moriscas vivieron sometidas al imperio de estas viejas malignas, y además, desde los rufianes y los bravos, a los caballeros más encopetados recurrieron a sus servicios. Entre la Roma de Horacio, entre las ciudades grecolatinas del sur de Italia, escenario del *Satiricón*, y la Sevilla del siglo XVI, o la Salamanca del siglo XV hay un nexo en este orden. La Celestina es una hija plebeya de la urbe, de la

ciudad: una hija inteligente y malvada⁷³ que antes que a literatos puros, como el bachiller Rojas, hace clamar a moralistas como el arcipreste de Talavera⁷⁴“.

Y ya para concluir este capítulo, el mundo de LC aparece como un desconcierto y un desorden a pesar de que los filósofos neoplatónicos defienden que la realidad material no es sino una manifestación de un orden espiritual superior, armónico y perfecto, que el hombre pretende alcanzar mediante el conocimiento.

A ello pueden estar contribuyendo las importantes transformaciones sociales, políticas, ideológicas, económicas y culturales de la época: fin de la Edad Media y comienzo del Renacimiento, fin de la autarquía, paso a la economía dineraria, auge de las ciudades, decadencia del teocentrismo, vigor del antropocentrismo, inmovilismo de la sociedad estamental medieval, el dinero como fuerza omnipotente, el poder de la razón, la posibilidad del dominio de la naturaleza mediante la ciencia y la técnica, se empieza a cantar el amor y los placeres, proceso de mundanización...

En este contexto de transición del siglo XV al XVI, se sitúan las artes vedadas de LC y su práctica representa un grado importante de secularización del hombre de la época.

El concepto de Fortuna como movimiento en el que se desenvuelven los acontecimientos humanos y naturales, es clave para las prácticas mágicas o hechiceras celestinescas porque están inspiradas en la idea de progreso o posibilidad de dominio de la naturaleza que caracterizó al hombre pre-renacentista y renacentista y su afán cuasicientífico de manipular, dominar y encauzar esas fuerzas invisibles que operan en ella con el fin de obtener ciertos resultados previstos.

Maravall y otros críticos afirman que la Magia en LC no es puramente ornamental, se trata de la gran ciencia en el primer Renacimiento y Celestina es maga o hechicera pero no bruja, aunque intente manipular al Demonio para conseguir sus objetivos porque en eso también consisten sus prácticas mágicas.

73. La justicia civil y eclesiástica castigó continuamente a estas mujeres, mitad alcahuetas, mitad hechiceras, pero muy pocas autoridades del Renacimiento, en Italia o en España, negaron la eficacia de sus maleficios. En cambio, muchos ilustrados se negaron a admitir la existencia de brujas voladoras y asistentes al "Sabbat".

74. "¡Cuántas divisiones ponen entre maridos e mujeres, e cuántas cosas fazen e desfazen con sus fechizos e maldiciones! Fazen a los casados dexar sus mujeres e ir a las estrañas; eso mesmo la mujer, dexando su marido, irse con otros; las fijas de los buenos fazen malas; non se les escapa moça, nin viuda, nin casada que non enloquecen. Así van las bestias de hombres e mujeres a estas viejas por esos fechizos como a perdón ferido." (Alfonso Martínez de Toledo: *Libro del Arcipreste de Talavera llamado reprobación del amor mundano o Corbacho*, edición de J. Rogerio Sánchez (Madrid, s.a.), pp.275-276).

En el conjuro a Plutón (Acto III, 3ª.), los nombres y signos los utiliza para obligar al demonio a que aparezca; el aceite serpentino es derramado sobre la madeja de hilado para prepararla a que entre en ella. El demonio celestinesco funciona bajo el símbolo de una serpiente y se introducirá en casa de Melibea en forma de hilado dado que para hechizar a la joven es necesario que Celestina deje el demonio oculto en su casa para que él efectúe la *philocaptio* ('captar de amores') en Melibea.

Celestina, amenazando y retando al Demonio, no comete en ningún momento un acto de herejía, como ya dejamos dicho, y aunque se vale del Demonio, la parte más importante de la *phlocaptio* la realiza él; es él quien, presente en el hilado, ha de provocar la terrible pasión de Melibea, su terrible mal, de origen sobrenatural, y Rojas insiste en ello, lo que le llevará al suicidio.

Las muertes en LC, de drama de aquellos personajes, simbolizan la crisis de valores de todo tipo que aparecen en aquella sociedad con el crecimiento económico, social y cultural a finales del siglo XV y la magia juega un papel fundamental para entender la reprobación que hacen los dos autores de la obra de aquella sociedad, su desorden interno, que además había empezado por la parte más alta de su estructura social.

5. La Celestina o la aterradora soledad del universo.

Una característica esencial en el comportamiento de los personajes de *La Celestina* es su preocupación por el encadenamiento del acontecer humano y natural, añade Maravall (1976: 134 y ss.).

Desde el mundo greco-latino se ha querido desentrañar la íntima relación de causalidad que mueve el acontecer histórico. Al entrar en crisis el principio de causalidad, se formula el concepto de Fortuna que trata de designar aquellos saltos a los que, en el sucederse de los hechos humanos, no se les encontraba explicación causal. En Polibio, Fortuna es "el eslabón extraviado de una cadena de causación."

El cristianismo restablece la continuidad y la justifica por la existencia de un orden divino providencial. Según la filosofía escolástica medieval, la ley eterna es el ordenamiento de la naturaleza hecho por la razón divina creadora; esa ley eterna es conocida parcialmente por la revelación; la ley natural, que procede de los estoicos, es el orden inmutable del cosmos, y para los escolásticos, asequible a la razón humana. En San Agustín "lo que llamamos fortuito no es más que aquello cuya razón y causa se oculta a nuestra vista". El aparente azar es en realidad una manifestación de la divina providencia y constituye una parte esencial de la necesidad de las cosas.

