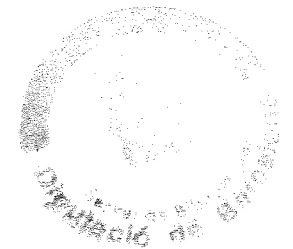


CLAVES DE
&
LA CELESTINA
FERNANDO DE ROJAS

Eduardo Galán



CICLO &
EDITORIAL, S.A.

Los libros de la colección «Claves para la lectura» están pensados para facilitar el acercamiento a las grandes obras literarias.

Son útiles para el análisis de la obra y para el trabajo en el aula, pero su lectura no sustituye en modo alguno la del texto original que es objeto de comentario.

Nuestra intención es estimular al lector para que desarrolle sus propias opiniones críticas. No tratamos de que el lector acepte, sin cuestionarla, una determinada interpretación —la nuestra, en este caso—, sino de establecer las bases para que pueda formular la suya propia.

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
Sumario	9
«Carta del autor a un su amigo»	10
Octavas acrósticas	10
Prólogo en prosa	10
«Incipit o Síguese»	11
Argumento general de la obra	11
Corpus general de la obra	12
Acto I – Acto II – Acto III – Acto IV – Acto V – Acto VI – Acto VII – Acto VIII – Acto IX – Acto X – Acto XI – Acto XII – Acto XIII – Acto XIV – Acto XV – Acto XVI – Acto XVII – Acto XVIII – Acto XIX – Acto XX – Acto XXI.	
«Concluye el autor aplicando la obra al propósito por la que la acabó»	32
«Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector»	33
Comentario	35
Argumento y temas	35
El hilo argumental – El amor como tema central – Caracte- rización del amor – Los motivos de la codicia y de la muer- te – Otros motivos presentes en la obra.	
Género	40
Personajes	43
Caracterización de los personajes – Calisto, entre la locura y el egoísmo – Melibea, un personaje auténticamente huma- no – Celestina, el arte de engañar y la seducción – Sempro- nio y Pármeno – Elicia y Areúsa – Los padres de Melibea – Otros personajes.	

	<u>Pág.</u>
Espacio	50
Tiempo	51
Estructura	54
Estilo	57
Formas de expresión: diálogo, monólogo, aparte y acotaciones – La fusión de estilos, argumentativo y sentimental, en diálogos y monólogos – Tradición culta y tradición popular – Caracterización del lenguaje culto – Caracterización del lenguaje popular y coloquial.	
Sociedad	67
Propósito del autor	69
Interpretación y sentido	72
Nuestra interpretación	73
Interpretaciones	77
El autor y su contexto	85
La existencia de uno o dos autores	85
Biografía y contexto histórico de Fernando de Rojas	87
Orientaciones de trabajo	95
Guía para la lectura de la obra	95
Cómo trabajar la lectura de <i>La Celestina</i> – Fragmentos o pasajes de especial interés en <i>La Celestina</i> .	
Cuestionario sobre la obra	98
Cuestiones particulares – Acto I – Acto II – Acto III – Acto IV – Acto V – Acto VI – Acto VII – Acto VIII – Acto IX – Acto X – Acto XI – Acto XII – Acto XIII – Acto XIV – Acto XV – Acto XVI – Acto XVII – Acto XVIII – Acto XIX – Acto XX – Acto XXI – Cuestiones generales sobre la obra – Temas de expresión escrita.	
Sugerencias de lectura	107
Noticia editorial	107
El texto. Principales ediciones disponibles	107
Bibliografía	108
De carácter general – De carácter específico sobre <i>La Celestina</i> .	

SUMARIO

Publicada originalmente con el título de *Comedia de Calisto y Melibea*, y, en su segunda edición, con el de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. *La Celestina* es una obra extensa, que consta de 21 actos y de una serie de apartados preliminares y finales. La obra se organiza de la siguiente manera:

Organización interna de *La Celestina*

1. «Carta del autor a un su amigo»
2. Octavas acrósticas: «El autor, excusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara»
3. Prólogo en prosa
4. «Incipit o Síguese»
5. Argumento general de la obra
6. Corpus general de la obra, en 21 actos (precedido cada uno de ellos de un breve argumento)
7. Tres octavas: «Concluye el autor aplicando la obra al propósito por la que la acabó»
8. Siete octavas: «Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector»

Es fundamental para el lector leer cada uno de estos apartados con suma atención para entender lo que se dice en cada momento. El estilo, grandilocuente en ocasiones, y los largos parlamentos, llenos de citas y referencias literarias, oscurecen el sentido.

«CARTA DEL AUTOR A UN SU AMIGO»

El primer acto, obra de otro autor Fernando de Rojas declara en esta carta que el texto que publica no es obra exclusiva de su pluma. Él es el continuador del primer acto, que encontró abandonado y sin firma. Rojas señala como posibles autores del primer acto a Juan de Mena o a Rodrigo de Cota.

Rojas decide continuar la obra Como la lectura de dicho manuscrito le parece atractiva, decide continuar y acabar la obra. Argumenta diciendo que el interés del texto reside en las enseñanzas que contiene para los jóvenes enamorados, y en su estilo elegante y agradable.

Y finalmente, justifica la ocultación de su nombre (la primera edición apareció sin el nombre del autor) alegando que, siendo él jurista, la obra es ajena a su facultad.

OCTAVAS ACRÓSTICAS

Uniendo las letras iniciales de cada verso, podemos leer: «El bachiller Fernando de Roias acabó la comedia de Calisto y Melibea, y fue nacido en la Puebla de Montalbán.»

En estas coplas justifica la necesidad de su obra y explica los motivos que le condujeron a componerla. Asimismo insiste en manifestar, una vez más, su *propósito moralizante*.

PRÓLOGO EN PROSA

Este prólogo no aparece en la edición primitiva de la *Comedia*, sino que se incorpora en 1502 (en la *Tragicomedia*).

Diferencia de opiniones y juicios sobre la obra Tras un comienzo grandilocuente, basado en una cita de Heráclito, para quien el mundo es una contienda o enfrentamiento entre contra-

rios, Rojas continúa glosando citas de Petrarca hasta asociar esta idea de contienda universal a la de creación literaria. Así señala cómo su obra ha merecido diferentes juicios: para unos es prolija, para otros breve; para unos agradable, para otros oscura...

Al final del prólogo, el autor justifica los sumarios o argumentos que los impresores han colocado al principio de cada acto. Asimismo manifiesta que si bien el autor del primer acto quiso llamar a la obra *Comedia*, y así lo respetó él en la primera edición, ahora, ante la polémica suscitada en torno al título apropiado, y dado que todo acaba en tristeza, prefiere denominarla *Tragicomedia*.

Acaba su prólogo explicando que hubo de añadir algunos episodios que alargasen el proceso del deleite de los amantes, por la demanda constante de los lectores. Se trata, efectivamente, de los actos que se conocen con el nombre de *Tratado de Centurio*.

Justificación de las adiciones de la edición de 1502

«INCIPIT O SÍGUESE

Fernando de Rojas manifiesta la intencionalidad y el propósito de su obra:

Compuesta en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes.

ARGUMENTO GENERAL DE LA OBRA

En este apartado se resume en breves líneas el contenido o argumento general de la obra.

CORPUS GENERAL DE LA OBRA

ACTO I

La obra se inicia *in medias res*, es decir en una situación clave y con un diálogo trascendental que desencadena la acción de la tragicomedia: el rechazo de Calisto por parte de Melibea y el interés desmedido de éste por lograr el amor de su dama.

Declaración amorosa de Calisto y rechazo de Melibea

En el huerto de Melibea, Calisto —que entró allí persiguiendo un halcón— le está declarando su amor en términos grandilocuentes y cultos, llenos de reminiscencias literarias: el caballero ve la grandeza de Dios en que haya dado poder a la naturaleza para dotar a Melibea de una perfecta hermosura, y en permitirle a él contemplar semejante belleza y declararle su amor. Considera mayor su placer al contemplar a su amada que el que puedan sentir los santos al contemplar a Dios. Por eso se llama a sí mismo «cuerpo glorificado». Melibea responde con palabras ambiguas, que invitan a Calisto a esperanzarse: «pues aun igual galardón te daré yo si perseveras».

Al ver el regocijo del caballero al escuchar la palabra *galardón* (= entrega amorosa de la dama), Melibea cambia repentinamente de actitud: parece arrepentirse de sus palabras y, enfurecida, arremete contra el atrevimiento de Calisto.

La dama le recrimina su loco atrevimiento, las palabras que ha pronunciado para intentar perder la virtud de una mujer como ella. En fin, Melibea ha reaccionado así porque no puede tolerar que el joven le haya comunicado sus deseos de entablar amores ilícitos ni el placer que siente al intuir una respuesta afirmativa.

Hasta aquí, pues, el planteamiento de *La Celestina*: la declaración amorosa de Calisto solicitando relaciones ilícitas, lo que provoca el rechazo furibundo de Melibea: «¡Vete! ¡Vete de ahí, torpe!»

Dolor y desvarío de Calisto

Marcha Calisto a su casa, colérico, desengañado y triste. Con su criado Sempronio mantiene una conversación sobre su situación y su amor por Melibea. El joven caballero exagera su pena hasta tal punto que su criado juzga que se ha vuelto loco.

En su desvarío, Calisto se define a sí mismo conforme a un tópico literario consistente en exaltar a la dama elevándola a la categoría divina: «Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo.»

La pasión de Calisto por Melibea es manifiesta. Sempronio le recrimina su conducta y el que sea cautivo del amor, y le reprueba la indignidad que comete al someter la dignidad del hombre a la imperfección de la mujer. El antifeminismo de Sempronio provoca a su señor, que considera a Melibea como Dios: «por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que hay otro soberano en el Cielo, aunque entre nosotros mora.»

Calisto se está comportando conforme a los tópicos del amante no correspondido en la literatura cortés de la época: desea estar solo, pero busca compañía para desahogarse; tañe el laúd y canta; sufre y pena exageradamente; no puede dormir; considera a su amada su Dios... Y se cree indigno de alcanzar el favor de su dama.

Sempronio no puede resistir la actitud de su señor e inicia una fuerte diatriba contra las mujeres. Su actitud misógina le lleva a resaltar una larga lista de defectos que, en su opinión, padecen las mujeres: la falsedad, el engaño, el olvido, el desamor, la ingratitud, la lujuria, el miedo, la desvergüenza... Para el criado, que mantiene una actitud absolutamente misógina, las mujeres sólo sirven para gozar de ellas en el acto sexual.

Calisto, por su parte, rechaza todas las opiniones de su criado. Y vuelve, obsesivamente, a hablar de su amada. Con fervor describe su hermosura: los cabellos, rubios; los ojos, verdes; las pestañas, largas; las cejas, delgadas y alzadas; los labios, colorados; el cuerpo, de color claro y pálido —más blanco que la nieve—; las manos, pequeñas... En definitiva, la belleza ideal de la mujer de la época.

A pesar de todo lo manifestado por su señor, el siervo estima más la dignidad del hombre, pues la mujer es imperfecta, ya que desea y «busca su amor» (el de cualquier hombre, sin distinción de categorías, estamentos o clases). Al oír estas palabras, Calisto expresa su anhelo de que Melibea actúe como las demás mujeres y vaya a su encuentro.

El criado le anima, respondiéndole que es posible conseguirlo, y que él está dispuesto a ayudarlo. La alegría que recibe lleva a Calisto a regalar a Sempronio su jubón de brocado. Para conseguir el amor de Melibea, el criado le propone la mediación de Celestina, vieja barbuda, hechicera, astuta, alcahueta, que «a las duras penas promoverá y provocará a lujuria si quiere».

Divinización de Melibea por parte de Calisto

Misoginia de Sempronio: crítica de las mujeres

Descripción de Melibea por Calisto

Sempronio se ofrece a ayudar a su señor: la mediación de Celestina

Ante la esperanzadora promesa de que Celestina consiga el favor de su amada, Calisto desea conocerla y pedirle que intervenga en sus amores: Celestina parece ser la mujer adecuada para sus fines.

Elicia engaña a Sempronio con Crito

Parte Sempronio a casa de Celestina, donde vive también su amiga Elicia. En ese mismo instante, Elicia se está solazando con otro hombre, Crito. En mal momento ha llegado el criado. Al oír ruidos, Sempronio pregunta a Elicia de dónde proceden. La muchacha responde con la verdad: «un mi enamorado». Pero Celestina interviene y consigue hacerle creer a Sempronio que se trata de otra de sus mancebas.

Sempronio pacta con Celestina. Ganancias a la vista

Sempronio da cuenta a la vieja del amor y la pena de Calisto y del provecho que pueden obtener con este negocio. Ambos están dispuestos a aprovecharse del joven enamorado y pactan repartirse las ganancias.

Pármene advierte a Calisto de la condición de Celestina

Cuando Sempronio y la vieja llegan, Calisto y Pármene, otro criado, están hablando de Celestina. Para el criado, es «una puta vieja alcohola».

El señor le recrimina sus palabras. Pero Pármene insiste en advertirle de las falsedades y astucias de la vieja: ella se enorgullece de ser llamada por las gentes «¡puta vieja!». Le cuenta también cómo de niño vivió con ella como sirviente. Por eso sabe que tenía seis oficios: lavandera, perfumera, maestra de hacer afeites (de preparar cosméticos) y de componer virgos, alcahueta y hechicera. Y se expulsa en detallar cómo vivía y ejercía estos oficios.

Calisto necesita la mediación de Celestina

Pero a Calisto, que desea ardientemente poseer a Melibea, le importan poco estas cosas: él necesita a Celestina para ablandar el corazón de su «diosa».

Así que le ruega a Pármene que no interfiera en este asunto, que no tenga envidia de Sempronio por el regalo del jubón, y que no se ofenda por no seguir Calisto su consejo; y le asegura que, a diferencia de Sempronio, a él le considerará como a un amigo.

Encuentro entre Celestina y Calisto

Señor y criado acuden a recibir a Celestina, que llega en compañía de Sempronio. Al oír a Calisto, éstos fingen una conversación, en la que la vieja manifiesta la pena de Sempronio por el sufrimiento de su amo y su decisión de morir incluso por ayudarlo. Calisto, que oye estas palabras, confía en ellos, no sin antes escuchar a Pármene, que le advierte de la falsedad y artificio-

sidad de la conversación que ha escuchado. Celestina, que a su vez ha oído a Pármene, le asegura a Sempronio que su compañero se pondrá de su parte.

Sale, pues, Calisto a recibir a la vieja y la saluda con elogios desmedidos, ridículos si atendemos a la condición de puta vieja y alcahueta de aquélla. Llega a decir el mancebo que adora la tierra que ella pisa y que, en reverencia suya, él besa.

Murmura la vieja: «¡menos halagos y más dinero!». Calisto, que intuye sus palabras, marcha con Sempronio a buscar algún regalo para demostrar su generosidad.

Quedan solos Pármene y Celestina. La vieja inicia su actuación: pretende ganarse a Pármene y controlar su voluntad. Para ello, en primer lugar, justifica la pasión amorosa de Calisto:

Celestina intenta vencer la oposición de Pármene

Y sabe, sino sabes, que dos conclusiones son verdaderas: la primera, que es forzoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre; la segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulzura del soberano deleite, que por el hacedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres perpetuase, sin lo cual perecería.

Como Pármene replica que él quiere evitar el daño y el padecimiento de su señor, la alcahueta intenta convencerle, diciéndole que Calisto está enfermo y que ella sanará su mal. La reacción agresiva de Pármene provoca una serie de insultos mutuos, que dan lugar a que el criado revele su identidad a la vieja:

Pármene, hijo de Alberto, tu compadre; que estuve contigo un mes; que te me dio mi madre cuando morabas a la cuesta del río, cerca de las ternerías.

Celestina aprovecha para hablarle de su padre y para rogarle que confíe en ella, como si fuera su madre, que, al fin y al cabo, había sido amiga suya y tan «puta vieja» como ella.

Poco a poco la alcahueta va sembrando la duda en el joven criado. Le propone que haga amistad con Sempronio: Insiste varias veces en lo necesario que es tener amigos. Después intenta tentarlo por la *codicia*, por el deseo de obtener dineros y ganancias con este negocio. Pero Celestina no acaba de vencer la resistencia de Pármene, por el sentido del deber y de la fidelidad de éste.

Celestina tienta a Pármene: dinero y amor

Una segunda tentación de Celestina se dirige al *deseo sexual* del muchacho: le habla de Areúsa, joven atractiva a quien conoce el criado y por quien está interesado.

Pármeneo duda, pues sabe que «la lujuria o avaricia mucho mal hace». Cuando parece que desea solicitar y aceptar los consejos de Celestina, Calisto les interrumpe.

Calisto le regala a Celestina cien monedas de oro

El joven caballero le entrega a Celestina cien monedas de oro para que inicie su mediación. La vieja se marcha y finaliza este primer y extenso acto.

ACTO II

Calisto pide la opinión de sus criados

Una vez que Celestina se ha marchado, Calisto quiere conocer la opinión de sus criados sobre el regalo de las cien monedas de oro.

Sempronio alaba la generosidad de Calisto

Sempronio elogia la conducta de su amo, ya que «allende de remediar tu vida ganaste muy gran honra». Insiste el criado, con habilidad interesada, en convencer a Calisto de que «es mejor el uso de las riquezas que la posesión de ellas». Para Sempronio, el dar es glorioso mientras que el recibir es miserable. Con ello pretende tranquilizar a Calisto y predisponerle para una mayor generosidad. Y termina diciéndole que puede congratularse por haber sido magnífico y liberal, pues su negocio está en buenas manos.

Por estas palabras Calisto le llamará *buen criado* y elogiará su fidelidad. Pero, como no puede dominar su impaciencia, le envía a buscar a Celestina para que ésta actúe con mayor rapidez.