Para entender el modo de comportarse de los personajes celestinescos, hay que comprender primero el concepto de Fortuna en ese momento histórico.

El hombre medieval creía en una ordenación del mundo (*Necessitas rerum!*). Cada cosa se encamina a su fin, en la esfera moral y natural. Ese fin está inserto en el orden creado por Dios⁷⁵, en el cual cada cosa tiende a lo que le señala su naturaleza. Es, pues, una creencia en un orden racional-finalista y considera que el mundo está en una dependencia ontológica absoluta respecto a Dios; es decir, el mundo no existe por sí mismo, sino exclusivamente por Dios y sin el concurso o asistencia permanente de Dios, el mundo volvería a la nada de donde salió.

75. Fueron los filósofos cristianos medievales quienes recogen la idea bíblica de que Dios ha creado el universo y ha creado al hombre -imagen divina- como centro y rey de la creación. Todo existe para el hombre y el hombre debe vivir para Dios. El mundo es un orden perfecto, en el que la única disonancia la introduce el hombre con el pecado.

Pero en la baja Edad Media, la creencia en ese orden objetivo y trascendente empieza a resquebrajarse⁷⁶. Y para los hombres menos religiosos, el mundo aparece como un desconcierto, en el que los hechos surgen y desaparecen unos tras otros, sin lazo ni concierto. Y se llamará Fortuna a esa desatentada y desordenada sucesión, sin finalidad racional, de los acontecimientos humanos y naturales.

A través del drama humano que representa la idea de Fortuna entre los siglos XV y XVI, en el fondo lo que se vive es el esfuerzo humano por descubrir un nuevo sistema de conexión de los hechos que se producen en el universo, esto es, un esfuerzo por encontrar respuesta a la inquietante pregunta de cómo y por qué razones unos hechos se suceden a otros.

Tal es el drama de las mentes, llenas de confusión, que se da en los personajes de *La Celestina* y también de los hombres del siglo XX y de los comienzos del XXI, como después veremos. La angustia existencial que se da tanto en el hombre de fines del XV como en el de finales del s XX e inicios del XXI, procede del siguiente planteamiento:

- a. O todo es puro azar, arbitrariedad de un universo sin gobierno fijo, caprichosa manera de proceder de la Fortuna,
- b. o, por el contrario, hay un curso determinado y fijo por debajo del aparente desconcierto.

A finales de la Edad Media y todo el Renacimiento, después de siglos de mentalidad escolástica, el hombre puede seguir deseando ser bueno, pero ve como al bueno le caen las más tristes consecuencias, mientras que al malo se ve correspondido con toda suerte de bienes. Esto se lo plantearon los teólogos y moralistas de la época y ese pensamiento afecta al orden natural y moral de aquellos personajes y, por tanto, de los hombres y mujeres de aquella sociedad. A finales del siglo XX y hoy mismo, estas mismas cuestiones siguen vigentes y solamente se encuentran respuestas parciales en la religión, el arte, la literatura, la antropología, la psicología, la bioquímica, etc.

Así, el bioquímico francés Jacques Monod⁷⁷ cree, finales el siglo XX, quinientos años después de que apareciera la *Comedia de Calisto y Melibea* y con ella el angustiado *Plancto de Pleberio*, que se puede asegurar *que una teoría universal, que podría tener un completo éxito en otros dominios, no podría nunca abarcar el mundo viviente, su estructura y su evolución como fenómenos deducibles de sus primeros principio*. En lugar de buscar una teoría universal se puede explicar el propósito de la vida mediante el azar. Es decir, el mundo vivo no contiene una clase predecible de objetos o de sucesos, sino que estos constituyen una ocurrencia particular, un suceso

76. Esa grandiosa concepción del orden del mundo se quiebra. La Tierra ya no es el "centro" (heliocentrismo), y para algunos como G. Bruno, el universo es infinito: entonces ya no hay ni siquiera un "centro" del mundo. Por eso Pascal se declara aterrado ante "el silencio del espacio infinito".

77. Premio Nobel de Fisiología y Medicina en 1965, en su obra *El azar y la necesidad*, Barcelona, Barral, 1974, pp.158 y ss., defiende que todo sucede según leyes y causas, pero no hay metas o fines. El hombre es ciertamente el resultado de la evolución, pero no su finalidad. El resultado pudo haber sido otro: si ha aparecido el hombre es por pura casualidad, por puro azar. Los griegos, aunque no todos, pensaban que la tierra ocupaba el centro del cosmos y que el hombre era una síntesis ("microcosmos") del universo y así surge la idea de que el hombre es el centro del universo. Cuando se averigua que la Tierra no ocupa ese lugar preeminente en el espacio cósmico, se dirá que el hombre es la meta y fin de la evolución del universo, opinión esta expresada claramente por P. Teilhard de Chardin: *Esbozo de un universo pensado*, Madrid, Narcea, 1975; en la pág. 74, afirma Teilhard, "La verdad del hombre es la verdad del universo para el hombre; es decir, la verdad simplemente...".

concreto casual, verdaderamente compatible con los primeros principios (leyes o causas primeras), pero no deducibles de ellos y, por lo tanto, esencialmente impredecibles.