Pármeneo censura el comportamiento de Calisto

Al irse Sempronio, Calisto le pide su parecer a Pármeneo. El criado le censura su comportamiento. En primer lugar, considera que sus franquezas estarían mejor empleadas en hacer presentes y servicios a Melibea, que en dar dinero a una alcahueta. En segundo lugar, Pármeneo le critica por haberse convertido en esclavo o cautivo de Celestina, ya que a quien se comunica el secreto, se le da la libertad. Calisto se disculpa diciendo que necesitaba un mediador que llevase hasta los oídos de su amada sus mensajes, pues a él le resultaría imposible hablarle por segunda vez. Pero el criado no acepta estas justificaciones e insiste en sus críticas.

Calisto, herido en su orgullo, arremete contra Pármeneo, increpándole. Le llama «mal criado», «terrón de lisonja», «bote de malicia», «el mismo mesón y aposentamiento de la envidia»... Se queja de la ausencia de Sempronio y se lamenta de la presencia de Pármeneo. Y, lleno de cólera, pide un caballo para marcharse a pasear.

Calisto insulta a Pármeneo

Pármeneo, ante la ofensa que ha recibido de Calisto, que le ha acusado de ser «mal criado», envidioso y desleal, reflexiona sobre la ingratitud de su amo. Por ser buen criado y fiel, él padece mal; mientras que Sempronio, traidor y malo, es considerado bueno por su amo. Vistas así las cosas, decide sacar provecho de la situación: «dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá, pues dicen: a río revuelto, ganancia de pescadores».

Reflexiones de Pármeneo

ACTO III

Sempronio, que ha sido enviado por Calisto en busca de Celestina, la alcanza por la calle camino de su casa. Como la vieja camina despacio, el criado le comunica las prisas de su señor.

Impaciencia de Sempronio

Celestina le tranquiliza diciéndole que la impaciencia es cosa propia del que ama, para quien toda tardanza se convierte en tormento.

La conversación gira en torno a cómo obtener mayor provecho sin padecer ningún daño. Sempronio insiste en la diligencia con que debe ser llevado este asunto, pues teme que la gran pasión de su señor se apague pronto. No obstante, confía en la profesionalidad de Celestina.

La inquietud de Sempronio le lleva a preguntar por la conversación que mantuvo la vieja con

Alianza de Pármeneo y Celestina

Pármeneo al final del acto I. Sempronio teme que su compañero estropee el negocio y, sobre todo, que descubra su deslealtad. Celestina, una vez más, vuelve a tranquilizarle: el corazón de Pármeneo se está ablandando. Le ha tentado ofreciéndole una parte de sus ganancias. Como Sempronio continúa desconfiando, Celestina le asegura que su compañero no podrá resistirse a la tentación del amor de Areúsa. Es decir, el dinero —el egoísmo— y el sexo —la lujuria— son las dos pasiones de las que se sirve la vieja para arrastrar a los personajes de la obra.

Planes de Celestina con Melibea La impaciencia de Sempronio le lleva a insistir preguntando a Celestina cómo vencerá la resistencia de Melibea. La vieja le adelanta sus planes: irá con el pretexto de venderle hilado, alcohol, solimán y otros productos femeninos. Sempronio manifiesta su fuerte egoísmo al expresar su temor por el desenlace de este asunto. No le preocupa nada más que salir él de la pobreza, enriqueciéndose a costa de Calisto.

El conjuro. Los efectos del hechizo Hablando de estas cosas, llegan a casa de Celestina. Sempronio se dirige a la habitación de Elia, y Celestina se encierra en su cámara para conjurar al diablo. En esta escena la vieja añade a su condición de alcahueta y puta vieja la de hechicera. Celestina le exige al diablo que la ayude haciendo que Melibea:

- compre el hilado hechizado;
- se avenga a conceder su petición y se enamore de Calisto;
- pierda su honestidad y le comunique a Celestina su pasión por Calisto.

La vieja es, incluso, capaz de amenazar al diablo con descubrir sus engaños, convirtiéndose en su enemiga, si no colabora con ella.

ACTO IV

Lamentaciones y dudas de Melibea Una vez efectuado el conjuro, Celestina se dirige con el hilado hechizado a cumplir su misión. Sin embargo, en el camino se lamenta de haber aceptado el encargo de Calisto y se queja de su situación. Teme perder la vida en el intento o, cuando menos, ser mantecada y azotada cruelmente. Manifiesta dudas sobre la eficacia de su misión: no sabe si ir a casa de Melibea y ponerse en peligro, o abandonar el negocio y perder los beneficios. Al fin, se decide a ir basándose en las siguientes razones:

- porque no quiere parecer cobarde;
- porque prefiere ofender a Pleberio que enojar a Calisto;
- porque los agüeros le son favorables.

Razones de una visita: vender un poco de hilado Lucrecia le pregunta el motivo de su visita. Vender un poco de hilado (el del hechizo), será la respuesta de Celestina. Como Alisa, madre de Melibea, necesita hilado, la criada la invita a entrar.

Una vez dentro, Alisa, compadeciéndose de la vieja, le compra el hilado. Después, en un acto imprudente, llama a su hija Melibea y le pide que continúe atendiendo a Celestina, ya que ella debe ausentarse.

La alcahueta comienza a poner en práctica sus tretas y ardides para enredar a la joven Melibea. Para ello la invita a gozar de su juventud —el tópico del *carpe diem*, muy extendido en aquella época— antes de que el paso del tiempo provoque «arrugas en la cara, canas en el cabello, caer de dientes, carecer de fuerza, flaco andar...». Puesto que para Celestina la vejez, no es sino mesón de enfermedades, congoja continua, llaga incurable, vecina de la muerte...

Como Melibea replica diciendo que esa vejez es propia de los pobres, y que los ricos carecen de tales problemas, la vieja le señala los males propios de la vejez de los ricos: preocupación por el dinero, falsas amistades, lisonjas y mentiras de cuantos les rodean, envidias, hijos y nietos que desean su muerte para heredar... La vejez es mala para ricos y pobres.

Terminada la conversación sobre la vejez, Melibea le paga el hilado y la invita a marcharse. **El verdadero motivo de su visita: Calisto**

Celestina debe reaccionar si no quiere perder esta buena oportunidad de hablar de Calisto. Por ello, antes de explicar el verdadero motivo de su visita, se prepara bien el terreno: quiere atraerse la voluntad de Melibea; para lo cual, la adula y elogia con apelativos hiperbólicos: «¡oh, angélica imagen! ¡oh, perla preciosa!» Por fin, tras múltiples rodeos dice, de forma muy ambigua, que viene de parte de un hombre enfermo, que con sólo una palabra suya sanará. La joven, que no entiende las equívocas palabras de la vieja, le ruega que pronuncie el nombre del doliente.

Al escuchar el nombre de Calisto, Melibea recuerda la declaración amorosa del principio de la obra. Se siente engañada, y expresa su disgusto insultando a la vieja y a Calisto.

El furor y la cólera de la muchacha hacen pensar a Celestina que el conjuro ha fallado. Sin embargo, como la necesidad aviva el ingenio, la vieja inventa una nueva disculpa antes de que todo se eche a perder. Se justifica diciendo que no ha sabido expresarse bien, que lo que ella venía a buscar era una oración para el dolor de muelas que Melibea conoce, y su cordón (que tiene fama de haber tocado todas las reliquias de Roma y Jerusalén). Con la oración y el cordón, argumenta la alcahueta, Calisto sanará de su fuerte dolor de muelas.

Melibea, tras vacilaciones y titubeos, cambia de actitud. El oír pronunciar el nombre de Calisto y el temor a ver dañada su honra habían provocado su furor. Pero el ayudar a sanar a los enfermos es obra pía, afirma, y no encuentra en ello nada reprochable. Por consiguiente, entrega su cordón a Celestina. **Melibea da a Celestina el cordón**

Sin embargo, como su madre está a punto de regresar y no va a tener tiempo para escribir la oración, le pide a Celestina que acuda al día siguiente muy en secreto. Melibea es consciente, pues, de que no está obrando bien: teme la llegada de su madre y prepara una cita secreta con Celestina.

Ante las censuras de Lucrecia, Celestina se ve obligada a ganarse su voluntad y le regala un tinte para el pelo y unos polvos para eliminar el mal aliento.

Finalmente, al despedirse, la vieja revela sus auténticas intenciones, si bien lo hace de forma hipotética: aunque sus palabras tuviesen el sentido que primero pensó Melibea, no eran en sí malas, ya que cada día hay hombres que sufren por mujeres y mujeres que sufren por hombres, y esto es obra de la naturaleza; la naturaleza, al fin y al cabo, la ordenó Dios, y Dios no hizo cosa mala.

ACTO V

Alegría de Celestina por el éxito de su visita Tras despedirse de Melibea, Celestina va por la calle hablando entre dientes consigo misma. Camina contenta por el éxito de su empresa, éxito que atribuye a su astucia y al conjuro del diablo.

Se encuentra con Sempronio, que, impaciente, le pide que le cuente lo sucedido. Sin embargo, la vieja no piensa revelar nada hasta llegar a casa de Calisto.

Mezquindad de la vieja Sin querer, Celestina descubre su mezquindad y avaricia, al decirle al criado que él también sacará alguna «partecilla» de provecho en este asunto.

Ante el enfado de Sempronio, Celestina intenta desdecirse. Pero aquél se ha dado cuenta de la falsedad de la avarienta alcahueta: «¡Oh lisonjera vieja! ¡Oh, vieja llena de mal! ¡Oh, codiciosa y avarienta garganta!»

Desvaríos de Calisto Sempronio y Celestina vienen discutiendo por la calle sobre la conveniencia o no de comunicarle a Calisto el éxito de la visita, cuando Pármeno les ve aproximarse. El señor, desesperado por la tardanza, comienza a desvariar, poniendo en la alcahueta su alivio y esperanza.

ACTO VI

El acto VI está construido en dos planos: (a) el diálogo entre Calisto y Celestina en torno a la entrevista celebrada por ésta con Melibea; y (b)

el diálogo —en apartes— entre Pármeno y Sempronio, quien interrumpe el hilo de la acción para comentar y censurar las intervenciones del señor y de la alcahueta.

Calisto le ruega encarecidamente a la vieja que le informe de su gestión. Ella exagera los peligros de su embajada y llega a afirmar que se ha jugado la vida por él.

Pármeno sospecha también de la avaricia de la vieja. Piensa que no pedirá dinero, para no tener que repartirlo.

Celestina habla en un tono grandilocuente: le trae la vida y la esperanza a Calisto, porque la puerta de la casa de Melibea está ya abierta para ella.

La vieja le explica al joven amante los motivos de Melibea para comportarse fría y desdeñosa: la necesidad de que una doncella honesta se diferencie de las mujeres públicas, que dicen «sí» al primer requerimiento de algún amante.

Calisto desea conocer todos los detalles de la entrevista. La vieja le cuenta cómo entró en la casa con la disculpa de vender un poco de hilado, cómo tuvo que ausentarse la madre de la muchacha y, cómo, al fin, se quedó a solas con ella. Explica también cómo ideó la historia del dolor de muelas de Calisto y cómo la doncella se ablandó y le entregó su cordón para sanar al doliente. A lo largo de esta conversación, Calisto ha ido alabando exagerada y ridículamente a la alcahueta. Como pago, Celestina sólo reclama un manto nuevo, desechando otras generosas ofertas del mancebo.

El grado máximo del desvarío amoroso de Calisto se produce al recibir el cordón. Su reacción de inmensa felicidad mueve a risa por grotesca. La indignidad de Calisto llega a tal punto que Sempronio se insolenta con él, recriminándole su comportamiento. Hasta la misma Celestina ha de solicitarle que trate al cordón como cordón y que diferencie entre persona y prenda.

Termina el acto con el joven amante que desvaría en elogios hiperbólicos a su amada.

ACTO VII

Celestina intenta ganarse la voluntad de Pármeno

Después de haberse despedido de Calisto, Celestina marcha a su casa acompañada de Pármeno. En el camino, la vieja aprovecha para intentar atraerlo a su causa. Y lo hace:

- manifestándole su cariño;
- reprendiéndole por murmurar contra ella en presencia de Calisto;
- haciéndole ver la necesidad que tiene un joven criado de encontrar una vieja consejera que le ayude;
- invitándole a establecer la concordia y a hacer amistad con su compañero Sempronio (como Pármeno se resiste, Celestina encarece con bellas palabras el valor de la amistad);
- estimulando el deseo del mozo de obtener provecho y beneficio a costa de su señor en este negocio;
- elogiando, de forma hiperbólica y pormenorizada, las virtudes y buenas artes de su madre: bruja, hechicera y alcahueta, de la que Celestina aprendió muchas cosas; e insinuando que ella puede prepararle una cita con cierta muchacha de su interés.

Celestina, mediadora entre Pármeno y Areúsa

Como Celestina observa que la resistencia de Pármeno está a punto de ceder, le asegura que sus deseos amorosos se harán realidad. Llegan

caminando a casa de Areúsa, joven manceba de 15 años, pupila de Celestina. Mientras Pármeno se queda esperando en la puerta, la vieja acude a la cámara de la muchacha. Ésta se encuentra enferma y se queja de fuertes dolores.

Celestina debe poner en juego toda su astucia para convencerla. Para ello:

- comienza, como es habitual, con un elogio desmedido de su belleza;
- a continuación, la exhorta a gozar de su belleza y juventud, y a dejarse gozar, pues, según argumenta, es pecado fatigar y dar pena a los hombres pudiéndolos remediar;
- como la muchacha se queja de dolores en la matriz, la alcahueta le propone, como mejor medicina, el amor: Pármeno espera a la puerta;
- la muchacha rechaza la proposición: ya tiene un amante y no desea provocar su cólera. Celestina, que ante nada retrocede, le pone como ejemplo a Elicia, que cumple a la vez con varios amantes sin que ninguno sospeche de la existencia de los demás. Finalmente, insiste tentándola por el lado económico: con dos amantes obtendrá mayor provecho.

A pesar de su resistencia inicial, Areúsa termina accediendo a las peticiones de la vieja.

Pármeno, que está contemplando la hermosura de Areúsa, es requerido por Celestina para que le prometa hacer amistad con Sempronio y mantener fidelidad hacia ella en el negocio de los amores de Calisto. El criado cede: la lujuria (el deseo sexual) ha acabado con su fidelidad doméstica.

Celestina regresa a su casa.

Pármeno pacta con Celestina

ACTO VIII

La luz del día despierta a Pármeno y Areúsa. Los dos están alegres y contentos. El criado se despide y quedan citados para comer en casa de Celestina.

Ya en casa de su señor, le comunica a Sempronio su dicha, pues el placer no comunicado no es placer.

La transformación sufrida por Pármeno invita a Sempronio a sellar un pacto de amistad: «abrazarte quiero. Seamos como hermanos». Su amistad irá en beneficio de ambos.

Amistad entre Pármeno y Sempronio

A todo esto, Calisto no ha dormido en toda la noche. Se ha dedicado a cantar y a penar. Acuden a verle sus criados: le encuentran cantando, sin saber si es de día o de noche. Su desvarío es extremado. Para olvidarse de sus penas, decide marcharse a misa.

ACTO IX

Los criados se dirigen a casa de Celestina. Van hablando de ella, de sus falsedades, de sus teje-manajes... A pesar de todo acuerdan no decirle nada a Calisto, no sea que éste cambie de intermediaria y, de hacerlo, pierdan la ganancia.

Comida en casa de Celestina

En casa de la vieja, se sientan a comer con ella y las dos prostitutas. Celestina elogia las virtudes del vino y reconoce su dependencia de él.

Durante la comida, una intervención de Sempronio —que llama a Melibea «graciosa y gentil»— provoca la respuesta airada y violenta de Elicia. Ésta, movida por la envidia y los celos, menosprecia la belleza de Melibea, pues, se reduce a llevar buenos y lujosos vestidos. Areúsa comparte la opinión de su prima: la belleza de Melibea reside en su dinero

y no en las gracias de su cuerpo; afirma que sus pechos son como dos grandes calabazas y el vientre tan flojo como el de una vieja de cincuenta años.

Crítica de Areúsa a las señoras Ante esta discusión, Celestina cambia de tema y pregunta por Calisto. Los criados le responden que continúa con sus desvaríos; lo que aprovecha la vieja para hablar de las enfermedades que provoca el amor en los enamorados.

Lucrecia llama a la puerta. En ese momento Areúsa inicia una violenta crítica contra las señoras: son ingratas, tacañas, caprichosas, orgullosas, tiranas, gritan y amonestan sin sentido, son injustas, y dan malos tratos a sus criadas.

Lucrecia es enviada por Melibea a buscar a Celestina Lucrecia explica el motivo de su presencia. Su señora la ha enviado a recuperar el cordón y a solicitarle a Celestina que acuda, muy presto, a verla, pues se siente muy fatigada de desmayos y dolor del corazón.

ACTO X

Aparece Melibea lamentándose de no haber contestado afirmativamente a la petición de Celestina del día anterior. Ella también está enamorada. Atormentada por este deseo amoroso, teme perder la honestidad. También se queja de su condición femenina, que le impide manifestar públicamente su amor.

Mal de amor La vieja, acompañada de Lucrecia, llega a casa de la dama. Ésta reclama su ayuda para sanar su mal, el dolor que le aflige: «que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo».

En la conversación se entabla un duelo entre Celestina y Melibea; ésta oculta su amor, y la alcahueta, pacientemente, va dejando que le abra su corazón.

La vieja, segura de sí misma y confiada en la superioridad que en esta situación mantiene, nombra varias veces a Calisto para provocar el desahogo de Melibea. Por fin, cuando considera que ésta se encuentra preparada para confiarle su amor, Celestina le nombra el mal que padece: el *amor*: «un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno...»

Melibea reconoce que el amor es su enfermedad. Por eso reclama un remedio, una solución.

Al mencionar la vieja como medicina el nombre de Calisto, la dama se desmaya. Pero, afortunadamente para Celestina, recobra enseguida el conocimiento y se confía ya plenamente a la alcahueta.

Es la propia Melibea, dominada por el amor y envuelta en las redes de Celestina, quien sugiere que concierten una cita. La vieja dispone que la primera sea esa misma noche, a las doce, a las puertas de su casa.