Esta es la píldora que no quiso tragar Pleberio y en su *planctus* por la muerte de Melibea, su hija, exclama atribulado:

Ple.- [...] ¡O fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales vienes! ¿por qué no executaste tu cruel ira, tus mudables ondas, en aquello que a tí es objeto? ¿Por qué no destruyeste mi patrimonio? ¿Por qué no quemaste mi morada? ¿por qué no asolaste mis grandes heredamientos? Dexárasme aquella florida planta en quien tú poder no tenías; diérasme, Fortuna flutuosa, triste la mocedad con vegez alegre; no pervirtieras la orden. Mejor sufriera persecuciones de tus engaños en la rezia y robusta edad, que no en [la] flaca postrimería.

¡O fortuna variable...!: con esas palabras, el padre de Melibea trata aquí en carne viva y de forma desgarrada el tema de la *Fortuna*, como ya vimos en el apartado anterior, no sólo como tópico literario, sino como concepto, como fuerza irracional, inconstante, injusta y enemiga del bien, aunque suponía sus poderes limitados a los bienes temporales. Para Russell (1991:597), el empleo de los latinismos *ministra* ('agente', 'administradora') y *mayordoma* (fem. del lat. med. *maior domus*, 'criado principal de palacio') apunta la posibilidad de que Pleberio se acordase también de la doctrina cristiana que veía la Fortuna como poder sometido a la voluntad de Dios representada por la Providencia, pero le ha jugado una mala pasada y empieza a dudar, empieza a pensar en la posibilidad del puro caos, absurdo e irracional frente a la concepción del orden del mundo creado por Dios.

El tema de la Fortuna, en la historia del hombre moderno, se presenta de dos formas:

- 1.^a La Fortuna es una fuerza incontrolable, ciega, caprichosa; así se ve en los autores del s. XV que la caracterizan con las notas de *mudanza*, *discrepancia*, *inconsistencia*, *destemplanza*, *desorden*, *enormidad*, etc. En este sentido también la emplea Rojas en boca de Pleberio, y
- 2.^a en *La Celestina*, el concepto de Fortuna se toma del bien conocido tratado de Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, como ya está aclarado por los trabajos de Castro Guisasola, Gilman, Lida de Malkiel, Berndt, etc.

Esa Fortuna, vista sobre un fondeo estoico, está puesta "*ad agonem*" ('para la lucha, para el combate'). Lucha contra los hombres, los ensalza, los abate, los premia, los castiga. Es con ellos próspera o adversa y, en todo caso, cruel en sus modos. Después de escuchar Calisto la noticia de la muerte de Sempronio y Pármeneo en la plaza pública por boca de Sosia, exclamará aquél (Acto XIII, 4.^a):

Cal.- Mucho había anoche alcançado, mucho tengo oy perdido. Rara es la bonança en el piélag⁷⁸. Yo estava en título de alegre, si mi fortuna quisier tener quedos los ondosos vientos de mi perdición. ¡Oh Fortuna, cuánto y por cuántas partes me has combatido! Pues, por más que sigas mi morada y seas contraria a mi persona, las adversidades con ygal ánimo se han de sufrir, y en ellas se prueba el coraçon rezio o flaco. No ay mejor toque para conoscer qué quilates de virtud o esfuerço tiene el hombre. [...]

78. *la bonança en el piélag*: 'el tiempo tranquilo en la alta mar'.

Pero la Fortuna no obra más que sobre cosas exteriores, por ejemplo sobre los bienes materiales. Este es su campo de actuación: “*Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales vienes!*”, leíamos más arriba, puestas en la boca de Pleberio. Pero ese poder es suficiente para afectar al estado de las personas. La fortuna trae uno u otro estado; en los ejemplos analizados, la mala fortuna produce temor a la deshonra en Calixto y temor en no poder lograr el propósito de conseguir a Melibea:

Cal.(Aparte)-Pues ya bien siento mi honrra. Pluguiera a Dios que fuera yo ellos y perdiera la vida y no la honrra, y no la esperança de conseguir mi començado propósito, que es lo que más en este caso desastrado siento. ¡O mi triste nombre y fama, cómo andas al tablero, de boca en boca! ¡O mis secretos más secretos, quán públicos andarés por las plazas y mercados! ¿Qué será de mí? ¿Adónde yré? ¿Que salga allá? A los muertos no puedo ya remediar. ¿Que me esté aquí? Parezcerá covardía. ¿Qué consejo tomaré? Dime, Sosia, ¿qué era la causa por que le mataron?. (ACTO XIII, 3.^a)

Cal.(Solo)-¡O día de congoxa! ¿O fuerte tribulación! ¡Y en que anda mi hazienda de mano en mano y mi nombre de lengua en lengua! Todo será público quanto con ella y con ellos hablava, quanto de mí sabían, el negocio en que andavan. [...] (ACTO XIII, 4.^a)

En Pleberio, el suicidio de Melibea le acarreará, amén de una angustia existencial que le desborda y un replanteamiento de todas sus convicciones morales, el deseo de morir, como ya veremos:

Ple.-¡Ay, ay, noble muger! ¡Nuestro gozo en un pozo! ¡Nuestro bien todo es perdido! ¡No queramos más vivir! Y por que el incogitado dolor te daré más pena, todo junto sin pensarle, por que más presto vayas al sepulchro, por que no lllore yo solo la pérdida dolorida de entramos, ves allí a la que tú pariste y yo engendré hecha pedaços. La causa supe della; más la he sabido por estendo desta su triste sirvienta. Ayúdame a llorar nuestra llagada postrimería.

¡O gentes que venís a mi dolor, o amigos y señores, ayudáme a sentir mi pena! ¡O mi hija y mi bien todo! Crueldad seré que viva yo sobre ti; más dignos eran mi sesenta años de la sepultura que tus veynte. Turbóse la orden del morir con la tristeza que te aquexaba. ¡O mis canas, salidas para aver pesar, mejor gozara de vosotras la tierra que de aquellos ruvios cabellos que presentes veo! Fuertes días me sobran para vivir. Quexarme he de la muerte, incusarla he su dilación quanto tiempo me dexare solo después de ti; fáltame la vida, pues me faltó tu agradable compañía. ¡O muger mía! levántate de sobre ella y, si alguna vida te queda, gástala conmigo en tristes gemidos, en quebrantamiento y sospirar.[...]