Alisa sorprende a la vieja cuando se marcha. Intenta prevenir a su hija, pero ésta actúa con simulación y engaño.

ACTO XI

Al regresar de casa de Melibea, Celestina se encuentra por la calle con Calisto y sus criados. El señor la recibe con toda clase de elogios. La vieja no se hace de rogar y, sin perder tiempo, le transmite la sumisión de Melibea: está absolutamente enamorada y desea verle.

El joven comienza a pronunciar una serie de despropósitos y desatinos: afirma que Melibea es su señora y él su siervo; que Melibea es su vida y su Dios...

Interviene Sempronio. Le insinúa que deje de desvariar y le dé a Celestina una recompensa por su trabajo. El señor, loco de alegría y felicidad al saberse amado por Melibea, le regala una cadena de oro muy valiosa.

Regalo de una cadena de oro

En esta situación, la vieja le comunica que no sólo está enamorada, sino que además le ha concertado una cita con ella para esa misma noche, a las doce. La felicidad del joven amante es inmensa: no se considera merecedor de tan gran merced ni digno de hablar con tal señora.

La cita con Melibea

Los criados, desconfían de Celestina, que parte sin tardanza para su casa con la cadenilla de oro muy protegida.

ACTO XII

Es medianoche. Nervioso, Calisto sale hacia la casa de Melibea con sus criados. Pármene y

Primera cita de Calisto y Melibea

Sempronio temen una emboscada de los sirvientes de Pleberio; por eso acuerdan huir en cuanto presientan el menor peligro.

Gozoso por ser al fin recibido por su amada, Calisto se dirige humildemente a su señora. Sin embargo, Melibea, esquivada y altiva, le rechaza y le ruega que se ausente, de manera que no dañe su honra. El joven amante no puede dar crédito a sus oídos: se lamenta de su suerte, se queja de las mentiras y burlas de Celestina, pregunta a Melibea por qué le mandó venir... Acaba expresando sus dudas y escepticismo disertando sobre la verdad y el engaño.

Melibea no puede resistir las lamentaciones de su amado. Llorando de placer viendo su fidelidad y le confirma su pasión amorosa.

Calisto, que se había visto rechazado, grita de júbilo elogiando a su dama: «esperanza de mi gloria, descanso y alivio de mi pena, alegría de mi corazón...» Y, siguiendo los tópicos del amor cortés, se declara inferior a Melibea e indigno de su amor.

Como las puertas de la casa están cerradas, Calisto, en su locura amorosa, pretende derribarlas. Melibea le ruega que se detenga, para no dañar su fama. Con el fin de calmar el ardor del caballero, la dama concierta una nueva entrevista para la noche siguiente.

Cobardía de los criados

En ese momento se oyen ruidos y voces. Los criados huyen atemorizados. Calisto cree que

Pármeno y Sempronio son los causantes del alboroto al intentar desarmar a alguien que pasa por allí. Cuando cesan los ruidos —se trataba de la gente del alguacil que transitaba por otra calle—, regresan los criados. Los padres de Melibea se despiertan y están a punto de sorprenderla.

Calisto y sus criados regresan a casa.

Muerte de Celestina

Pármeno y Sempronio, recelosos de las malas artes y de la avaricia de Celestina, deciden ir a

visitarla: quieren cobrar su parte.

La vieja, avarienta y codiciosa, no está dispuesta a repartir nada. Se inventa una disculpa pueril; dice que no recuerda dónde puso la cadena, que tal vez unos amigos que la han visitado pudieron llevársela... Como no consigue engañarlos, intenta defenderse: dice que la cadena se la dio Calisto por haberse jugado la vida; que ella es vieja y débil... Como los criados continúan insistiendo, pasa a las amenazas y a los insultos. Sempronio, dominado por su avaricia y cegado por el deseo de venganza, arremete contra ella con su espada. La vieja muere pidiendo confesión.

Asustados por el crimen y perseguidos por la justicia, los criados saltan por las ventanas.

ACTO XIII

Calisto se despierta de un placentero sueño. No recuerda si su encuentro con Melibea fue verdadero o fue soñado. **Sosia narra las muertes de Celestina y de los criados**

En esto, llega Sosia, el mozo de las caballerizas, que le revela a Tristán la muerte de Pármeno y Sempronio. Calisto acude a oír el relato del paje: se entera de que los criados han sido degollados en la plaza como públicos malhechores. La primera reacción del señor parece positiva, ya que se entristece por estas muertes.

Sin embargo, cuando conoce el motivo del ajusticiamiento —el asesinato de Celestina—, cambia de actitud. Sosia relata con realismo cómo, una vez cometido el crimen, saltaron por unas ventanas muy altas para huir del alguacil, y, así, malheridos como consecuencia del salto, fueron decapitados.

Calisto sólo se preocupa por su fama

Calisto sólo se preocupa por su honra, por su fama. Acaba justificando estas muertes por la mucha maldad de sus criados y las atribuye a la justicia divina.

Decide, en consecuencia, cumplir con su amada y acudir a la cita concertada. Su único temor reside en que los acontecimientos puedan perjudicarle en sus asuntos amorosos.

ACTO XIV

Melibea, ansiosa e inquieta, manifiesta a Lucrecia su preocupación por la tardanza de Calisto.

La entrega amorosa de Melibea

Éste aparece acompañado por sus criados Sosia y Tristán. Salta la pared y los amantes se funden en un abrazo. El gozo y la turbación les lleva a expresarse con palabras grandilocuentes.

Melibea, recelosa del ímpetu y fogosidad de Calisto, le advierte que no desea perder la virginidad por tan breve deleite.

Pero el joven caballero no pretende un amor lícito y casto. La dama intenta persuadirle para que no le robe el mayor don que la naturaleza le ha dado. El ardor amoroso convierte a Calisto en un obseso ridículo, que se queja lastimeramente de su infortunio.

Calisto aspira a gozar del amor en toda su plenitud. Para ello acudió a una vieja alcahueta y hechicera como Celestina. Y no puede confor-

marse con gozar simplemente de la visión de su amada, él busca la entrega total de Melibea:

Perdona, señora, a mis desvergonzadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa con su indignidad y poco merecer; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes.

Toda la palabrería amorosa y todo el desvarío de Calisto quedan aquí al descubierto.

Como Lucrecia está contemplando la escena, Melibea le indica que se retire. Pero Calisto prefiere que se quede y sea testigo de su *gloria*.

Reflexiones de Melibea y monólogo de Calisto Una vez consumado el acto sexual, Melibea se lamenta de haber perdido el nombre y corona de virgen por tan breve deleite. Piensa, además, en el dolor que causará a su madre, si ésta llega a enterarse, y en el daño que provocará a la fama de su padre.

Como la entrega ya se ha producido y, en realidad, está dichosa, le pide a su amante que la visite en secreto todas las noches.

Calisto regresa a su casa. Allí se produce un larguísimo monólogo sobre la muerte de sus criados (el daño que han causado a su fama por la conducta inapropiada que han seguido) y sobre sus relaciones con Melibea, con el que se cierra el acto.

ACTO XV

Comienza el llamado *Tratado de Centurio*, que ocupa los actos XV, XVI, XVII, XVIII y principio del XIX.

Elicia le comunica a Areúsa las muertes de Celestina y de los criados Elicia se encamina a la casa de Areúsa para comunicarle la noticia de la muerte de Celestina y de los criados. Ésta está discutiendo con Centurio, un rufián mentiroso y cobarde, amigo de la muchacha.

Una vez que ha despachado al rufián, Elicia le refiere los acontecimientos. La joven prostituta lamenta con auténtico dolor los sucesos y destaca su deuda con Celestina, que la cuidaba y la ayudaba como una madre. En su desesperación culpa de estas muertes a Calisto y a Melibea, que provocaron la codicia de Celestina y la crueldad de los criados.

Plan de venganza Más sosegada, Areúsa calma y consuela a su prima. Acuerdan ambas un plan de venganza: mediante halagos y lisonjas, Areúsa sabrá por Sosia cuando se encontrarán los amantes, y encargarán a Centurio que tome venganza.

ACTO XVI

Previendo la proximidad de la muerte, Pleberio le habla a su mujer de la conveniencia de concertar el matrimonio de Melibea. La tarea les parece sencilla, pues Melibea reúne todos los requisitos: honestidad y virginidad, hermosura, nobleza de sangre (alto origen y procedencia) y riqueza.

Los padres de Melibea proyectan su casamiento

Melibea, que está oyendo escondida esta conversación, muestra a Lucrecia su disconformidad con lo que proponen sus padres. Hace ya un mes que se ve con Calisto y su amor es cada día más intenso. Manifiesta su sumisión al amado y dice que prefiere ser una buena amiga que una mala casada. Justifica esta preferencia por las desdichas matrimoniales y las infidelidades conyugales de una serie de figuras históricas y literarias. Considera que su amor es auténtico y verdadero y exalta la fidelidad y constancia de su amante. Ella no quiere marido, pues le sería impuesto sin que mediase el amor.

Melibea rechaza el matrimonio

Pleberio le propone a su mujer que sea Melibea la que elija marido entre aquellos que la han solicitado por esposa. Alisa, exageradamente ingenua, cree que su hija es aún tan joven que nada entiende de hombres ni sabe tan siquiera cómo se procrean los hijos.

Ingenuidad de Alisa

ACTO XVII

Camino de la casa de Areúsa, Elicia se lamenta de las consecuencias, nefastas para una prostituta, de vestir luto y decide abandonarlo.

Ya en casa de su prima, aparece Sosia, que ha sido llamado por Areúsa. Elicia se esconde y presencia toda la escena.

Tal como haría Celestina, con falsos halagos y lisonjas, la prostituta hace creer a Sosia que está enamorada de él. Con la disculpa de que le han asegurado que él no sabe guardar secretos y haciéndole creer que ella velará por su seguridad para que no corra ningún peligro, consigue arrancarle la información que desea: la hora y el lugar del próximo encuentro de los amantes.

Areúsa engaña a Sosia y obtiene de él la información deseada

Una vez conocido el secreto, la muchacha pone una disculpa y despacha al criado, que parte orgulloso y feliz.

Areúsa, finalmente, le propone a su compañera visitar a Centurio para preparar la venganza.

ACTO XVIII

Areúsa solicita a Centurio que tome venganza de Calisto

Las dos jóvenes llegan a casa del rufián. Como Areúsa estaba aún enfadada con él, Centurio se muestra amable y dispuesto a hacer lo que ella desee para reconciliarse. La muchacha aprovecha la oportunidad: le perdonará si él ejecuta la venganza contra Calisto.

Como Areúsa le pide que lo mate esa misma noche, Centurio intenta disculparse, alegando que hay que posponer la acción porque él ya tiene concertada esa noche otra disputa. La muchacha insiste y le exige una respuesta clara: «mátele como se le antojare. Llore Melibea [...] De cualquier muerte holgaremos».

Centurio finge aceptar

Centurio finge aceptar la misión encomendada. Pero, en cuanto las prostitutas salen de su casa, urde un plan para no ponerse él en peligro. Su cobardía es tal que prefiere llamar a Traso el Cojo y pedirle que vaya con dos de sus compañeros a «dar un repiquete de broquel a manera de levada, para ojear unos garzones», es decir: que para ahuyentar a unos muchachos haga ruido repicando los broqueles con los pomos o las hojas de las espadas, imitando una pelea.

ACTO XIX

Tristán advierte a Sosia de la falsedad de Areúsa

Mientras acompañan a Calisto, que se dirige a ver a Melibea, Sosia le cuenta a Tristán su entrevista con Areúsa. El criado cree, en su ingenuidad, que la prostituta le ama. Tristán intenta desengañarlo. En su opinión, la muchacha quiere averiguar el secreto de las relaciones entre su señor y Melibea. Le aconseja, por tanto, que se divierta con ella, pero sin revelar nada.

Nuevo encuentro de Calisto y Melibea

Llegan al huerto donde Melibea y Lucrecia cantan canciones de amor en espera del amado. La dama, al ver a Calisto, expresa su alegría.

Lucrecia, espectadora voluntaria de estas relaciones amorosas, se ve también cautivada por el deseo sexual. Desearía que Sosia o Tristán entrasen...

Quando los amantes están gozando de su amor y manifestándose sus mutuas cortesías, se oye

gritar a Sosia. Calisto piensa que está en peligro. Y, por primera vez en toda la obra, actúa con generosidad y valentía. Sin armas ni corazas acude en su ayuda. Cuando está en lo alto de la escala, le grita Sosia que no baje, que ya se han ido los alborotadores, que eran Traso el Cojo y otros rufianes. Pero Calisto tropieza, cae y muere despeñado, pidiendo confesión.

Tristán llora y se lamenta de la muerte de su señor. Sosia y él lo recogen y se lo llevan para que su honra no sufra detrimento.

Enterada de la muerte de su amado, Melibea, irrumpe en lamentaciones y quejas, anunciando su decisión de abandonar el mundo: «¡muerta llevan mi alegría! ¡No es tiempo de yo vivir!».

ACTO XX

Lucrecia despierta a Pleberio y le avisa del mal estado y de la turbación de Melibea. Como buen padre intenta consolar a su hija y le ruega que le cuente sus males y pesares.

Para animarla, Pleberio le propone subir a la azotea a respirar los frescos aires de la ribera. Ella acepta: desde allí gozará de la deleitosa vista de los navíos y podrá mitigar su congoja. Para subir ella sola a la azotea, donde se encierra, envía a su padre a buscar algún instrumento musical. Melibea ha decidido suicidarse, arrojándose al vacío, desde la torre, para sufrir la misma suerte que Calisto.

Quando Pleberio regresa, Melibea le suplica que no suba y la escuche sin interrumpir. Le comunica entonces su decisión de suicidarse y le revela la historia de sus amores con Calisto. Continúa relatando cómo esa misma noche Calisto, tropezó en la oscuridad y cayó despeñado desde lo alto de las paredes al intentar socorrer a sus criados.

Antes de lanzarse al vacío, la muchacha manifiesta a su padre su última voluntad: que la entierren junto a Calisto. Y tras pedirle que le explique a su madre la triste razón por la que muere, se arroja al vacío.

Muerte de Calisto

Pleberio ruega a Melibea que le comunique su pena

Suicidio de Melibea

ACTO XXI

Los gritos de Pleberio despiertan a Alisa, que le pide que se explique. Se inicia aquí el largo monólogo de Pleberio —con el que se cierra la obra—, en el que éste da cuenta a su mujer de la muerte de su hija y se lamenta de la triste situación en que ha quedado.

Lamentaciones de Pleberio por la muerte de su hija El *planto* (llanto por la muerte de un ser querido) está dominado por dos ideas:

- el lamento del ser que permanece en la vida;
- las acusaciones al mundo y al amor por sus engaños y falacias: todo (riquezas y amor) es vanidad de vanidades.

Además se ponen de manifiesto otros tópicos medievales sobre la muerte:

- el anciano se lamenta por la muerte del joven y considera que la muerte le correspondía a él;
- el mundo es un lugar de sufrimiento, al que venimos a padecer: «¿Por qué me dejaste triste y solo *in hac lachrimarum valle?*»

Por otra parte, no se manifiesta ni la aceptación de la muerte ni una visión cristiana de ésta. Antes al contrario, Pleberio se queja de la vida, del amor y también de la muerte. Sus quejas se centran en la soledad que sufrirá en su vejez y en el destino de sus riquezas (la herencia como problema de origen burgués).

«CONCLUYE EL AUTOR APLICANDO LA OBRA AL PROPOSITO POR LA QUE LA ACABÓ»

En estas tres octavas reales el autor insiste en el *propósito moral* de su obra: el verdadero amor es el amor a Dios.

En la primera octava Rojas se refiere a la mala muerte de los lujuriosos amantes: propone evitar este comportamiento y amar a Cristo, para que nos conduzca al cielo.

En la segunda octava, justifica la presencia de elementos obscenos y lascivos en la obra, señalando que de ello debe extraerse una lección moral: el mal y el daño que causan los amores ilícitos.

En la estrofa final solicita la clemencia del lector, y pide que no le juzgue liviano, pues él ama, teme y sirve a Dios. En los cuatro últimos versos ruega que se separen las burlas y las turbias razones, para descubrir el grano muy limpio que hay en su obra.

«ALONSO DE PROAZA, CORRECTOR DE LA IMPRESIÓN, AL LECTOR

Tras una estrofa inicial de carácter mitológico, en la segunda el impresor Proaza elogia la eficacia de la obra, pues habrá avisado al que esté sin aviso. En la tercera estrofa encomia su calidad, comparándola con las comedias romanas y con los poetas griegos, a los que, según Proaza, supera.

La cuarta estrofa explica cómo debe leerse la obra (en voz alta). En la quinta, se descubre una de las claves de las coplas iniciales: tomando la primera letra de cada verso podrá conocerse el nombre del autor. Justifica, a continuación, la denominación de *tragicomedia*. Y, para terminar, en la séptima y última estrofa, indica el lugar y la fecha de la edición.

COMENTARIO

ARGUMENTO Y TEMAS

EL HILO ARGUMENTAL

La Celestina nos presenta una sociedad dominada por el amor desenfrenado y por la codicia.

El joven Calisto, enamorado perdidamente de Melibea, acude a una vieja alcahueta y hechicera para que ésta consiga la rendición de su amada. La vieja, una vez cumplida su misión, muere asesinada por sus propios cómplices, los criados de Calisto, que a su vez, mueren ajusticiados. Los amantes olvidan pronto estos tristes sucesos y gozan del amor hasta que un accidente fortuito acaba con la vida del joven caballero. La muerte de Calisto arrastra a Melibea hacia el suicidio.

Este es, en síntesis, el hilo argumental de la tragicomedia: una historia de amor, de violencia, de muerte... reflejo de una sociedad en crisis.

EL AMOR COMO TEMA CENTRAL

Aunque *La Celestina* presenta una variada red de núcleos temáticos, entre los motivos presentes en sus páginas, hay uno que sobresale y que se constituye en eje y centro de la acción dramática: *el amor*.

En la obra todo, incluyendo el propio título, nos conduce irremediablemente al tema del *amor* como principio configurador de la *Tragicomedia*. Téngase en cuenta, en este mismo sentido, que la función primordial de *Celestina* es la de lograr la rendición amorosa de una dama para satisfacción y deleite de un caballero.

En la obra, la mayoría de los personajes recuerdan, presencian, viven, o desean *experiencias de amor*.

Las relaciones amorosas

Podemos comprobarlo:

- en la relación amorosa dominante entre Calisto y Melibea;
- en la relación amorosa de Sempronio y Elicia;
- en la relación amorosa de Pármeno y Areúsa —establecida también por mediación de Celestina—;
- en la relación amorosa, paralela, de Areúsa y Centurio;
- en los intentos de Sosia por iniciar una relación amorosa con Areúsa;
- en los deseos de Lucrecia de ser amada por Tristán o por Sosia; mientras los amantes disfrutaban del amor, Lucrecia exclama:

¡Que me esté yo deshaciendo de dentera, y ella esquivándose porque la nieguen! Ya, ya apaziguado es el ruido: no ovieron menester departidores. Pero también me lo haría yo, si estos necios de sus criados me fablassen entre día; pero esperan que los tengo que yr a buscar. (Acto XIX.)

- en las referencias al amor gozado en la juventud que hacen Celestina y Pleberio:

[¡O, amor, amor!] Herida fue de ti mi juventud, por medio de tus brasas pasé. (Pleberio, acto XXI.)

- en el placer de la contemplación de la relación amorosa de los jóvenes Pármeno y Areúsa por parte de Celestina.

¿Qué es eso, Areúsa? ¿Qué son esas extrañezas y esquividad, estas novedades y retraymiento? Paresce, hija, que no sé yo qué cosa es esto, que nunca vi estar un hombre con una muger juntos y que jamás pasé por ello ni gozé de lo que gozas y que no sé lo que pasan y lo que dizen y hazen. (Acto VII.)

CARACTERIZACIÓN DEL AMOR

Así pues, el amor se manifiesta en casi todos los personajes y es el responsable de actitudes y comportamientos. El amor, los excesos pasionales, se producen tanto en el mundo de los señores como en el mundo de los criados: *todos aman y gozan apasionadamente del placer*. En esto, no se distinguen señores de criados, como puede observarse en el cuadro n.º 1.

El amor de los señores: el «loco amor» o amor-pasión

La relación amorosa de Calisto y Melibea se caracteriza por la mezcla del «loco amor» o amor-pasión (como herencia del amor cortés) y

del amor ilícito o sexual.

El «loco amor» o amor-pasión se manifiesta mediante la privación del sentido y de la libertad de juicio, de manera que los amantes muestran su desvarío de múltiples formas, y entre ellas:

- la divinización de la dama:

¿Yo? Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea amo [...] ¿Muger? ¡O grosero! ¡Dios, Dios!» (Calisto, acto I);

- la rendición de Melibea que es sentida por Calisto como una gracia divina:

¡O mi señora y mi bien todo! ¿Por qué llamas yerro aquello que por los sanctos de Dios me fue concedido? Rezando y ante el altar de la Magdalena, me vino con tu mensaje alegre aquella solícita muger. (Acto XII.)

- la actitud de ridícula alegría de Calisto al recibir el cordón de Melibea;
- el lenguaje cortés de los amantes:

¡O sabrosa trayción! ¡O, dulce sobresalto! ¿Es mi señor de mi alma? ¿Es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estabas, luziente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? (Melibea, acto XIX.)

Cuadro n.º 1
(El amor en *La Celestina*)

	Rasgos del amor	Finalidad
Señores: CALISTO-MELIBEA	• Pasión amorosa • Locura, desvarío • Divinización de la dama • Pérdida del juicio • Sublimación del sexo a través del lenguaje cortés • Fidelidad	Gozar del amor y del placer sexual
Criados: SEMPRONIO-ELICIA PÁRMENO-AREÚSA	• Pasión sexual • Engaños, infidelidad • Dependencia económica • Lenguaje coloquial	

- la forma en que Melibea expresa su pasión amorosa:

Qué comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo. (Acto X);

- el padecimiento de los amantes, que ni duermen, ni comen, ni viven antes de la consumación del amor;
- y el suicidio al que Melibea se ve arrastrada por el «loco-amor»:

Tú, Señor, que de mi hablar eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cativa tengo mi libertad, cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor de muerto caballero. (Acto XX.)

El ilícito amor: búsqueda del placer sexual *El ilícito amor*, cuya finalidad es el *placer sexual*, actúa como factor desencadenante de la tragedia: Calisto, movido por el deseo de un amor

ilícito, pone todos los medios a su alcance para satisfacer su apetito. Así, en el acto XIV, cuando Melibea intenta defender su honestidad y pone reparos a la propuesta de relación física de Calisto, éste replica:

Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado.

Y más adelante, una vez consumadas las relaciones, Melibea manifestará también la alegría que siente por sus amores con el joven caballero:

No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conocerlo, después que a mí me sé conocer. (Acto XVI.)

El amor de los criados

El amor entre los criados de Calisto y las prostitutas pupilas de Celestina es sencillo y directo:

se trata de unas relaciones amorosas en las que dominan fundamentalmente el *sexo* y el *interés*. La ganancia y el provecho económico guían la conducta de las muchachas, que, aconsejadas por Celestina, tienen más de un amigo (en el caso de Areúsa, Pármeno y Centurio). No obstante, no deben negarse a estas relaciones amorosas el afecto y cierto atractivo humano. En este sentido se producen las quejas y lamentaciones de las ramerías al enterarse de las muertes de Pármeno y Sempronio.

LOS MOTIVOS DE LA CODICIA Y DE LA MUERTE

Concatenación de causas: el deseo amoroso como desencadenante de la codicia y de la muerte

El deseo desmedido de Calisto por alcanzar la rendición sexual de Melibea da pie a la intervención de Celestina. Cómo para satisfacer su obsesión amorosa se muestra extremadamente

generoso con la vieja y con Sempronio, éstos alimentan el deseo de obtener mayor provecho de la situación (la codicia).

Por su parte, Celestina tiene la necesidad de atraerse la voluntad de Pármeno para contar con su ayuda, y lo hará provocando su lujuria, sirviéndose de Areúsa como instrumento sexual para pactar con el criado.

Una vez establecida su alianza con los criados, la codicia empuja a Celestina a romper el pacto traicionándoles, lo que incita a los criados a darle muerte.

El desvarío y el egoísmo de Calisto le hacen justificar estas muertes y no renunciar a la primera entrevista con su amada; la muerte fortuita del caballero arrastra inexorablemente al suicidio a Melibea; y el suicidio

de la hija provoca las amargas reflexiones de Pleberio acerca del sinsentido de la existencia.

En consecuencia, los dos motivos secundarios que sobresalen son la *muerte* y la *codicia*.

Al igual que la pasión amorosa «ciega» a los amantes (lleva a Calisto a comportarse de forma ridícula y obsesiva; arrastra a Melibea al suicidio) la codicia «enloquece» a los criados y a Celestina, hasta el punto de perder la vida en el empeño de obtener riquezas.

OTROS MOTIVOS PRESENTES EN LA OBRA

Además del amor, en *La Celestina* pueden localizarse otros temas secundarios o motivos:

- la deslealtad de los criados;
- la educación de los hijos, que se manifiesta en el diálogo de Alisa y Pleberio sobre las cualidades de su hija;
- la fortuna y el azar;
- la brujería y la magia;
- el tiempo y la fugacidad de la vida;
- la visión realista de la sociedad urbana de la época que se manifiesta en el nuevo comportamiento de la servidumbre —patente en la crítica social de Areúsa contra las señoras en el acto IX—, y en el desarrollo de la burguesía naciente —cuyo representante es Pleberio—; y
- la visión pesimista y desesperanzadora —existencialista— de la vida (todo carece de sentido y de orden en el mundo), manifiesta en el planto de Pleberio.

Resta, finalmente, reseñar que hay *un principio estructurador del contenido* de la obra que mueve los hilos internos de la acción: *el egoísmo*, el deseo desmesurado de lograr en beneficio propio todo aquello que apetece la voluntad del personaje, sin reparar en el daño que pueda ocasionar a los demás.

El egoísmo como principio estructurador

GÉNERO

Rojas denominó a su obra *Tragicomedia*, porque en ella se mezclan personajes nobles (propios de la antigua tragedia clásica) y personajes humildes (característicos de la comedia clásica). No obstante, desde el siglo XVIII se ha discutido sobre el carácter dramático del texto y ha llegado a considerársele como «novela dialogada».

Tal vez sea lo más apropiado considerar *La Celestina* como una forma específica de teatro para ser leído (no representado), forma que recibe el nombre de *comedia humanística*.

Obra dramática, según su autor La primera edición (1499) apareció con el título de *Comedia*, porque su autor debió sentirla como obra dramática.

La segunda edición, ampliada hasta 21 actos, se dio a conocer con el título de *Tragicomedia*. A pesar de la extensión desmedida del texto, su autor consideraba que la obra pertenecía al género dramático. En el segundo prólogo se menciona la razón del cambio del título:

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía y llaméla tragicomedia.

Sus contemporáneos la consideran como obra dramática. Durante el siglo XVI nadie objetó nada a dicha denominación. Durante el siglo XVII, incluso Lope de Vega elogia la «tragedia» de Celestina.

«Novela dialogada», desde el siglo XVIII Sin embargo, durante el siglo XVIII los preceptistas neoclásicos negaron el carácter dramático de *La Celestina* y prefirieron denominarla «novela dialogada» o «novela dramática». Desde entonces la polémica se ha extendido, aportando cada crítico argumentos y razones en defensa de su tesis.

¿Qué vieron los tratadistas del siglo XVIII —qué siguen viendo algunos estudiosos actuales— en *La Celestina* para proponer la denominación de «novela dialogada»? En síntesis:

1. La extensión del texto, no es comparable al de ninguna otra obra dramática.
2. La crudeza y obscenidad de algunas escenas, que, juntamente con las dificultades para su montaje teatral (multiplicidad de escenarios, largos

monólogos, extensos parlamentos...), hacían prácticamente irrepresentable la obra.

3. El ritmo lento y demorado de la acción.

4. La concepción del tiempo y del espacio: libertad temporal y cambios constantes de lugar.

Sin embargo, estos argumentos han sido rebatidos por la crítica moderna.

Nueva defensa del carácter dramático

El argumento de la obscenidad carece actualmente de sentido, puesto que hoy se representan obras más atrevidas.

En cuanto a la libertad temporal y espacial, existe, es cierto. Pero ello responde al hecho de que *la obra fue escrita para ser leída en voz alta* ante un pequeño auditorio; se trataría de una *lectura dramática*, que exigiría cambios en la inflexión de la voz, como recomienda en sus coplas finales el corrector de la impresión Alonso de Proaza.

Esta finalidad —la lectura dramática— explica la supuesta libertad de escenificación de *La Celestina*. Para lograr la verosimilitud transcurre tanto tiempo y aparecen tantos lugares como exigen los hechos indicados en el diálogo.

En definitiva, no debemos confundir *carácter dramático* (acción, personajes, tiempo, espacio, lenguaje y estructura propios del drama) con *carácter escénico* (posibilidades de representar el texto en un escenario). *La Celestina* no es una novela dialogada, sino una obra dramática no representable en su totalidad; una *acción* que se desarrolla a través del diálogo.

En defensa del *carácter dramático de La Celestina* se han propuesto los siguientes argumentos:

1. La división en actos.
2. El empleo del diálogo con función dramática.
3. La utilización del aparte.
4. Los escenarios.
5. La existencia de una acción.
6. La consideración de la tragicomedia como obra dramática por parte de los comentadores e imitadores de aquella época.
7. La existencia de una tradición dramática, que va de la comedia latina a la humanística italiana de los siglos XIV y XV, en la que se inserta *La Celestina*.

Dentro de los géneros dramáticos, *La Celestina* se adscribe al subgénero de la *comedia humanística*.

El género de la comedia humanística

La comedia humanística es un género dramático escrito en latín, iniciado por Petrarca basándose en la comedia

romana de Plauto y Terencio, y pensada para ser leída en voz alta ante un grupo culto minoritario. Se desarrolla en Italia durante los siglos XIV y XV.

Los rasgos peculiares de este género son los siguientes:

- se trata de obras en prosa;
- su argumento es sencillo: narran los amores ilícitos que se alcanzan a través de intermediarios;
- tiempo y espacio reciben un tratamiento muy flexible;
- su estilo es artificioso y ornamental;
- escenas y personajes están tratados con ritmo lento;
- los personajes reciben nombres grecolatinos —como más adelante veremos para el caso de la *Celestina*—;
- reflejan el ambiente y la realidad social;
- utilizan frases sentenciosas y alusiones de carácter erudito;
- se sirven de recursos dramáticos característicos de la comedia latina: la acotación implícita (en boca de un personaje), los monólogos de los personajes humildes, el empleo verosímil del aparte...

La opinión de Gilman

Esta es la tesis mantenida por María Rosa Lida.

Contraria a esta opinión es la mantenida por S. Gilman. Para este investigador estadounidense la obra carece de género, es «agenérica». Fundamenta su tesis en que el diálogo es, por encima de los personajes, de la acción o de los temas, lo esencial. En su opinión, en *La Celestina* se ofrece una visión dialógica de la vida; el texto está dominado por el diálogo.

Originalidad de *La Celestina*

La Celestina incorpora los elementos de la comedia humanística en su concepción dramática. No obstante, *manifiesta su originalidad* y distanciamiento en los siguientes aspectos:

- está escrita en lengua vulgar (castellano);
- funde la tradición literaria culta con observaciones tomadas de la realidad social;
- utiliza una lengua cuidada, retórica y elevada junto a coloquialismos y expresiones populares;
- y los personajes manifiestan una violencia instintiva —codicia, lujuria— que provoca *el final trágico* (la comedia humanística se caracterizaba por su final feliz).

PERSONAJES

CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

El hecho de que Rojas no haya empleado nombres castellanos para sus personajes y todos ellos estén tomados del griego o del latín, es un rasgo de la comedia humanística.

Los nombres de los personajes

- *Melibea* está relacionado con el término latino *melis* («miel») y podría significar «dulce como la miel» o «la de voz melosa»;
- *Calisto* procede del término griego *kalos* («hermoso»);
- *Pleberio* está emparentado con el término latino *plebis* («pueblo»).

La elección de los nombres de los criados responde a una intención irónica por parte del autor:

- *Sempronio* procede del término latino *semper* («siempre»);
- *Pármeno* está tomado del término griego *paramenos* («permanente», «fiel»);
- *Elicia* se relaciona con el término latino *eligere* («selecto», «escogido»);
- *Areúsa* procede del término griego *areomai* («orar», «suplicar»).

Catorce son los personajes encargados de proporcionar vida y ritmo dramático a la acción.

Caracterización individualizada

Se trata de personajes perfectamente individualizados, de caracteres bien desarrollados, y no de tipos o esquemas ideológicos. El único personaje no definido es Crito, uno de los amantes de Elicia, que aparece ocasionalmente en el primer acto, y cuya única función dramática consiste en poner de relieve la falsedad y el arte de la seducción propio de las mujeres (según la opinión de Sempronio).

Los demás personajes están perfectamente caracterizados: algunos, como Pármeno o Melibea, experimentan una evolución psicológica a lo largo de la obra. E incluso un rufián como Centurio adquiere vida propia.

No obstante, y a pesar de la individualización de los personajes, puede formularse un esquema mínimo de caracterización tipológica (según propone Gilman). Podemos distinguir, tres formas de caracterización interrelacionadas:

Caracterización tipológica y esquemática

1. Personajes *ricos* frente a personajes *pobres*: amos y criados, señoras honradas y ramera.

2. Jóvenes frente a viejos, independientemente de su estado social.
3. Hombres frente a mujeres.

Según este esquema. Celestina podría definirse como «mujer vieja y pobre», Calisto como «hombre joven y rico» (señor), Melibea como «mujer joven y rica» (señora), etc. Pero, ¿podemos conformarnos con definir así a nuestros personajes? ¿No despliegan una actividad individualizada que les lleva a adquirir unos rasgos personales y psicológicos bien diferenciados? Así, efectivamente, lo creemos.

Perspectivismo descriptivo en la caracterización de los personajes

A los personajes se les conoce bien por lo que dicen o hacen, o bien por lo que otro personaje dice de ellos. En este segundo caso se atisba una forma de *perspectivismo descriptivo*, es decir, de presentación de opiniones enfrentadas sobre un personaje. Es una forma de enriquecer la realidad.

Como ejemplo vemos a una Melibea atractiva y hermosa según la descripción que de ella hace Calisto en el primer acto:

Comienzo por los cabellos. ¿Ves tú las madexas del oro delgado que hilan en Arabia?... Más lindos son, y no resplandecen menos [...] el pecho alto; la redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te las podrá figurar? ¡Que se despreze el hombre quando las mira!

Sin embargo, para Areúsa toda la belleza de Melibea es artificial:

Todo el año está encerrada con muchas de mill suziedades. Por una vez que aya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara con hiel y miel, con unas tostadas e higos pasados [...] Que así goze de mí, unas tetas tiene, para ser donzella, como si tres veces hoviesse parido: no parecen sino dos grandes calabazas.

El propio Calisto es objeto de descripciones diferentes: Celestina le describe con cualidades hiperbólicas en su visita a Melibea (acto IV); sin embargo, para Melibea es en la misma escena: «esse loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeñal, figura de paramento mal parado».