[...] ¡O mi compañera buena! ¡O mi hija despedaçada! ¿Por qué no quisite que estorvasse tu muerte? ¿Por qué no hoviste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dexaste quando yo te havía de dexar? ¿Por qué me dexaste penado? ¿Por qué me dexaste triste y solo in hac lachrimarum valle?⁷⁹

“¿Por qué me dexaste triste y solo in hac lachrimarum valle?” Esta última interrogación retórica del *plancto*, dirigida a Melibea muerta, según Rafael Lapesa (op. cit., 1997: 109), “aunque sean palabras de la Salve, no van dirigidas a una intercesora

79. *¿Por qué me dexaste triste y solo in hac lachrimarum valle?.*": la frase se toma del conocido himno '*Salve, regina, mater misericordiae*' atribuido a varios autores del s. XI (véase *Analecta Hymnica*, L. 1907, p. 318. Según recuerda Lida de Malkiel (1962, p. 475, al final de la nota 4), se encuentra también como verso final en las *Coplas de Mingo Revulgo* y, en forma romanceada, en el poema de Gómez Manrique, *Defunzió del noble cauallero Garcilaso de la Vega* (citado por Russell, 1991: 607).

Madre del Dios-Hombre, sino a una hija cuya pérdida ha dejado a su viejo padre en irremediable desamparo”.

La fortuna es mudable y dos personajes diferentes como Areúsa y Pleberio se lamentan de esas rápidas mutaciones. En eso estriba su carácter principal: “*Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece: su orden es mudanzas*”. Se observa en *La Celestina* la eliminación de cualquier referencia racional-finalista. La fortuna no es un movimiento hacia un fin inserto en una trascendente y metafísica ordenación⁸⁰.

La fortuna no es puro azar; su orden es mudanza, un movimiento que se desenvuelve en el acontecer humano y natural; el movimiento del mundo puede ser un orden dinámico; desde finales del s. XV, se compara el movimiento del mundo con el movimiento de una máquina (imagen mecanicista⁸¹ del mundo); se niegan a reconocer finalidades en la naturaleza, ya que se concibe el universo como una máquina que, simplemente, se mueve sin finalidad alguna; una máquina no necesita un para qué: puede no valer para nada, o puede valer para muchas cosas, según el uso que se haga de ella. El conjunto de fuerzas que operan en ella la determinan de forma ciega, aunque el hombre la aplique para fabricar objetos.

Pleberio verá el mundo como una noria; *Celestina* maneja también la trillada imagen del mundo variable representado por la rueda de la Fortuna y convierte la rueda en noria (Acto IX, 4^a):

80. Las doctrinas que aceptan la creación del mundo afirman que Dios, en cuanto Ser inteligente y libre, debió dar una finalidad (finalismo o teleologismo del gr. *'telos'* = fin) al universo e incluso, quizá, a los acontecimientos mundanos particulares. En general, los argumentos en favor del finalismo se apoyan en el descubrimiento de hechos que parece que no podrían explicarse prescindiendo de la idea de finalidad (y de una inteligencia ordenadora).

La metafísica clásica suponía la identidad entre razón, palabra y realidad (Logos). Existe un orden real (cosmos) que puede ser descubierto por la razón y expresado por la palabra.

Los filósofos griegos distinguieron entre: "Dóxa" o simple opinión y "Episteme" o ciencia (verdadero saber).

Piensen que la investigación debe ir "más allá" de las simples "apariencias" o "fenómenos" y tratar de conocer la esencia de las cosas, a las que llamaron "substancias", y sus causas últimas.

Pero nuestro conocimiento del universo se ha ido rectificando desde los griegos porque no hay dogmas intocables para la crítica filosófica. Su instrumento es la razón.

La metafísica nace con Platón (s. V a. de C.), en el periodo metafísico de la filosofía, al suponer que las ideas son el verdadero ser. Platón desdobra el mundo en dos; distingue entre a)el reino falso de los sentidos; los sentidos solo captan las apariencias, y b)el reino verdadero de las ideas, de la razón; las ideas son la verdadera realidad y se pueden conocer por la razón.

Aristóteles es el que define la metafísica como ciencia. Para él la metafísica es la "ciencia teórica de los primeros principios y de las primeras causas". Esto estará vigente hasta el siglo XVII.

En la E.M. la metafísica se identifica con la teología porque Dios es el verdadero ser y el principio y fin de todas las cosas.

En el siglo XVII aparece la metafísica racionalista de Descartes y para él la metafísica es el fundamento de todas las ciencias y de todo el conocimiento. El presupuesto de este saber "es la racionalidad de lo real".

81. El mecanicismo explica los acontecimientos naturales únicamente por su por qué, la causa que los produce, como simple resultado de acontecimientos anteriores y no como finalidad de ellos. Será Renato Descartes (1596-1650) el que comience con la filosofía "moderna" por la crisis de la escolástica y con la ayuda de la ciencia renacentista, que ya se vislumbra en el mundo de *La Celestina* a finales del siglo XV.