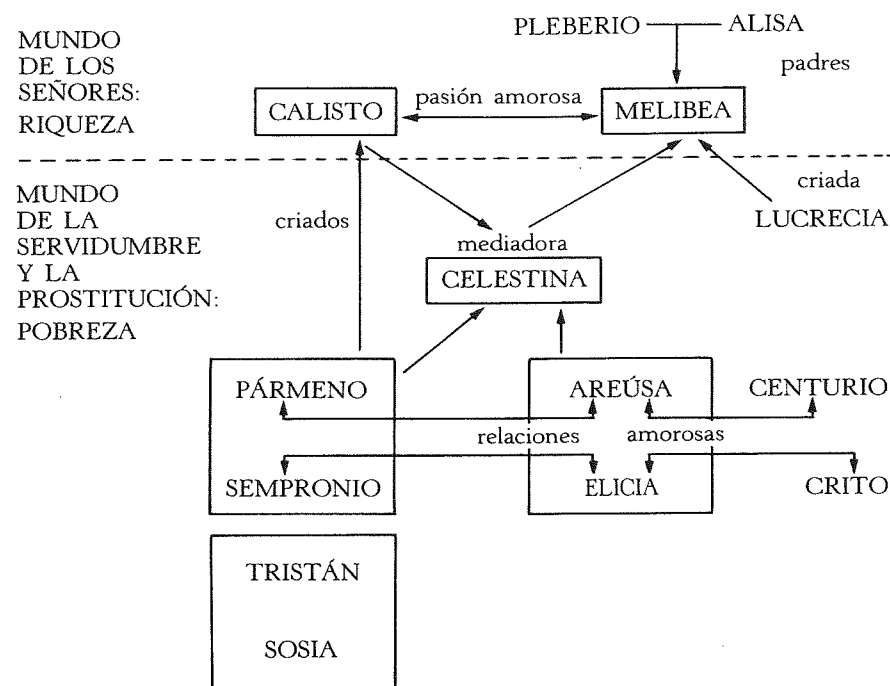
Relaciones entre los personajes: amorosas y económicas

Las relaciones entre los personajes son de dos tipos: *sociales* (entre señores y criados) e *individuales*. Tanto en un caso como en otro pueden

estar dominadas por el amor (relaciones amorosas) o por el interés económico (relaciones económicas). Hemos hablado ya de las relaciones amorosas. De carácter económico son las relaciones que median entre criados y señores, o entre los criados y Celestina.

A este respecto puede consultarse el cuadro esquemático n.º 2 (*relaciones amorosas y económicas de los personajes*).

Cuadro n.º 2
Relaciones amorosas y económicas de los personajes



Los caracteres femeninos adquieren una especial relevancia. Su protagonismo es mayor y sus matices individualizadores son más atractivos desde un punto de vista dramático. Celestina, la «puta vieja, hechicera y alcahueta»; Melibea, la joven dama enamorada que se debate entre conservar su honestidad o entregarse al deleite amoroso; Elicia, la joven prostituta, que engaña a Sempronio y vive como pupila de Celestina; Areúsa, otra joven prostituta, que valora la libertad de su oficio frente al servilismo de las criadas, que manifiesta el rencor por las señoras y que, decidida y envidiosa, urde la venganza; Lucrecia, la joven criada de Melibea, que se debate entre la fidelidad a su señora y el atractivo del amor; y Alisa, la ingenua, aunque soberbia, madre de Melibea. Todos ellos caracteres muy distintos y de una enorme riqueza psicológica.

Pero la mujer no sólo es personaje sino motivo o elemento temático. Lo vemos en el enfrentamiento ideológico del primer acto entre Calisto y Sempronio; o en las lamentaciones de Melibea en su monólogo del acto X.

El personaje femenino.
La condición femenina

CALISTO, ENTRE LA LOCURA Y EL EGOÍSMO

Calisto, el joven y apasionado señor, se caracteriza por dos rasgos esenciales:

1. *Su locura de amor, su pasión amorosa*, que hace de él un ser inseguro y sin confianza en sí mismo; arrebatado e impaciente en ocasiones y taciturno y melancólico en otros momentos.
2. *Su egoísmo*, que hace que no renuncie a su cita con Melibea a pesar de la muerte de Celestina y de los criados y que tampoco le inquieten los temores y dudas de Melibea, que inicialmente se resiste a la consumación del amor.

Calisto se nos presenta, pues, como el joven mancebo ocioso, cuyo único interés en la vida se limita al juego del amor. Se ha enamorado de una muchacha esquivia y desea mantener relaciones amorosas con ella: pero no busca el matrimonio, sino amor, placer, gozo... Todas sus energías irán encaminadas a lograr su objetivo: pide colaboración a sus criados, se confía a una vieja alcahueta, dilapida su fortuna... Pero él permanece inactivo, lamentándose ridículamente de su pena de enamorado, desvariando, encerrándose en su casa, no durmiendo ni viviendo, mientras que una vieja de mala reputación trabaja para postrar a sus pies a la dama de quien se ha enamorado locamente. Personaje, por tanto, inactivo, indigno, egoísta y amante obsesionado, que expresa en un lenguaje artificioso y cortés su exclusiva pasión carnal.

Calisto, personaje que carece de amigos y familiares, recluso en la adoración blasfematoria de su diosa Melibea, encuentra una muerte nada heroica. Era de esperar: «el saltaparedes» muere al tropezar con la pared del huerto; muere al salir del huerto del placer en defensa de sus criados (nótese el destino trágico: este es el primer impulso generoso de Calisto en toda la obra) cuando ya ha pasado el peligro que les amenazaba. Muere, en fin, pidiendo confesión. Esta forma de morir impresionaría, seguramente, a los lectores del siglo XVI.

MELIBEA, UN PERSONAJE AUTÉNTICAMENTE HUMANO

El personaje de Melibea resulta mucho más atractivo e interesante que el de Calisto. Presenta por una parte, una personalidad compleja y, por otra, un proceso evolutivo lleno de dificultades. Melibea no es, desde luego, una mujer ingenua que cae inconscientemente en las garras de Calisto.

Por el contrario, es una mujer tremendamente humana: rechaza, duda, vacila, es tentada por el amor, ama, teme perder su honra y agraviar a

sus padres, pero se entrega al amor y goza de él con pasión, hasta que, aniquilada por la muerte de Calisto, decide quitarse la vida...

Si bien Melibea se somete a los deseos de su amante, es ella la que manifiesta la decisión de continuar las relaciones. Si bien se muestra sincera en el amor, sabe mentir y engañar. Es, por tanto, un *personaje auténticamente humano*, la más acabada manifestación del conflicto interior (entregarse o no a los placeres del amor) de un personaje en la obra de Rojas.

Analicemos la evolución de Melibea y su conflicto interior. Al principio de la obra, rechaza a Calisto porque éste le ha pedido, sin cortesía, un «loco amor», un «amor ilícito», un amor carnal no dirigido al matrimonio.

En sus primeras intervenciones dentro de esta escena, Melibea mostró curiosidad y cierta vanidad por el enamoramiento del caballero. Pero, al comprender sus auténticas intenciones le rechaza con enfado y cólera.

Más adelante, cuando Celestina le habla de Calisto, en el acto IV, ella reacciona nuevamente con indignación y furor. Pero como la vieja cambia de táctica, la dama, tras la petición por Celestina del cordón que cura el dolor de muelas, se apiada del galán y muestra interés por él.

En el acto X, Melibea se debate en una duda agónica: comunicar su amor y exponerse a perder su honestidad, o silenciarlo y exponerse a perderlo, pues ella teme que Calisto pueda olvidarla y enamorarse de otra dama. Recibe entonces la visita de Celestina y le descubre su secreto.

En el acto XII, Calisto quiere abrir las puertas, pero Melibea, a fin de evitar el escándalo, prepara una nueva cita más segura para la noche siguiente.

En el acto XIV, tras algunos titubeos y excusas poco convincentes, se produce la rendición amorosa. A partir de aquí, la muchacha vive por y para Calisto: une a él su destino, prefiere ser buena amante que mala casada (lo que parece ser una justificación de su comportamiento), desea gozar del amor... Melibea es ahora la joven enamorada que, rompiendo las barreras sociales, saltando por encima del respeto y el honor de sus padres, enfrentándose a la opinión de las gentes, ha decidido entregarse a su joven amante. Su amor por Calisto es tan fuerte que no concibe la vida sin él. Después la joven llegará al suicidio tras la muerte de Calisto.

CELESTINA, EL ARTE DE ENGAÑAR Y LA SEDUCCIÓN

Celestina ha pasado a la historia como arquetipo de la alcahueta. Sin embargo, en la obra desempeña otros múltiples y variados oficios: «puta vieja», «hechicera», compondora de virgos, lavandera, perfumera...

Lo que mejor caracteriza a Celestina es, tal vez, su función dramática: mediar en las relaciones amorosas entre Calisto y Melibea. Es ella también la que interviene para unir a Pármeno y Areúsa. Al fin y al cabo, como dice Sempronio, «a las duras peñas promoverá y provocará a luxuria si quiere». Es, por tanto, el personaje indicado, para tentar, para seducir a Melibea.

Ahora bien, Celestina tiene un único móvil: *obtener dinero, conseguir riquezas* y garantizarse una vejez segura. Y por codicia se presta a *lograr la rendición de Melibea*.

¿Con qué medios cuenta? En primer lugar, con su astucia, con su habilidad, con su espléndido conocimiento de las pasiones humanas, que le permiten iniciar y guiar las conversaciones por donde ella se lo propone, como bien nos explica Sempronio:

Quando meneia los labios es fengir mentiras, ordenar cautelas para haver dineros: por aquí le entraré, esto me responderá, esotro replicaré. (Acto IX.)

Habitualmente, comienza halagando y elogiando a su interlocutor, de forma que va captando su benevolencia.

En segundo lugar, cuenta con la colaboración de los criados (Pármeno, Sempronio y Lucrecia).

Finalmente, Celestina se encuentra con tres ayudas adicionales inesperadas: la imprudencia de Alisa, la atracción inicial de Melibea por Calisto, y el temor de la doncella de perderle si continúa rechazándolo.

Pero no todo es tan fácil. Celestina debe vencer algunas dificultades y resistencias: la oposición inicial de Pármeno, el miedo a ser descubierta y encarcelada, y el deseo de Melibea de mantener su honestidad.

Como rasgos propios de su personalidad sobresalen la moral utilitaria, la avaricia, la falsedad, la deslealtad y, sobre todo, el arte para seducir y engañar.

Tan segura está de sí misma y de su habilidad para el engaño que muere al confiarse excesivamente: ni Pármeno ni Sempronio creen sus mentiras y disculpas. Su habilidad, su arte, su sabiduría se han visto cegadas por el esplendor de la cadena de oro, por su ansia de riqueza, por su avaricia, al no querer compartir las ganancias.

SEMPRONIO Y PÁRMENO

Aunque los criados coinciden en su comportamiento primario y egoísta basado en el engaño, la falsedad, la codicia, la cobardía, la concupiscencia y la deslealtad, se observan sin embargo diferencias entre ellos.

Sempronio es un individuo contradictorio: a su actitud de orador misógino, opone su condición de enamorado; su condición de cómplice cobarde y asustadizo, a su asesinato violento. Se trata de un personaje resentido, ambicioso y agresivo.

Pármeno, por su parte, es un joven que muestra su inseguridad mediante cambios de comportamiento: de ser un criado fiel, comprometido en la defensa moral y física de su señor, pasa a comportarse como un cínico, aprovechado, sensual y desleal. Su transformación se opera gracias a la atracción que ejercen en él el interés económico y el placer sexual (Areúsa).

ELICIA Y AREÚSA

Las dos jóvenes prostitutas son instrumentos de Celestina. Si bien, Areúsa manifiesta más independencia y mayor sentimiento de libertad. Una y otra son aleccionadas por la vieja y «trabajan» por dinero. En fin, el personaje de Areúsa, adquiere mayor tensión dramática al expresar con furor su odio y rencor a las señoras, y al ser ella la que con decisión planea la venganza.

LOS PADRES DE MELIBEA

Los padres de Melibea ejemplifican el modelo de padres ingenuos, y confiados en la educación que han dado a su hija. Alisa se presenta con los rasgos de orgullo y soberbia, por su riqueza y posición social. Es en cierta medida, arrogante, enérgica y autoritaria.

Pleberio se nos presenta como un personaje cálidamente humano y esencialmente trágico: ama a su hija con ternura, es comprensivo con ella, no es autoritario; sólo desea su bien, no la culpa ni a ella ni a Calisto de lo sucedido. Se limita a lamentarse de la fortuna, del azar, del mundo... Es el personaje encargado de cerrar la obra con su trágico lamento desesperanzado: su vida carece de sentido porque todas sus ilusiones las había depositado en su hija.

OTROS PERSONAJES

Lucrecia tiene en la obra escasa relevancia. Se muestra como la criada fiel de Melibea. Al ser testigo de los amores de su señora, se deja contagiar también por el deseo.

Tristán, es un paje joven, desconfiado y celoso, que llora la muerte de su señor.

Sosia, es el mozo de espuelas, el criado más humilde, ingenuo y simple. También aspira a gozar de los favores de Areúsa.

Centurio, soldado bravucón, rufián, cobarde y charlatán, es un personaje en cierta medida, tragicómico: él es el encargado de tomar venganza y el responsable involuntario de la muerte de Calisto.

ESPACIO

Localización urbana

En relación con la localización del *espacio urbano*, de la ciudad concreta en que se desarrollan los hechos, se han barajado varias posibilidades: y diferentes críticos han situado la acción en Salamanca, Toledo, Talavera, Sevilla o Valencia.

Lo cierto es que el autor no hizo referencia concreta a ninguna ciudad. ¿Por qué empeñarse, pues, en señalar una ubicación concreta y exacta? ¿No pretendería Rojas generalizar, universalizar la trama por referencia a una ciudad genérica en la que fuese posible la existencia de semejantes relaciones sociales, y se manifestasen las circunstancias propias de la vida urbana?

Las referencias espaciales concretas se reducen a la Iglesia de la Magdalena, la torre de Pleberio, el río, los navíos, el barrio de las terneras y poca cosa más. Con ello, el autor pretende dotar a la obra de verosimilitud y realismo.

Libertad en el tratamiento del espacio y multiplicidad de escenarios

La Celestina se caracteriza por una gran libertad en el tratamiento del espacio dramático: vitalidad y dinamismo de la acción, multiplicidad de escenarios, simultaneidad espacial...

Quizá, la nota más llamativa sea la *multiplicidad de escenarios*. Los personajes se mueven por un *espacio urbano* itinerante con libertad y dinamismo: tan pronto los encontramos en casa de Calisto como en la casa de Celestina.

Los *escenarios* pueden dividirse en dos grandes grupos:

- escenarios *interiores*: las casas de: (a) Calisto, (b) Celestina, (c) Melibea, (d) Areúsa, y (e) Centurio;
- escenarios *exteriores*: (a) las calles y plazas de la ciudad, y (b) el huerto de Melibea.

A pesar de lo dicho el número de espacios o escenarios distintos no es superior al habitual en la Comedia del siglo XVII. Lo que caracteriza a *La Celestina* es el constante ir y venir de los personajes, el constante fluir de un lugar a otro, lo que le acerca, en cierta medida, a la técnica cinematográfica.

Al igual que ocurre con el tiempo, son los propios personajes los que, en múltiples ocasiones, hacen indicación —en sus diálogos— del lugar o características del escenario.

Un rasgo peculiar y significativo de la obra reside en la existencia de algunos *espacios simultáneos*:

Espacios simultáneos

en ocasiones, se alternan situaciones que transcurren de forma simultánea en espacios distintos. Es lo que sucede, por ejemplo, en el acto XVI, cuando Pleberio y Alisa hablan del matrimonio para Melibea; simultáneamente ésta comenta con su criada Lucrecia lo que está oyendo.

En el acto XII, mientras Calisto está junto a las puertas de la casa de Melibea, sus criados, un poco más lejos expresan su temor y ponen de manifiesto su cobardía al escuchar los primeros ruidos de la guardia del alguacil.

Por medio de esta técnica, Fernando de Rojas pone de relieve actitudes opuestas, completa informaciones, o descubre hechos desconocidos con intención generalmente irónica.

TIEMPO

El tratamiento del *tiempo* en *La Celestina* es complicado y peculiar, hasta el punto de que algún crítico (Gilman), basándose en las características dialógicas de la obra y en el desarrollo temporal, ha negado su carácter dramático y ha definido el texto como «agenérico».

¿Qué sucede con el tiempo? ¿Qué tiene de peculiar? Lo que más sorprende al lector de *La Celestina* son sus *aparentes contradicciones temporales*. Veámoslas:

Aparentes contradicciones temporales

1. Si el lector sigue el desarrollo lineal de la *Tragicomedia*, se encuentra en el acto II con las siguientes palabras de Pármeno:

Señor, porque perderse *el otro día* el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la ver y hablar; la habla engendró amor... (El subrayado es nuestro en todas las citas de esta enumeración.)

El lector, confuso, no sabrá si ha de releer las páginas anteriores, pues según su lectura, aún no ha transcurrido ni siquiera una noche. El diálogo no se ha interrumpido. *Apparentemente* no han podido transcurrir más que algunas horas, pero Pármene se refiere a la declaración amorosa de Calisto como sucedida «el otro día». ¿Se trata de un error de Rojas?

2. En el acto IV, Celestina se entrevista con Melibea. No ha llegado aún la noche; y sin embargo, Melibea, al referirse a Calisto, dice:

¡Este es el que *el otro día* me vido y començó a desvariar conmigo en razones, haziendo mucho del galán!

¿Nuevo error de Rojas? ¿No será que el tiempo ha transcurrido y que el autor, al no emplear acotaciones, nos lo comunica a través del diálogo de sus personajes? ¿No deberá el lector aceptar, en favor de la verosimilitud y realismo del texto, la convención de que el tiempo transcurre aunque no se represente?