Cel.- [...]Mundo es, passe, ande su rueda, rodee sus alcaduzes ('cangilón de noria'), unos llenos, otros vazíos. Ley es de Fortuna⁸² que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece: su orden es mudança. No puedo dezir sin lágrimas la mucha honrra que entonces tenía, aunque por mis pecados y mala dicha poco a poco ha venido en disminución. Como declinavan mis días, assí se disminuía y menguava mi provecho. Proverbio es antiguo, que quanto al mundo es, o crece o decrece. Todo tiene sus límites, todo tiene sus grados. Mi honrra llegó a la cumbre, según quien yo era; de necesidad es que desmengüe y abaxe. Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida. Pero bien sé que sobí para descender, florescí para secarme, gozé para entristecerme, nascí para bivar, bivi para crecer, crecí para envejecer, envejecí para morirme. [...].

La imagen del universo como un reloj revela el pensamiento naturalista y mecanicista que se impondrá también en el Renacimiento. Calixto, obligado a controlar su impaciencia amorosa y ajustarse a la marcha del reloj, medita y ve la imagen del mecanismo del mundo (ACTO XIV⁸³, 7.^a):

Cal.- ¡O noche de mi descanso, si fuesses ya tornada! ¿O luziente Febo⁸⁴, date priessa a tu acostumbrado camino! ¿O deleytosas estrellas, aparéceos ante de la continua orden! ¡O espacioso relox, aun te veo yo arder en bivo fuego de amor! Que si tú esperasses lo que yo, quando des doze, jamás estarías arrendado a la voluntad del maestro que te compuso. Pues vosotros, invernales meses, que agora estáys escondidos, ¡viniédesed con vuestras muy complicadas noches a trocarlas por estos prolixos días! Ya me parece haver un año que no he visto aquel suave descanso, aquel deleytoso refrigerio de mis trabajos.

Pero, ¿qué es lo que demando? ¿Qué pido, loco, sin sufrimiento? Lo que jamás fue, ni puede ser. No aprenden los cursos naturales a gobernarse sin orden, que a todos es un igual curso, a otros un mesmo espacio para la muerte y vida, un limitado término de los secretos movimientos del alto firmamento celestial, de las plantas y norte y de los crecimientos y mengua de la menstua luna. Todo se rige con un freno ygual, todo se mueve con igual espuela: cielo, tierra, mar, fuego, viento, calor, frío. ¿Qué me aprovecha a mí que dé doze horas el relox de hierro, si no las ha dado el del cielo? Pues por mucho que madrugue no amanece más ayña⁸⁵.

82. *Ley es de Fortuna*: lugar común desde la Antigüedad. Aunque *Celestina* se presenta aquí y en otras ocasiones como personaje abandonado por la buena fortuna de antaño, el texto resulta ambiguo porque en los actos primeros es famosa y con clientes importantes; considera que la seducción de Melibea será el máximo triunfo de su carrera de alcahueta-hechicera. Ya ha conseguido mucho oro de Calisto. De que es vieja no hay duda. Sus afirmaciones de que es también pobre se deben a su avaricia, porque, como se ve en el texto más adelante, ha podido pagar el alquiler anual por adelantado de su nueva casa dentro de la ciudad (Russell, 1991: 418).

83. La conversión de la *Comedia* en *Tragicomedia* con cinco actos adicionales hacía necesario que se revisase el texto del argumento original del Acto XIV para eliminar toda alusión a la muerte de Calisto e indicar que continuaba la historia de los amores de éste y de Melibea (Russell, 1991:497-498)

84. *luziente Febo*: 'sol luciente'; Calisto, deseoso de que llegue más rápidamente una nueva noche de amores, pide al sol que apresure su acostumbrado curso para que anochezca más temprano (Russell, 1991:513).

85. *No aprenden los cursos naturales... no amanece más ayña*: en esta parte del soliloquio Calisto recobra pasajeramente la razón y llama la atención sobre el orden irrompible de los movimientos cosmológicos y de la naturaleza en general que, como el mismo dice, hace absurdos los ruegos que acaba de pronunciar. Véase Lida de Malkiel, 1962, pp. 362-3, Adviértase que esta doctrina de un

Estamos, pues, ante un orden, que no se orienta a fines racionales por sí mismo, pero que se produce según un movimiento que debe descubrir la razón del hombre para que así pueda, técnicamente, oportunamente, insertar su acción en el juego de fuerzas ciegas de la máquina y obtener provecho.

Unos años después, Maquiavelo⁸⁶ escribirá que si la mitad de los hechos dependen de la arbitrariedad de la fortuna, la otra mitad responden a una intervención nuestra dirigida y calculada. Así se reconoce la posibilidad de articular la voluntad del hombre, contando con una cierta estructura ordenada del acontecer, en la aparente sucesión fortuita de los acontecimientos.

Antes de llegar a la idea de causalidad (Copérnico, Davis Hume), la mente renacentista piensa que la naturaleza es como una región de fuerzas ocultas, de cualidades secretas; y el hombre para conseguir con ellas un resultado apetecido tiene que aprender a manejarlas y poder obligarles a cambiar su juego. Esta intervención nos consiste en algo así como en descubrir un teorema para poder actuar sobre unos datos, sino en aprender fórmulas y combinaciones que mágicamente actúen sobre esas fuerzas elementales y con poder para alterar su curso. Tal es el sentido de la magia (Maravall, 1976: 146-152).