3. Después de haber recibido Calisto el cordón de la dama, Celestina se retira a su casa, acompañada de Pármene, pues es de noche (la primera noche reflejada en la obra). La vieja convence a Areúsa para que reciba al criado; tras una noche de amor, Pármene regresa a casa de su señor y entabla amistad con Sempronio (acto VIII). Marchan juntos a casa de Celestina y comen con las prostitutas (acto IX). Allí la vieja recibe un recado de Melibea a través de Lucrecia. Y Celestina se enamora a verla. La joven le descubre su pasión amorosa (acto X):

Muchos y muchos días son passados que esse noble cavallero que me habló en amor.

Apparentemente, según la lectura lineal, no ha transcurrido más que un día y una noche. Pero ahora ya no es «el otro día», sino «muchos y muchos días». Parece ser, pues, que Rojas quiere transmitir la idea del discurrir del tiempo. Así gana en credibilidad y realismo la rendición amorosa de Melibea, que ha estado muchos días ardiendo en pasión amorosa y ocultando celosamente su secreto.

4. Probablemente, deben entenderse de la misma manera las palabras de Melibea a Calisto en el acto XII (segunda noche representada en el texto):

Y aunque *muchos días* he pugnado por lo dissimular, no he podido tanto que, en tornándose aquella muger tu dulce nombre a la memoria no descubriesse mi desseo...

5. En el acto XVII, una vez consumado el asesinato de Celestina y las muertes de Pármene y Sempronio, Sosia le revela, ingenuamente, a Areúsa el lugar y la hora en que se celebran los encuentros de los enamorados.

En el diálogo, el criado dice:

En un *mes* no avemos ydo ocho vezes, y dicen los falsarios rebolvedores que cada noche.

Sin embargo, en la lectura del texto, parece que nos encontramos en el quinto día desde el comienzo de los hechos.

6. Finalmente, en el acto XX, una vez muerto Calisto, Melibea se refiere una vez más al mes que ha durado su relación amorosa:

Perdí mi virginidad, del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un *mes*.

Concluimos que no puede tratarse de un error. La explicación más plausible es que *F. de Rojas intenta «crear tiempo»*: transmitir la sensación de que las relaciones amorosas de Calisto y Melibea se mantienen fielmente durante un período extenso de tiempo.

Por todo esto, hemos de pensar que en *La Celestina* están presentes dos visiones temporales:

**Tiempo explícito
y tiempo implícito**

1. Un *tiempo explícito*, que corresponde al desarrollo lineal de los hechos que se representan y que el lector comprueba por sí mismo. Se trata de un tiempo de corta extensión y de acción continua.
2. Un *tiempo implícito*, que no se representa ni transcurre en presencia del lector-espectador. Se trata de un tiempo largo («muchos y muchos días», «un mes»), que presuponemos como necesario para «completar» el tiempo corto que se representa a la vista del espectador, para dar lugar a que «maduren» los acontecimientos.

El esquema temporal podría esquematizarse de la siguiente manera:

1. Actos I-XV: tres días y parte de otro de acción ininterrumpida.
2. Lapso de tiempo de un mes de duración (que corresponde al tiempo implícito).
3. Actos XVI-XXI: un día y parte de otro.

Hemos de admitir que en los actos I-XV opera un *tiempo implícito* que alarga considerablemente las tres jornadas y media reseñadas: transcurren algunos días —se dice «el otro día»— para que Calisto se decida —desde el rechazo inicial— a solicitar la mediación de Celestina y «muchos días» hasta la rendición de Melibea.

Tenemos noción del transcurso del tiempo explícito a través de la acción que se desarrolla ante nuestros ojos.

Somos informados directamente por los personajes de que el tiempo implícito ha transcurrido sin que a través de la acción se nos haya dado indicio de ello.

Detención convencional del tiempo Queda por señalar otra peculiaridad temporal que puede sorprender a más de un lector. En el acto IX, Lucrecia llama a la puerta mientras las prostitutas comen y discuten en casa de Celestina.

Antes de entrar en escena, Areúsa interviene con un extenso parlamento en contra de las señoras.

Al cabo de unos minutos, entra Lucrecia como si no hubiese transcurrido más que el tiempo necesario para abrir la puerta. Se produce, pues, una detención convencional del tiempo, para dar lugar al parlamento de Areúsa.

ESTRUCTURA

De la *Comedia* (16 actos)
a la *Tragicomedia* (21 actos)

La Celestina se publicó por primera vez en 1499 con el nombre de *Comedia de Calisto y Melibea*. Aparecía sin el nombre del autor y constaba de

16 actos. En la «Carta del autor a un su amigo» que encabeza la obra, el autor declaraba haberse encontrado sin firma el texto correspondiente al primer acto.

Años más tarde (1502 ó 1507, porque existen dudas al respecto) se edita nuevamente, pero con algunas modificaciones y adiciones: (a) el título se trueca en *Tragicomedia de Calisto y Melibea*; (b) se añaden cinco nuevos actos (conocidos con el nombre de «Tratado de Centurio»), que se intercalan entre el XIV y el XV de la versión original; (c) se añade un nuevo prólogo en prosa; (d) se añaden las coplas del final («Concluye el autor»); y (e) se introducen supresiones, variaciones y alteraciones en todos los actos excepto en el primero. Con el paso del tiempo la personalidad de la vieja alcahueta Celestina acaparó tal interés que la obra pasó a denominarse *La Celestina*.

Estructura externa: 21 actos
de diversa extensión y contenido

¿Cómo no extrañarse ante la extensión de la obra y, sobre todo, ante su división en 21 actos? Y más si tenemos en cuenta que esta división carece de significado estructural, dado que en la época no existía mentalidad preceptista.

También nos sorprenden las diferencias de extensión y contenido de los actos. Dejando aparte el acto I —que, según testimonio del propio F. de Rojas, era obra del primer autor y que, en consecuencia respetó—, de

extensión considerablemente mayor que el resto, los demás actos presentan diferencias notables entre sí.

El acto IV, por ejemplo, es extenso y ofrece enorme interés (dudas de Celestina en torno a la oportunidad de su misión; primera entrevista con Melibea), mientras que el acto V es breve y se reduce a la conversación que mantienen la vieja y Sempronio sobre el resultado de la entrevista antes mencionada.

Parece ser que Rojas no se preocupó tanto de establecer una ordenación proporcionada, como de establecer en los diálogos un orden que le permitiese ir desentrañando el comportamiento y la actitud de cada uno de los personajes, al hilo de la evolución de los acontecimientos.

En cuanto a la *estructura interna* o división temática del contenido de la obra, podemos distinguir —como acertadamente señala Ruiz Ramón— un prólogo (en el que se plantea la acción dramática) y dos partes (que abarcan: la primera, hasta la muerte de Celestina y de los criados —actos I-XII—; y, la segunda, hasta el final de la obra —actos XIII-XX—).

En el *prólogo* se plantea ya la trama. Trata de la *declaración de Calisto y del rechazo inicial de Melibea*. Es, pues, la primera escena de la obra.

La *primera parte* (actos I-XII) podría describirse así: *mediación de Celestina para satisfacer la pasión amorosa de Calisto, y sus resultados y consecuencias*.

Estructura interna:
un prólogo y dos partes

Primera parte:
la intervención de Celestina

Los acontecimientos que se producen a lo largo de estos doce actos son: la mediación de Celestina para lograr la rendición de Melibea; la infidelidad de Pármeno y su alianza con Celestina; la primera cita de los amantes; y el asesinato de Celestina por parte de Pármeno y Sempronio.

En consecuencia, los doce primeros actos tienen un desenlace doble: (a) la muerte de Celestina y de los criados; y (b) la rendición amorosa de Melibea y su primera entrevista con Calisto (aunque todavía no se consumen las relaciones sexuales). *Amor y muerte* confluyen en esta primera parte de la *Tragicomedia*: amor que se desarrollará en los actos sucesivos; y muerte de los personajes humildes, cuyo paralelo en la segunda parte lo constituye la muerte de los personajes nobles.

La *segunda parte* (actos XIII-XXI), podría describirse así: *del gozo de la pasión amorosa a las lamentaciones por la muerte de Calisto y de Melibea*.

Segunda parte: el amor y la muerte de los amantes

En esta segunda parte, vuelven a entrelazarse amor y muerte como las dos caras de una moneda. *Amor y muerte* que con *vida y fortuna* son los motivos presentes en el amargo monólogo final de Pleberio.

Si en la primera parte veíamos cómo los criados y Celestina, al buscar la riqueza a cualquier precio, encontraron la muerte, en esta segunda parte el proceso se completa: Calisto, que estaba dispuesto a pagar el más alto precio por obtener el amor de Melibea, encuentra también la muerte; y Melibea, movida por un amor gozoso y pleno, sigue a su amado más allá de la vida en una decisión trágica pero consciente.

En consecuencia, pasamos del gozo del amor a la muerte. Y de la muerte a la lamentación de la vida, en el planto de Pleberio con el que se cierra la obra.

Los avisos y pistas sobre el final trágico de los personajes

Conviene comentar, finalmente, la existencia de un posible elemento estructurador: *la anticipación del fin o los avisos, advertencias y premoniciones del desenlace*.

Desde el principio, el lector va siendo advertido del fin que le espera a cada uno de los personajes.

Las palabras de Celestina son premonitorias del fin trágico de la propia Celestina y de los criados:

Mayormente estos novicios amantes, que contra cualquiera señuelo buelan sin deliberación, sin pensar el daño, que el cevo de su desseo trae mezclado en su ejercicio y negociación, para sus personas y sirvientes. (Acto III.)

En este mismo acto, Sempromio habla de la necesidad de eludir el peligro, lo que, movido por la codicia, olvidará cuando dé muerte a Celestina:

Al primer desconcierto que vea en este negocio, no como más su pan. Más vale perder lo servido que la vida por cobrallo.

El fin trágico de Calisto se adivina desde las primeras palabras de Melibea al principio del acto I:

Pues aún más yugal galardón te daré yo, si perseveras [...] *La paga será tan fiera qual merece tu loco atrevimiento*. (El subrayado es nuestro.)

O en el acto II, cuando Pármeno le advierte:

[...] La habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y alma y hazienda.

Su hacienda la perderá con sus dádivas a Celestina, el cuerpo con la muerte; y el alma con su amor ilícito y su muerte sin confesión. Ya en el acto XVI había comentado Melibea: «Muertos por mí sus criados, perdiéndose su hazienda...»

El fin de Melibea se presagia ya en el acto XVI, cuando sus padres están proyectando su matrimonio. Melibea, en un aparte, se queja a Lucrecia:

¡Que ni quiero marido ni quiero padre ni parientes! Faltándome Calisto, me falte la vida, la qual, porque él de mí goze, me aplaze.

Un nuevo presagio y advertencia clara puede verse en el acto XIX, tras la muerte de Calisto. Melibea anticipa aquí su decisión:

¡Rezando llevan con responso mi bien todo! ¡Muerta llevan mi alegría! ¡No es tiempo de yo bivar!

ESTILO

Fernando de Rojas manifiesta una decidida voluntad de estilo: un deseo de cuidar y pulir cada una de las palabras, frases y párrafos que componen su obra.

Esta voluntad de estilo le lleva, en 1502, cuando añade los cinco actos del «Tratado de Centurio», a realizar una serie de *interpolaciones* (adiciones de palabras o frases) y *supresiones*. Al hacerlo, no sólo se pretende aclarar algún concepto oscuro o insistir en la caracterización de algún personaje, sino que busca, deliberadamente, la *corrección de su estilo*. Y ello con una doble finalidad: (a) afianzar la *lógica* de los hechos, y (b) aumentar la *claridad* del sentido. Estos dos principios —lógica y claridad— presiden su estilo a lo largo de toda la obra.

La Celestina ofrece un interés especial como obra de arte del lenguaje: el diálogo, los monólogos, el aparte, las acotaciones implícitas, el lenguaje erudito y retórico, la hipérbole, la antítesis, el refrán... Se trata de procedimientos muy variados y de una enorme riqueza lingüística.

Una obra de arte del lenguaje

FORMAS DE EXPRESIÓN: DIÁLOGO, MONÓLOGO, APARTE Y ACOTACIONES

El mayor valor estilístico de *La Celestina* estriba en presentar un *diálogo variado, vivo y humano*:

los personajes apenas si reciben una caracterización inicial; se van desvelando según hablan. Rojas maneja el lenguaje del diálogo con maestría:

El arte del diálogo, y sus formas

domina la lengua culta de los ambientes universitarios; conoce la retórica elegante de la literatura cortesana medieval y de la literatura clásica; y, finalmente, sabe captar la viveza y el dinamismo del lenguaje del pueblo (refranes, coloquialismos, vulgarismos, etc.). Y todo ello se refleja, en fin, en los diálogos de sus personajes.

Las tres formas principales del diálogo en la Celestina son:

1. El *diálogo oratorio*, en el que los personajes se extienden en sus intervenciones y réplicas.
2. El *diálogo de largos parlamentos* (por parte de un interlocutor), pero de *réplicas breves*.
3. El *diálogo conversacional*, basado exclusivamente en réplicas breves.

El monólogo: expresión de la conflictividad interior

En cuanto a los *monólogos*, puede afirmarse que son, habitualmente, extensos y que sirven para poner de manifiesto la conflictividad interior de los personajes. No contribuyen a la acción dramática, ya que pueden suprimirse todos (excepto el de Centurio al final del acto XVIII), sin afectar al desarrollo argumental.

Algunos monólogos se emplean para indicar el lugar, la hora o cualquier otra circunstancia que en el teatro representable, se expresaría en las acotaciones:

Ahora, que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido deste mi camino [...] Y lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. (Celestina, acto IV.)

Estilísticamente, los monólogos se caracterizan por: el empleo de la frase larga; la abundancia de antítesis y paralelismos; la abundancia de apóstrofes e interrogaciones; y el uso de refranes, máximas y alusiones eruditas. Como ejemplo puede leerse el monólogo que pronuncia Melibea cuando, tras haber enviado a Lucrecia en busca de Celestina, se encuentra esperando la visita de la vieja (principio del acto X).

El aparte: convención dramática para involucrar al lector-espectador

Los *apartes* —parlamento de un personaje que, por convención dramática, no es escuchado por el resto de los personajes en escena— son herencia del teatro latino de Plauto y Terencio. Los mejores apartes son aquellos en los que un personaje ve mover los labios a su interlocutor o le oye decir algo, pero sin llegar a entenderlo. El personaje que murmura o dice el aparte se ve obligado a repetir sus palabras, pero miente, cambiando lo que ha dicho en el aparte, para no ser descubierto. En el acto IV, Celestina acude a casa de Melibea; tras ser recibida por Alisa.

Ésta se despide porque ha de salir, y Celestina pronuncia su aparte:

CELESTINA.—Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreziando el mal a la otra. ¡Ea! buen amigo, ¡tener rezio! Agora es mi tiempo o nunca. No la dexes, llevámela de aquí a quien digo.

ALISA.—¿Qué dices, amiga?

CELESTINA.—Señora, que maldito sea el diablo y mi pecado, porque en tal tiempo hovo de crescer el mal de tu hermana, que no habrá para nuestro negocio oportunidad. (Acto IV.)

Las *acotaciones* dramáticas —o indicaciones que el autor propone para la representación: escenario, lugar, tiempo, vestido, movimientos, etc.— carecen de autonomía, y van incluidas dentro del discurso (en diálogos o monólogos). Sólo hay una acotación externa, en la entrada de Calisto en el huerto de Melibea al principio del acto I. En los demás casos, las indicaciones de lugar, tiempo, gestos o movimientos vienen sugeridas por las intervenciones de los distintos personajes:

CALISTO.—¿Mozos, qué hora da el reloj?

SEMPRONIO.—Las diez

CALISTO.—Las doce da ya: buena hora es». (Acto XIII.)

LA FUSIÓN DE ESTILOS, ARGUMENTATIVO Y SENTIMENTAL, EN DIÁLOGOS Y MONÓLOGOS

En los diálogos y monólogos de *La Celestina* se detecta un abundante empleo de *nombres propios* y de las formas pronominales de primera y segunda persona.

En el acto III Sempronio duda de la eficacia de las artes de Celestina y le recuerda que una vez la *emplumaron*, a lo que la vieja responde:

¡Alahé! ¡En mal hora a ti he yo menester para compañero! ¡Aun si quisieses avisar a Celestina en su oficio! Pues quando tú naciste ya comía yo pan con corteza. ¡Para adalid eres tú bueno, cargado de agüeros y recelo! (Los subrayados son nuestros.)

Al propio tiempo resalta la extraordinaria frecuencia de las *oraciones interrogativas* (preguntas al interlocutor). Los personajes se dirigen a su interlocutor, bien en busca de una respuesta inmediata, o bien en un intento de influir sobre él: no se trata de emplear el diálogo para narrar acontecimientos (que sí se emplea, aunque con menor frecuencia), sino de persuadir al oyente o de expresar los sentimientos del hablante. En consecuencia, la crítica ha establecido la existencia de dos estilos: — *un estilo argumentativo*, destinado a impresionar al oyente e influir en él;

- *un estilo sentimental*, que expresa la afectividad y el estado anímico del hablante.

Ambos estilos se funden en los diálogos. Ello puede observarse en el primer encuentro entre Elicia y Sempronio:

¡Calla, señora mía! ¿Tú piensas que la distancia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor, el fuego que está en mi corazón? Do yo vo, *conmigo* estás. No te aflijas ni atormentes más de lo que yo he padecido. Mas di, ¿qué passos suenan arriba? (Acto I, los subrayados son nuestros.)

En este fragmento, constatamos la presencia del *tú* y del *yo*, de la interrogación (retórica la primera y directa, que espera respuesta, la segunda), y de la exclamación.

TRADICIÓN CULTA Y TRADICIÓN POPULAR

En *La Celestina* confluyen *dos tendencias literarias: la culta y erudita de los humanistas* (párrafos elocuentes, y, en algún caso, incluso amanerados) y *la popular de «El Corbacho» de El Arcipreste de Talavera*.