Pleberio en su lamento, nos confiesa que el creía en una ordenación racional-finalista del mundo:

Ple.- [...] ¡O mundo, mundo! Muchos mucho de ti dixeron, muchos en tus qualidades metieron la mano; [...]. Yo pensava en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; [...]

pero como su voluntad individual, atribulada, no puede aceptar que el drama de su querida hija responda a una finalidad objetiva y justa en el orden de los seres, se plantea desesperadamente la cuestión de si no habrá en el universo más que un loco arbitrario sucederse de los acontecimientos, en caprichoso sin sentido imputable a la Fortuna:

Ple.- [...]; agora, visto el pro y la contra de tus biendandaças, me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombre que juegan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte altopedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuydados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponçoña, vana esperança, falsa alegría, verdadero dolor⁸⁷. Cévasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleytes; al mejor sabor nos descubres el anzuelo; no lo podemos huyr, que nos tiene ya caçadas las voluntades.

universo perfectamente ordenado no concuerda con el concepto de Heráclito, descrito en el Prólogo, de un universo en perpetua guerra y flujo (Russell, 1991: 514)

86. Meinecke: *La idea de la razón de Estado en la Edad Media*, trad. española, Madrid, 1959, citado por Maravall (1976:144), afirma de la razón maquiavélica: "... en una naturaleza desdivinizada, el hombre tiene que obrar por sí mismo, sirviéndose de las fuerzas que la naturaleza le presta para dominar las potencias ciegas del mundo natural, que constituyen el dominio de la fortuna, y es necesario proceder con máxima inteligencia, con preciso espíritu de cálculo, porque cada golpe contra las fuerzas de la fortuna requiere un método racionalizado, una técnica adecuada."

87. *laberinto de errores... verdadero dolor*: la larga denuncia del 'mundo' es versión abreviada de un extenso pasaje de Petrarca, 1496 (*De rebus familiar.* VIII, 122, fol. [K 6]r, de Petrarca).

Prometes mucho, nada no cumples; échanos de ti por que no te podamos pedir que mantengas tus vanos prometimientos.[...].

La idea de Fortuna es una de las primeras características del hombre moderno, al principio de su historia: nos testimonia la vivencia del terreno movedizo en que ese hombre siente estar apoyado. De ahí la plena vigencia del vivir problemático y cambiante en *el mundo social de La Celestina*. Pleberio, por su gran dolor por el suicidio de su hija, se cuestiona, en definitiva, que el mundo esté en una dependencia ontológica absoluta respecto a Dios; los hechos le demuestran lo contrario.

Cuando Pleberio grita angustiado en *el lamento* “¡O mundo, mundo! [...]; me pareces un laberinto de errores [...]”, se anticipa a las inquietudes del hombre de hoy; o dicho de otra manera, ¿qué es el hombre y qué puesto ocupa en el cosmos?; al releer *La Celestina* nos asalta la idea de que el hombre actual es un pez que se muerde la cola, envuelto en la emboscada de un mundo que aparece sacudido por fuerzas ciegas, donde el mal, la irracionalidad, el sexo y muerte actúan en libertad y rigen su existencia; tanto caos le produce angustia y dolor, sentimientos que ya experimentaron antes, ante hechos similares y planteamientos casi idénticos, esencialmente idénticos, diríamos, los hombres del s. XV y que Fernando de Rojas pudo formular con palabras magistrales que nos causan admiración en el monólogo o *plancto* final del tolerante y humano Pleberio.

Jacques Monod en su ensayo “*El azar y la necesidad*” reflexiona sobre la vida y el hombre a la luz de la Biología; para él no hay ruptura entre ciencia y filosofía, pero sus conclusiones le llevan a la angustia existencialista cuando dice: “Nada más [le queda al hombre] que una necesidad ansiosa en un aterrador universo de soledad”, al conocer que “el hombre es el resultado de una serie de errores al azar en la historia replicativa del ADN⁸⁸”, que además el hombre es un ser no necesario, que la razón no le es suficiente para saber su destino y que su soledad es la soledad aterradora del universo del que ha surgido por azar.

En 1499, desde la sima de su angustia personal, señala el profesor Rafael Lapesa en “El vivir problemático de *La Celestina*”, *De Berceo a Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 99 y ss., Fernando de Rojas, anticipándose en más de cuatro siglos a la filosofía más desesperanzada del nuestro, descubrió por boca de Pleberio la radical soledad del hombre ante el absurdo universal.

Para Fernando de Rojas la vida y la muerte de los hombres, sus acciones y las consecuencias de ellas, forman parte de un caos sin sentido (Lapesa, 1997). Ya lo hemos leído en la lamentación de Pleberio, Acto XXI. Pero en realidad, no es que el mundo, como el demonio, pague así a los que le sirven. Es que la vida misma, dada por el mundo, es fuente de dolor:

Ple.- [...] Del mundo me quexo porque en sí me crió; porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nascida, no amara; no amando, cessara mi quexa y desconsolada postrimeria. [...]

Pero la desdicha de Pleberio no es una excepción; sigue diciendo al mundo:

88. ADN: Ácido desoxirribonucleico es el portador y transmisor de los caracteres hereditarios. Está formado por ácido fosfórico, desoxirribosa y bases nitrogenadas.

Ple.- [...] Hazes mal a todos por que ninguno triste se halle solo en ninguna adversidad, diciendo que es alivio a los míseros, como yo, tener compañeros en la pena. Pues, desconsolado viejo, ¡Qué solo estoy! [...]

Como podemos ver, sigue Lapesa (1997, op.cit.), la comunidad de un destino aciago para la humanidad entera no aplaca en Pleberio su dolor personal, ante el que se siente solo, en irremediable desamparo.

Según Freud, la Humanidad ha sufrido a lo largo de la historia “dos grandes ultrajes a su ingenuo amor propio”: el de la física renacentista, que le enseñó que la Tierra no era el centro del universo, sino una insignificante partícula de él; y el del darwinismo, que le reveló el origen animal de la naturaleza humana. Luego, el psicoanálisis le asesta un tercer golpe, descubriendo al hombre que no es siquiera dueño de sí mismo⁸⁹, puesto que en la psique hay fuerzas, inconscientes y subconscientes, que no controla. Freud, y no olvidemos a Einstein, da al hombre contemporáneo una visión de relativismo que le induce desconfiar en su capacidad racional para apresar lo que son las cosas (Gaos, V.,1977:26).

Los ultrajes mencionados son también unas píldoras muy difíciles de tragar para los hombres de finales del siglo XX y primeros del XXI, como lo fue para Pleberio el contemplar el cuerpo suicida de su hija Melibea:

Ple.- [...] ¡O mundo, mundo! [...]. Yo pensava en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; [...].

A Pleberio ya le hubiera gustado en esos momentos creer que el hombre es un ser necesario, inevitable, ordenado desde toda la eternidad.

Pues desconsolado viejo, ¡que solo esto!

Esas palabras esbozarán la grandeza trágica y humana de Pleberio, agobiado por la náusea y un sentimiento irresistible de lo absurdo, ante el cadáver de su hija muerta, como anticipándose más de cuatrocientos años al existencialismo, incapaz de explicar su existencia y la del mundo que le rodea, representado, ahora, en el hecho desastroso del suicidio de Melibea.

¿Cómo y por qué razones unos hechos se suceden a otros y han llevado a Melibea al abismo de la muerte?. No tiene respuestas; solo el lamento, el desamparo y la soledad, la terrible soledad de un hombre fieramente humano, aun cuando todas las religiones, casi todas las filosofías e incluso una buena parte de la ciencia, dan testimonio de los heroicos esfuerzos de la humanidad por negar desesperadamente su propia contingencia⁹⁰.

Toledo, 14 de abril de 2004

89. Ese verso de Altolaguirre parece un eco de las palabras de Freud: "Era dueño de sí, dueño de nada."

90 . Nota del autor: este trabajo se presentó al premio de investigación *FERNANDO DE ROJAS Y SU OBRA*, convocado por el Ilustrísimo Ayuntamiento de La Puebla de Montalbán (Toledo) con motivo del V Centenario de *La Celestina*. En el día la fecha ha sido ligeramente modificada, sobre todo en lo concerniente al apartado 5, permaneciendo en lo sustancial su intención comunicativa.

BIBLIOGRAFÍA**Ediciones de *La Celestina* utilizadas para este trabajo:**

- ROJAS, Fernando de: *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición de P. E. Russell, Madrid, Clásicos Castalia, 1991.
- ROJAS, Fernando: *La Celestina*. Edición de Bruno Mario Damiani, Cátedra, Letras Hispánicas, 1984.
- ROJAS, Fernando: *La Celestina*. Edición de Dorothy S. Severin, Cátedra, Letras hispánicas, 1989.
- ROJAS, Fernando: *La Celestina*. Introducción preliminar por Ángeles Cardona de Gibert; fijación del texto antiguo por Manuel Criado de Val; transcripción moderna y notas por Juan B. Caselles Llena, Zaragoza, Clásicos y ensayo, 1975 (Colección Aubí,6).
- ROJAS, Fernando de: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Prólogo de Stephen Gilman. Ed. y notas de Dorothy S. Severin, Alianza Editorial, Madrid,1969; 2ª. ed., 1971.
- ROJAS, Fernando: *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*, edición crítica de M. Criado de Val y G.D. Trotter, Clásicos Hispánicos, 2.ª ed., Madrid, 1965.

Bibliografía General

- ALBORT, J. L. (1979): “La época de los Reyes Católicos. ‘La Celestina’” en *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 2ª. ed., 3ª. reimpr.
- ANTOLOGÍA (1977): *Antología del grupo poético del 27*, edición de Vicente Gaos, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 30).
- BATAILLON, Marcel (1961): ‘*La Célestine*’ selon Fernando de Rojas. París, p. 213.
- BERNDT, Erna Ruth (1963): *Amor, muerte y fortuna en ‘La Celestina’*, Gredos, Madrid.
- BLANCO AGUINAGA ET AL. (1978): “La Celestina y el nihilismo” en *Historia social de la literatura española* [en lengua castellana]I, Madrid, Editorial Castalia.
- CARO BAROJA, Julio (1997): *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, con Prólogo y Álbum de Francisco J. Flores Arroyuelo. 1ª. ed. en *Revista de Occidente*, 1961.
- CARDONA DE GIBERT, Ángeles (1975): “Fernando de Rojas, autor de la ‘tragicomedia de Calisto y Melibea’” en Fernando de Rojas: *La Celestina*, Zaragoza, Clásicos y ensayos, pp. 21 y ss.
- CASTRO, Américo (1966): *La realidad histórica de España*, ed. Porsua, 3.ª ed., México, 1966, p. 59.
- (1965): “*La Celestina* como contienda literaria (castas y casticismos)”, *Revista de Occidente*, Madrid, 1965.
- CONGRESO DE MADRID (1974): *Estado presente de los estudios celestinescos*, sobre *La Celestina*.
- (1965): “*La Celestina* como contienda literaria”, Ed. *Revista de Occidente*, Madrid, 1965, pp.65-68, 77.
- DARWIN, Charles (1982): *Autobiografía y cartas escogidas*, Madrid, Alianza.