La tradición greco-latina

Respecto a la tradición humanista conviene recordar que durante el siglo XV se sintió una atracción renovada por la antigüedad greco-latina. No es extraño, pues, que las obras literarias de este siglo imitasen la sintaxis latina: hipérbaton, verbo al final de frase, anteposición del adjetivo... Del mismo modo proliferan las referencias a personajes de la antigüedad, referencias mitológicas, etc. Fernando de Rojas debió sentir esta atracción igual que otros escritores de su tiempo. Y ello se refleja en cierta medida, en *La Celestina*.

Recursos de erudición de Fernando de Rojas

La *erudición* del autor puede comprobarse en el reflejo que hay en *La Celestina* de sus múltiples y varias lecturas. F. de Rojas pone de manifiesto su bagaje cultural por medio de tres recursos:

1. Multitud de *citas de sabios, escritores, profetas*... El autor incorpora sus frases y opiniones para corroborar una afirmación o para sostener una argumentación. Cuando Calisto se está lamentando del rechazo de Melibea, Sempronio intenta consolarle:

¡O soberano Dios, cuán altos son tus misterios! [...] *Mandaste al hombre por la muger dextar al padre y a la madre*. (Acto I.)

Esta cita procede, efectivamente, del *Génesis*. Más adelante, cuando Celestina intenta captar la benevolencia de Pármeno, éste, para defenderse, se apoya en *Aristóteles*:

No curo de los que dizes, porque en los bienes mejor es el acto que la potencia, y en los males mejor la potencia que el acto. Assí que mejor es ser sano que poderlo ser, y mejor es poder ser doliente que ser enfermo por acto y, por tanto, es mejor tener la potencia en el mal que el acto. (Acto I.)

2. Multitud de *sentencias* tomadas directamente de autores clásicos o humanísticos.
3. *Alusiones históricas* (a grandes personajes de la antigüedad) y *mitológicas*. Celestina usará este recurso para persuadir. Así, en su primera entrevista con Melibea, lo hace para elogiar las virtudes y cualidades de Calisto:

[...] en franqueza, Alexandre, en esfuerço, Etor; gesto de un rey; gracioso, alegre; jamás reyna en él la tristeza. De noble sangre, como sabes. Gran justador; pues verlo armado, un sant George. Fuerça y esfuerço, no tuvo Ercules tanta [...] (Acto IV.)

El planto de Pleberio está también repleto de alusiones históricas, bíblicas y mitológicas:

¿Qué me dirás de aquel Macías de nuestro tiempo, cómo acabó amando, cuyo triste fin tú fuiste la causa? ¿Qué hizo por ti Paris? ¿Qué, Elena? ¿Qué hizo Ypermestra? ¿Qué Egisto? [...] Hasta David y Salomón no quisiste dejar sin pena. (Acto XXI.)

Este rasgo se manifiesta a lo largo de la obra

Exceso de erudición

tanto en los personajes nobles como en los criados y prostitutas, hasta el punto de que puede hablarse de un exceso de erudición clásica y de carga retórica, como es posible observar en los primeros diálogos entre Calisto y Sempronio (acto I), en el conjuro de Celestina (acto III), en el monólogo de Melibea (acto X), en el monólogo de Calisto (acto XII), en los parlamentos de Melibea (acto XX) o en el monólogo de Pleberio (acto XXI).

Un escritor erudito como Fernando de Rojas

Fuentes cultas y populares

tenía que basarse, pues, en sus lecturas. Éstas influyeron tanto en su estilo como en el contenido de su obra. Llamamos *fuentes* a aquellos textos en los que se basa el autor para componer la *Tragicomedia*: (a) tomando citas textuales; (b) apoyándose en algún pensamiento o idea, (c) imitando a algún personaje o siguiendo una trama argumental, y (d) adoptando rasgos del lenguaje o estilo, de sus modelos.

Las fuentes más importantes de *La Celestina* —aunque podríamos elaborar una larga lista— son las siguientes:

1. Textos de la tradición culta:

- *textos griegos*: de Heródoto, Epicuro, Museo...;
- *textos latinos*: de Plauto, Terencio, Séneca...;
- *textos renacentistas italianos*: Petrarca y Boccaccio.

2. Textos de la tradición popular:

- *textos castellanos*: Arcipreste de Hita, Arcipreste de Talavera, Marqués de Santillana, etc.

Fusión del lenguaje culto y del lenguaje popular

En consecuencia y como resultado de la confluencia de las dos tradiciones vemos como en el lenguaje de *La Celestina* se funden la sentencia culta (de Aristóteles, Séneca o Petrarca) con el refrán popular. Y ello en el habla de un mismo personaje. Veáse, como ejemplo, el siguiente parlamento de Celestina, cuando intenta convencer a Pármeno para que establezca amistad con Sempronio:

Querría que fuédeses como hermanos, porque estando bien con él, con tu amo y con todo el mundo lo estarías. Mira que es bienquisto, diligente, palanciano, buen servidor, gracioso [...] Y pues sabe que es menester *que ames si quieres ser amado, que no se toman truchas...* etc. Ni te lo deve Sempronio de fuero. *Simpleza es no querer amar y esperar ser amado.* (Acto VII. Los subrayados son nuestros.)

En este fragmento encontramos dos sentencias de carácter erudito y culto tomadas del escritor italiano Petrarca: «que ames si quieres ser amado» y «simpleza es no querer amar y esperar ser amado». Y junto a estas dos sentencias, un refrán popular: «que no se toman truchas (a bragas enjutas)». Fusión pues, de elementos cultos y populares.

CARACTERIZACIÓN DEL LENGUAJE CULTO

Retoricismo de señores y criados

Lo más llamativo del lenguaje de *La Celestina* es, tal vez, el *habla ampulosa, retórica y culta* de sus personajes. Esta erudición y el tono retórico, que estorban al lector moderno al dificultar su lectura, provocaron la censura de la crítica en el siglo pasado.

Lo cierto es que tanto los señores como las prostitutas, rufianes y criados se expresan en un *lenguaje elevado*, que, en ocasiones, puede degenerar en amaneramiento.

El personaje que sobresale por la carga retórica y culta de sus parlamentos es, sin duda, Calisto: sus palabras de enamorado son tan altisonantes que se nos presenta como un personaje hiperbólico, exagerado y hasta ridículo.

Un hombre de la posición de Calisto tenía que conocer la tradición retórica de su tiempo. Y, por consiguiente, su lenguaje contiene rasgos propios del habla culta de su época y de la literatura latinizante del siglo XV.

Los criados, conocedores, tal vez, de los usos lingüísticos de sus señores, intentan parecerse a ellos y emplean un registro similar. ¿Qué pensar sino de Pármeno cuando le comunica a Sempronio su deleite por haber gozado de Areúsa?

A los alegres, serenos y claros soles, nublados oscuros y pluvias vemos suceder; a los solazes y placeres, dolores y muertes los acupan; a las risas y deleytes, llantos y llores y passiones mortales los siguen; finalmente a mucho descanso y sosiego, mucho pesar y tristeza. ¿Quién pudiera tan alegre venir como yo agora? ¿Quién tan triste recibimiento padecer? ¿Quién verse como yo me vi, con tanta gloria alcançada con mi querida Areúsa? (Acto VIII.)

Pero *La Celestina* no se caracteriza sólo por la erudición presente en sus diálogos, sino también por el *lenguaje elevado* en el que se expresan, a menudo, sus personajes.

Los recursos lingüísticos del lenguaje elevado

Este lenguaje elevado se caracteriza por ciertos recursos lingüísticos y por el empleo de determinadas figuras retóricas.

Veamos, en primer lugar tales recursos:

1. Tendencia a emplear el *verbo al final de la oración*, siguiendo la sintaxis latina. Así, Calisto, que está indignado por el rechazo de Melibea, increpa a Sempronio por un descuido que éste ha cometido:

¡Assí los diables te *ganen*! ¡Assí por infortunio arrebatado *perezcas*, o perpetuo intollerable tormento *consigas*, el qual en grado incomparable a la penosa y desastrada muerte que espero, *traspassa*!» (Acto I.)

2. Abundancia de *construcciones latinas de infinitivo o participio de presente*:

Tanto es más noble el dante que el recipiente.
Ser de más conocida que conociente.

3. Uso moderado de *cultismos* (palabras de procedencia clásica que han pasado a nuestra lengua sin evolución popular): «abastar», «abatar», «aplacer», «cogitación», «confeccionar», «esquividad», «incogitado», «inmérito», etc.
4. Gusto por las *amplificaciones de carácter oratorio* (o *amplificatio*), que consiste en desarrollar o alargar una idea o argumento. Celestina, por ejemplo, empleará la *amplificatio* al intentar convencer a Areúsa de que es mejor tener dos amantes que uno (para que acceda a recibir a Pármeno):

Un alma sola ni canta ni llora; un solo acto no haze hábito; un frayle solo, pocas veces le encontrarás por la calle; una perdiz sola, por maravilla buela mayormente en verano; un manjar solo continuo, presto pone hastío; una golondrina no haze verano; un testigo solo no es entera fe; quien sola una ropa tiene, presto la envejece. ¿Qué quieres hija de este número de uno? Más inconvenientes te diré del que años tengo a cuestas. (Acto VII.)

5. No obstante, a pesar de los rasgos latinizantes señalados, apenas se observan casos de *hipérbaton* violento. La prosa de *La Celestina* es menos artificiosa y latinizante que la de otras obras del siglo XV.

Figuras retóricas en el lenguaje elevado

Las figuras retóricas más utilizadas son las siguientes:

1. *La hipérbole* o exageración. La primera entrevista de Calisto y Melibea, tras la mediación de la vieja, es claro ejemplo del uso de expresiones hiperbólicas:

¡O angélica ymagen! ¡O preciosa perlá, ante quien el mundo es feo! ¡O mi señora y mi gloria! (Calisto, acto XIV.)

También el tratamiento de lo macabro y de la muerte es hiperbólico, como vemos en el relato que hace Sosia de las muertes de Pármeneo y Sempronio:

El uno llevaba todos los sesos de la cabeza fuera, sin ningún sentido; el otro quebrados entramos braços y la cara magullada. Todos llenos de sangre... (Acto XIII.)

2. *Antítesis* o contraposición de una frase o palabra a otra de significación contraria.

3. *Juegos de palabras*:

Pero ¿quién forço a mi hija a morir, sino la fuerte fuerza de amor?

4. *Sentencias encadenadas*:

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 quexosa y desconsolada postrimería. (Acto XXI.)

5. *Enumeraciones*. Pármeneo se refiere a las actividades de Celestina pormenorizadamente:

En su casa fazía perfumes, falsava estoraques, menjuy, animes, ámbar, algalia, polvillos, almizcles, mosquetes [...] Hazía soliman, afeyte cozido, argentadas, bujelladas, cerillas, llanillas, unturillas, lustres, luzentores, clarimientes, alvalinos, y otras aguas de rostro: de rasuras de gamones, de cortezas de spantalobos, de taraguntica, de hielles, de agraz, de mosto, destiladas y açucaradas... (Acto I.)

6. Otras figuras, tales como paralelismos, simetrías, epítetos en serie, interrogación retórica, apóstrofe...

CARACTERIZACIÓN DEL LENGUAJE POPULAR Y COLOQUIAL

Junto a este lenguaje elevado, culto y retórico, encontramos manifestaciones del habla popular de la época: criados, rufianes y prostitutas, y, oca-

sionalmente, como hemos señalado, los señores se encargan de dar testimonio de dicha realidad lingüística.

Así comprobamos la utilización frecuente de refranes, expresiones humorísticas, ironías, insultos, interjecciones, exclamaciones, vulgarismos, razonamientos del habla popular, comparaciones coloquiales, empleo de la frase corta y otros recursos lingüísticos que contrastan con el retoricismo y la erudición antes reseñada.

El *refrán* es una frase completa que, en sentido directo o alegórico, y, por lo general, en forma

Refranes y falsos refranes

sentenciosa, expresa un pensamiento en el que se relacionan al menos dos ideas. Los refranes son expresiones propias del pueblo que encierran su sabiduría. En la obra, los utilizan sobre todo, los criados y Celestina. Así, Pármeneo, herido en su orgullo por los insultos que ha recibido de su señor, se plantea la posibilidad de faltar a la fidelidad debida:

Destruya, rompa, quiebre, dañe, dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá, pues dicen: *a río rebuelto ganancia de pescadores*. (Acto II. El subrayado es nuestro.)

Los refranes empleados en la obra son más de doscientos cincuenta. Tan sólo en el primer acto se cuentan treinta y cinco.

También hay ejemplos de los denominados *falsos refranes*, es decir, ejemplos y sentencias que Rojas toma de Petrarca y pone en boca de sus personajes en un tono distendido y coloquial. Son similares a los proverbios y refranes populares. En nuestro caso, la mayor parte de estos falsos refranes sirve para justificar una causa inmoral.

La *ironía* o expresión burlesca dentro de un enunciado grave o serio, se emplea con la intención

Formas de la ironía

de censurar las ideas de corte generalmente tradicional encarnadas o expresadas por algún personaje; con la intención de «romper moldes». ¿Cómo entender si no el apelativo «hermanos míos» dirigido por Calisto a sus criados? ¿Es que ha suprimido las barreras estamentales? ¿O cómo entender los apelativos que Calisto dirige a Celestina, tales como «reyna y señora mía» o «joya del mundo, acorro de mis passiones, espejo del mundo»? El autor nos muestra la indignidad del caballero por su dependencia de los criados y de la alcahueta.

Otro ejemplo del empleo de la ironía puede verse en la conversación entre Celestina y Pármeneo, en la que aquella le dice que su madre estará en el Cielo por haber padecido persecución por la justicia, en una burla irónica de las palabras del Evangelio (acto VII).

Pero el ejemplo más importante del uso de la ironía lo constituye la escena del acto XII en la que, mientras Calisto elogia la valentía de sus criados, éstos ponen de manifiesto su cobardía.

Fórmulas humorísticas y satíricas

La obra se halla también salpicada de fórmulas *humorísticas y satíricas*: la *descripción grotesca e hiperbólica* (como la que Pármeno hace de

Celestina) el *eufemismo* («mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga», le dice la vieja a Pármeno en el acto I), o la *imitación paródica*. Como muestra de imitación paródica recordemos las palabras amorosas que Sosia dirige a Areúsa, y que provocan a risa porque recuerdan las de Calisto a Melibea:

Señora, la fama de tu gentileza, de tus gracias y saber buela tan alto por esta ciudad, que no debes tener en mucho ser de más conocida que conociente, porque ninguno habla en loor de hermosas que primero no se acuerde de ti que de quantas son. (Acto XVII.)

Insultos y vulgarismos en el habla de los criados

Señalemos, finalmente los *insultos y vulgarismos*, que son frecuentes en el habla de criados y rameras:

«PÁRMENO.—¡Mas desta flaca puta vieja!
CELESTINA.—¡Putos días vivas, vellaquillo!» (Acto I.)

Alternancia del lenguaje en función de la situación dramática

Aunque, en líneas generales, puede aceptarse la afirmación de que el lenguaje cuidado y culto corresponde a los señores —como reflejo de la influencia cortesana y universitaria caracterís-

tica del lenguaje del humanismo, en la época de los Reyes Católicos— y el lenguaje punzante y coloquial corresponde a los criados y prostitutas, ello no es absolutamente cierto. El lenguaje, en general, intenta adecuarse a la condición social de los personajes. Pero, en ocasiones, la situación exige que los personajes humildes empleen un lenguaje elevado y formal, o, que, por el contrario, los nobles se sirvan de registros coloquiales. Veamos dos ejemplos distintos.

En el primero, Celestina provoca la confesión de Melibea mediante la explicación del concepto del amor:

(El amor) 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. (Acto.)

Esta definición del amor se basa en Petrarca y coincide con el concepto literario del amor cortés: puede observarse el juego de contrarios o antítesis entre un elemento positivo (agradable, sabroso, dulce...) y otro negativo (llaga, veneno, amargura...). Este texto coincide, incluso, con los versos de un poema de Jorge Manrique: «*Diciendo qué cosa es amor*».

¿Cómo es posible que una puta vieja como Celestina se exprese de esta manera? Se trata, efectivamente, de una convención, como la que permi-

tiría que en el siglo XVII los personajes dramáticos hablaran en verso. Es la situación —a Celestina, astuta y sagaz, le interesa remedar los tópicos lingüísticos de las nobles damas— la que aconseja a la vieja a hablar con erudición y sabiduría.

En el siguiente ejemplo, vemos cómo un personaje noble —Calisto— puede perder el dominio de sí mismo y hablar en lenguaje coloquial. En el huerto de Melibea, el joven amante, impaciente, desea gozar de su amada:

MELIBEA.— Holguemos y burlemos de otros mill modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?
CALISTO.—Señora, el que quiere comer el ave quita primero las plumas. (Acto XIX.)

Esta intervención de Calisto rompe con su acostumbrado estilo retórico ampuloso y delicado; el joven manifiesta con grosería su apetito sexual.

En consecuencia se da una alternancia en el lenguaje —culto o popular— de los personajes que atiende a las necesidades de la situación dramática.

REALISMO

Se ha hablado mucho del *realismo* de *La Celestina* y es cierto: A pesar de su lenguaje culto y retórico, *La Celestina* presenta un cariz realista que se manifiesta en el realismo psicológico de los personajes, en el lenguaje coloquial y popular, en las descripciones, y en la representación de las pasiones descarnadas, el apetito sexual, la codicia, el odio, la muerte, las relaciones sociales, la vida urbana...

Por dar una muestra recogemos un ejemplo de descripción realista, con un cierto carácter hiperbólico; corresponde a la narración que hace Tristán de la muerte de Calisto:

¡O mi señor y mi bien muerto! ¡O mi señor y nuestra honrra despeñado! ¡O triste muerte y sin confesión! Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos, júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro. (Acto XIX.)

SOCIEDAD

La nota más peculiar de la visión de la sociedad en *La Celestina* se resume en la presentación de una *sociedad en crisis*: el fin del medievo y de la sociedad feudal está

Una sociedad en crisis

dejando paso a la nación como nueva forma de organización social, a un nuevo modelo en las relaciones sociales, al desarrollo de la actividad comercial y al enriquecimiento de un grupo social en ascenso (la burguesía).