- (1983): *El origen de las especies*, Madrid, Edaf.
- (1985): *La expresión de las emociones en los animales y en los hombres*, Madrid, Alianza.
- DELICADO, Francisco (1969): *La Lozana Andaluza*, edición de Bruno M. Damiani, Madrid, p. 131.
- DEYERMOND, Alan (1979): “Edad Media” en *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica.
- EIMERIC, Nicolau y Peña, Francisco (1578): *El manual de los inquisidores* [traducción parcial del original latino de 1578], introducción y notas de Luis Sala-Molina, Barcelona, 1983.
- ÉLIADE, M.(1968): *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama.
- FRANKL, V. E. (1967): *Psicoanálisis y existencialismo*, México, FCE.
- FREUD, Sigmund (1966): *La interpretación de los sueños*, I, traducción de Luis López-Ballesteros y de la Torre, Madrid, Alianza Editorial.
- GALVÁN, Tierno (1972): *Antología de Marx*, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo.
- GARCÍA MORENTE (1991): *La filosofía de Bergson*, Madrid, Espasa.
- GILMAN, Stephen (1982): ‘*La Celestina*’: *arte y estructura*, Madrid, 1974; reimpresión, 1982); versión española de *The Art of "La Celestina"* (Madison, 1956).
- (1978): *The Spain of Fernando de Rojas: the intellectual and social landscape of 'La Celestina'*, Princeton, University Press, 1972; traducción española, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de 'La Celestina'*, Madrid, Taurus, Colección Persiles, 107, 1978 et al.
- GÓMEZ DE TEJADA DE LOS REYES, Cosme: *Historia de Talavera* (BNMadrid Ms 8396. La bibliografía de Rojas se haya en los folios 256 v-257 r; el borrador que dejaba Gómez de Tejada fue sacado en limpio por Fray Alonso de Ajofrín en Talavera en 1651) dice de Fernando de Rojas:
- GREEN, O.H. (1947): “Fernando de Rojas, converso and hidalgo”, en *Hispanic Review*, XV, 1947, pp. 384-387.
- (1968): “Amor cortés y moral cristiana en la trama de ‘La Celestina’”, en *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid.
- HIERRO, José (1999): *Cuaderno de Nueva York*, Madrid, Ediciones Hiperión (Poesía Hiperión, 326), 5ª. Ed.
- HUXLEY, J. (1976): *Darwin*, Barcelona, Salvat.
- IONESCO, E. (1982): *Rinoceronte*, Madrid, Alianza.
- KAFKA, F. (1982): *La metamorfosis*, Madrid, Alianza.
- KANT, Emmanuel (1985): *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alianza.
- KANT, Emmanuel (1981): “Idea de una historia universal en sentido cosmopolita” en *Filosofía de la historia*, México, FCE, pp. 44-45.
- LAPESA, Rafael (1997): “El vivir problemático de La Celestina”, *De Berceo a Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 99 y ss.
- LAZA PALACIOS, Modesto (1958): *El laboratorio de Celestina*, Málaga.
- LENIN, V.I. (1991): *Sobre Marx, Engels y el marxismo*, Madrid, Akal.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1961-62): *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Editora Universitaria.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás (1954): *Los judaizantes castellanos y Inquisición en tiempos de Isabel la Católica*, Burgos, p.170.

- MARAVALL, José Antonio (1976): *El mundo social de 'La Celestina'*, Madrid, Gredos.
- MARTÍN DE CASTAÑEDA, P.(1525): *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, ed. de Agustín G. de Amezúa (Madrid, 1946), p. 4.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1970): *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, pp. 172-173, edición de J. González Muela (Madrid, 1970).
- MENÉNDEZ Y PELAYO (1962): *Orígenes de la novela*, III, Madrid, 1962, pp. 244-5.
- NIETZSCHE, F. (1972): *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza.
- (1980): *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza.
- (1983): *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza.
- MONOD, J. (1974): *El azar y la necesidad*. Barcelona, Barral.
- NORTON, F.S.(1966): *Printing in Spain (1501-1520) with an Appendix on the early editions of 'La Celestina'*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PASCAL, B.: *Pensamientos*. Madrid, Espasa-Clape (Austral, 96).
- PICO DE LA MIRÁNDOLA, J. (1984): *De la dignidad del hombre*. Madrid, Editora Nacional.
- REYNOSA, Rodrigo de (1970): *Coplas*, edición de M^a. Inés Chamorro Fernández, Madrid, Taurus, pp. 49-51.
- RICO, Francisco (Dir.)(1979): *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelo, Ed. Crítica, vol. I Edad Media.
- RUSSELL, B. (1980): *La perspectiva científica*. Barcelona, Ariel.
- (1975): *Los problemas de la filosofía*. Barcelona, Labor.
- RUSSELL, P. E. (1963): “La magia como tema integral en la tragicomedia de Celisto y Melibea”, en *Studia philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid.
- (1978): *Temas de “La Celestina” y otros estudios: del “Cid” al “Quijote”*, Barcelona.
- Salinas, Pedro: *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1947.
- Sartre, J. P. (1943): *L'être et le néant* [El ser y la nada], Paris, Gallimard. Para la edición española (1979): *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada.
- (1981): *La náusea*. Madrid, Alianza.
- (1983): *Los caminos de la libertad*. I. *La edad de la razón*, Madrid, Alianza-Losada.
- Serrano Sanz, M.(1902): “Notas biográficas de Fernando de Rojas”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VI, 1902, pp. 145-260.
- SPENGER, Jacobo [Jacob], e Institor, Enrique [Henricus Institoris], *Malleus maleficarum* (Coloniae: J. Koelhoff [1474, en realidad hacia 1487]).
- TEILHARD DE CHARDIN, P. (1975): *Esbozo de un universo pensado*, Madrid, Narcea.
- UNAMUNO, Miguel de (1983): *Niebla*, edición de Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas,154).
- VALLE LERSUNDI, Fernando del(1925) “Testamento de Fernando de Rojas, autor de ‘la Celestina’”, en *Revista de Filología Española*, XVI, 1925, pp.385-396 y 1929, pp.366-388 y “Documentos referentes a Fernando de Rojas”, RFE, 1930,XVII, p. 183.
- WITTGENSTEIN, L. (1973): *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid, Alianza.