La crisis de la sociedad medieval se refleja en las relaciones sociales entre los señores y los criados. Los valores y la distribución de funciones sociales propias del medievo han entrado en un proceso de transformación irreversible. La servidumbre ya no responde a las notas de fidelidad y respeto incuestionable a sus señores.

En la *Tragicomedia* se plasman estas nuevas relaciones de cooperación y enfrentamiento existentes entre los señores y la servidumbre (criados, rufianes y rameras).

El mundo de los señores: Tanto Calisto como Pleberio (y su familia) **riquezas, ocio y ostentación** gozan de una elevada posición económica; poseen caballos, navíos, nobles mansiones, criados... y, además no trabajan. Se dedican a la vida ociosa: la caza, los paseos a caballo, el juego, el amor... Poseen *riquezas*, bienes materiales, que les permite llevar una vida cómoda y regalada. Pertenecen, pues, al *mundo de los hacendados*, al mundo de los ricos.

Calisto y Pleberio, representantes de la alta burguesía Ahora bien, aunque estos personajes imitan las costumbres y las convenciones de la nobleza, no se rigen por su código del honor, sino por el código material de la riqueza, por el dinero. Tanto Calisto como Pleberio son representantes de una nueva clase social que está en pleno desarrollo: la *burguesía*; y en su caso, la alta burguesía. Y como tales burgueses, presumen de sus posesiones y hacen *ostentación* de sus riquezas. En algunas intervenciones, se observan referencias a las actividades comerciales y mercantiles.

No obstante, aunque ambas familias pertenecen a la burguesía, pueden señalarse diferencias entre ellas. Pleberio sería un rico comerciante dedicado a la fabricación de navíos, mientras que la fortuna de Calisto es, probablemente, heredada. Por otra parte, la posición social de Pleberio parece más elevada, ya que posee más y mejores criados. Recuérdese que Pármeno y Sempronio, en la primera visita nocturna a Melibea, temían una emboscada de los criados de Pleberio.

Ni Calisto ni Pleberio pueden considerarse como representantes de la nobleza. Téngase en cuenta que los criados del primero (y él mismo) no están acostumbrados a llevar armas. En cuanto a Pleberio, él mismo dice: «adquirí honras», es decir, compró honores sociales con su dinero.

Por su parte, *el mundo de la servidumbre* se caracteriza por su desvinculación moral con respecto a sus señores, y por mantener con ellos una relación estrictamente económica basada en unas obligaciones y en un salario. Los criados carecen de afecto y comprensión hacia los señores.

Ya no se trata de los antiguos servidores, miembros de la casa, que mantenían relaciones de dependencia afectiva respecto a sus señores, sino de personas contratadas, que buscan el mayor provecho económico en el menor tiempo de servicio posible.

El caso de Pármeno es bien representativo: en un principio, se siente unido de Calisto y quiere evitarle todo daño o perjuicio. En ese momento encarna la moral del antiguo criado familiar. Por ello se enfrenta a Celestina y a Sempronio. Sin embargo, a lo largo de la obra evoluciona hasta convertirse en un ejemplo del «nuevo criado», que aspira a aprovecharse del señor mientras permanezca a su servicio.

Lo cierto es que los personajes de este mundo (criados y rameras) expresan su *rencor social* hacia los señores: envidia, odio, infidelidad, venganza (Areúsa)...

Este resentimiento deja ver, incluso, un atisbo de *individualismo* y la manifestación incipiente de un *anhelo de libertad*: Areúsa no quiere encadenarse a los señores, no acepta la servidumbre, y prefiere ejercer la prostitución para sentirse libre.

El mundo de la servidumbre:
el rencor social

PROPÓSITO DEL AUTOR

¿Por qué escribió Rojas su *Tragicomedia*? ¿Qué pretendía con su publicación? El autor declara su intención moral, pero el contenido del texto ha hecho que algunos críticos duden de sus palabras.

El problema fundamental reside en creer y aceptar, o no hacerlo, las declaraciones del propio Rojas. Si creemos en sus palabras, hemos de aceptar que en *La Celestina* subyace una *intencionalidad moral*. Es la que llamamos *tesis moral* de Rojas, que ha sido admitida por críticos como Lapesa, Alborg o Maravall.

Si, por el contrario, consideramos que las declaraciones del autor son falsas, hipócritas, motivadas por el miedo a la Inquisición, hemos de llegar a otras conclusiones: la obra reflejaría, en tal caso, un problema socio-religioso de su tiempo (la marginación de los conversos), o bien preten-

Las declaraciones de Rojas:
intencionalidad moral

dería satirizar las costumbres amorosas de la época influidas por la literatura del amor cortés (parodia del amor cortés), etc.

Analicemos en primer lugar las múltiples declaraciones que acerca de la intencionalidad del autor contiene la obra.

1. En la *Carta a un su amigo*, primer texto que nos encontramos al abrir *La Celestina*, su autor declara:

[...] la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto, y dél cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos...

Es decir, Rojas considera que en su tiempo hay «muchedumbre» de enamorados y, sobre todo, que el amor lastima cruelmente, daña, encarcela... Por eso, se necesita conocer bien la realidad del amor, para preparar las armas con que defenderse. ¿Acaso no se nos presentan en la obra el modo de actuar de los enamorados, la clase de amor que persiguen y las consecuencias que éste provoca? ¿No estará insinuando el autor que en su época predomina, so capa o pretexto de cortesía, el amor ilícito, el «loco amor», el amor-pasión, que hace perder el juicio y enciende el deseo («para resistir sus fuegos»)?

2. En las *coplas acrósticas*, Rojas declara reiteradamente su *propósito moral*, y aduce las razones que le impulsaron a seguir el primer acto.

Y es la final ver ya la más gente
buelta y mezclada en vicios de amor.
Estos amantes les pornán temor
a fiar de alcahueta ni falso sirviente.

En su época proliferan las relaciones amorosas ilícitas («en vicios de amor»), y Rojas cree que con la lectura de su texto los enamorados escarmentarán y no confiarán su amor a alcahuetas ni a criados desleales.

Más adelante, insiste en su moralización y expresa su respeto por las cosas divinas:

O damas, matronas, mancebos, casados,
notad bien la vida que aquestos hizieron;
tened por espejo su fin qual huvieron;
a otro que amores dad vuestros cuydados.

3. En el *Incipit* se declaran los propósitos esenciales: (a) censurar a los «locos enamorados», y (b) avisar de la falsedad de alcahuetas y criados.
4. En las páginas finales, también en verso, *concluye el autor*:

Pues aquí vemos cuán mal fenescieron
aquestos amantes, huygamos su dança.
Amemos a aquél que espina y lança,
açotes y clavos su sangre vertieron.

Tras señalar el fin trágico de los amantes, propone abandonar el ilícito amor y elegir el amor a Dios para alcanzar el Cielo. Más adelante declara que lo obsceno de las palabras y situaciones era necesario para mostrar el mal de tales comportamientos (como lección moral):

No dudes ni ayas vergüenza, lector,
narrar lo lascivo, que aquí se te muestra;
que siendo discreto verás ques la muestra
por donde se vende la honesta labor.

Acaba solicitando al lector que no le juzgue deshonesto, sino digno servidor de Dios.

5. Finalmente, *Alonso de Proaza, el corrector*, en sus coplas insiste en la *eficacia moralizadora*:

Lector, con la obra que aquí te refiero:
[...] harás al que ama amar no querer,
harás no ser triste al triste penado,
al que sin aviso, avisado.

Hasta aquí todas las declaraciones del autor.

Rojas manifiesta explícitamente su propósito moral.

Ahora bien, ¿confirma la obra este propósito?

¿Se extrae de su lectura una lección moral, un rechazo del amor ilícito, de la infidelidad de los criados, de la actuación de la alcahueta...? ¿O, por el contrario, hemos de considerar que sus declaraciones son inauténticas, falsas e hipócritas?

Por nuestra parte, consideramos que *La Celestina* sustenta una *grave lección moral*, lo que no quiere decir que el único propósito de Rojas fuera el de crear una fábula moral para asustar a los locos enamorados. *La Celestina* es una auténtica obra de arte y, como tal, supera los límites de lo moral.

Creemos, en fin, que F. de Rojas censura la vida moral y social de su tiempo. Si esa actitud responde o no a una creencia cristiana, si son verdaderas o falsas sus declaraciones, es algo que se presta siempre al debate. Pero lo que se desprende de la lectura de la obra es la existencia de una *crítica real de los siguientes aspectos morales y sociales*:

1. De los comportamientos individuales, basados en las pasiones: el deseo sexual, el anhelo de riqueza y de poder... Todo ello, dominado por un fuerte egoísmo, por un claro individualismo, opuesto a todo intento solidario.
2. Del mundo corrupto de criados, prostitutas, alcahuetas (hechiceras) y rufianes, que aspiran a ascender en la sociedad, por medio de engaños, disputas y traiciones.

Sinceridad de Rojas:
lección moral

3. De las relaciones sociales entre señores y criados, que no responden ya a la confianza y aprecio del pasado, sino al mero interés económico. Estas relaciones están presididas por el egoísmo, puesto que los señores utilizan a los criados, y éstos intentan aprovecharse de sus señores.
4. De la ceguera de los padres en la educación de sus hijos.
5. Del amor cortés, con su palabrería y divinización de la dama, y del amor-pasión, cuyo único objeto es la satisfacción del deseo sexual.

Es bien cierto que la obra nos deja un amargor especial, y transmite una visión del caos y del desorden, una idea de *pesimismo moral*: ni las relaciones individuales ni las sociales se desarrollan armónicamente.

Además, todo está abocado a la muerte. He aquí la gran lección moral de Rojas: los personajes, que buscan afanosamente disfrutar de la vida y del amor, se encuentran paradójicamente con la muerte.

En definitiva, Rojas formula una grave censura social y moral de su época.

INTERPRETACIÓN Y SENTIDO

Aspectos problemáticos
para la interpretación de la obra

La Celestina es una obra que se presta a distintas interpretaciones. Ello responde a la complejidad interna en que se sustentan sus elementos

temáticos. Entre los aspectos problemáticos o cuestiones acerca de las cuales existe discrepancia entre la crítica destacamos los siguientes:

1. ¿Por qué en ningún momento se alude a la posibilidad de que Calisto y Melibea contraigan matrimonio? ¿Por qué Calisto no busca el matrimonio como medio para apagar el fuego de su pasión y vivir conforme a la moral tradicional?
2. ¿Por qué llega a consumarse la rendición de Melibea? ¿Qué ha sucedido para que se produzca la transformación de la actitud de la dama?
3. ¿Hasta qué punto la magia es un elemento esencial para la interpretación de la obra?
4. ¿Por qué se suicida Melibea?
5. ¿Por qué el planto final de Pleberio es tan pesimista que alcanza un tono cuasi-existencialista? ¿Por qué se cierra la obra con este extenso monólogo? ¿Es la voz de Fernando de Rojas la que se deja oír en el monólogo?
6. ¿Cuál es la verdadera intencionalidad del autor?

NUESTRA INTERPRETACIÓN

1. Ya hemos dado nuestra respuesta al último de estos interrogantes al señalar que admitíamos la *tesis moral* de acuerdo con la cual Fernando de Rojas, tal y como él mismo declara, escribe su obra con un propósito moralizador.

2. Por razones de congruencia con su propia tesis, Rojas nos presenta un personaje, Calisto, que en ningún momento pretende contraer matrimonio con Melibea, sino que lo que quiere es gozar de ella.

**Calisto busca el deleite;
no el matrimonio**

Si Calisto hubiese buscado el matrimonio *La Celestina* nunca se hubiese escrito: la historia de Calisto y Melibea habría sido, en tal caso, la historia de unos amores más o menos exaltados, pero en último término convencionales.

Por el contrario, Rojas representó en su obra un amor cuyo objetivo no era el matrimonio, sino la satisfacción del deseo y el goce de la pasión. Calisto no piensa en el matrimonio, porque lo único que busca es el deleite, tiene «urgencia» por gozar de la hermosura «divina» de Melibea. Por ello acude a una alcahueta, contraviniendo las reglas del amor cortés y las del cristianismo.

En definitiva, Rojas quiere mostrar cómo es el comportamiento de los amantes que se dejan arrastrar por la pasión y cuáles son las consecuencias de obrar de este modo.

3. Melibea está enamorada de Calisto desde el principio de la *Tragicomedia*, como lo demuestran algunas de sus declaraciones:

**El hechizo no provoca el amor
de Melibea**

- En el monólogo del acto X, se nos revela que la dama se había sentido atraída por Calisto desde que le vio por primera vez: «aquel señor cuya vista me cativó».
- Lo mismo le dice a Calisto en su primer encuentro:

Y aunque muchos días he pugnado por lo dissimular, no he podido tanto que, en tornándome aquella muger tu dulce nombre a la memoria, no descubriese mi deseo». (Acto XII.)

Si Melibea no había aceptado desde un principio los requerimientos del joven caballero, fue por los términos en que éste le planteó su amor.

En este sentido debemos concluir que no es el hechizo de Celestina lo que provoca el amor de Melibea. La muchacha ya estaba enamorada desde antes de conocer a la alcahueta.

El hechizo es causa de la
rendición de Melibea

4. Ahora bien, lo cierto es que Rojas atribuye al hechizo un significado relevante: Calisto acude a Celestina para que ésta logre la rendición amorosa de Melibea. Y Celestina, «puta vieja, alcahueta y *hechicera*», cree conveniente servirse de un *hechizo* para llevar a buen término su empresa. De ahí su conjuro al diablo y la venta del hilado a Melibea.

Se trata, pues, de hechos objetivos: Celestina prepara un hechizo, y consigue hacerlo llegar a Melibea.

Pero si el *hechizo* no provoca el enamoramiento de Melibea, ¿cuál es su función en la obra?

Sin olvidar la habilidad y el arte de seducción de la vieja, el hechizo es la causa de que Melibea le abra su corazón a Celestina y le confiese su secreto amor por Calisto; en definitiva, es la causa de que Melibea se confíe a la vieja y acepte su mediación. Y es, también, la causa de que Melibea traspase las barreras del amor honesto.

Como es natural en todo amor humano, Melibea sentiría la atracción y el deseo sexual, pero la razón, la honestidad y la moral le hacían controlar sus impulsos y actuar con comedimiento. El hechizo, pues, dobla la fortaleza espiritual de la dama y hace que pase por encima de su pudor y de su sentido moral, para entregarse frenéticamente al goce del placer amoroso, exponiéndose a la pérdida de la fama y a la cólera de sus padres.

El hechizo es, pues, el «agente» que libera el instinto de Melibea y la arrastra a disfrutar abiertamente del amor, de un amor o atracción que ya existía previamente.

Melibea se suicida por
coherencia con su propia decisión

5. Melibea es un personaje que mantiene plena consciencia a lo largo de los acontecimientos y que conoce en todo momento el alcance de sus actos. Tras su entrega a Calisto es ella la que decide asumir la situación, asumir el sentido de sus propios deseos, y llevar adelante sus relaciones con Calisto.

Tras la suerte de Calisto, su entrega, la pérdida de su honestidad y la afrenta al honor familiar dejan de tener sentido. Desaparecido Calisto, Melibea se quita la vida. Y lo hace por un cúmulo de razones.

Melibea está enamorada; aún más: es presa del «loco amor». Está hechizada y no es libre para retroceder. Ha perdido su honestidad y ha causado una grave afrenta al honor familiar, todo ello por amor a Calisto.

La cadena de acontecimientos que lleva a Melibea al suicidio se superpone o coincide con un rasgo fundamental del carácter de la joven, y, así, Melibea se suicida por coherencia consigo misma. Ya hemos señalado que, aún siendo presa del loco amor, es consciente del alcance de sus

actos y que, por amor, es capaz de arrostrar sus consecuencias. El suicidio sería la última consecuencia, la expresión última de su loco amor.

En este proceso el hechizo marca el punto a partir del cual Melibea ya no podrá volver atrás. El hechizo vence la resistencia de Melibea. Pero una vez dado este paso, Melibea asume su propio proceso. El hechizo es, pues, factor desencadenante del proceso que llevará a Melibea a un suicidio que creemos consciente, que es un paso más, el último, de la coherencia de Melibea.

6. En el planto final, Pleberio nos ofrece la visión de un mundo caótico y desordenado, regido por el azar y no por una voluntad suprema, sujeto a las absurdas mudanzas de la fortuna. En este mundo el amor es una especie de fuerza independiente que se venga cruelmente de los que, sin reparar en otra ley, le sirven.

El propio Pleberio termina por pagar, con la pena y la soledad que le causa el suicidio de su hija, su deuda, cuando ya creía haber escapado a la venganza del amor por sus excesos de juventud.

En esta visión de Pleberio se resume la tesis de la obra, el mensaje de Rojas: el loco amor paga mal a quienes se entregan a él sin atender a otras leyes, y conduce a la desesperación, al caos y a la muerte. El mundo aparece como caótico y desordenado para quienes viven a espaldas de sus leyes y, en definitiva, —aunque ello no lo llegue a decir Pleberio— expresamente de Dios, que es la voluntad ordenadora del universo. Los locos amantes terminan por ser víctimas de su desafío a las leyes que ordenan el mundo.

7. En nuestra interpretación hemos partido de la aceptación del propósito moralizador de Rojas.

Por coherencia con esta tesis, su personaje, Calisto, no busca el matrimonio y pretende únicamente gozar de Melibea.

La joven estaba enamorada de Calisto desde el primer momento. El hechizo no provoca, pues, el amor de Melibea, pero sí que es —sin olvidar la capacidad de persuasión de Celestina— la causa que acelera su rendición.

El suicidio de Melibea es el último momento del proceso de un personaje que, a partir de su rendición —desencadenada por el hechizo—, se hace consciente del alcance de sus actos y asume las consecuencias de su proceder. El hechizo es, pues, la causa remota del suicidio de Melibea, que víctima de su propia coherencia, de su decisión de continuar sus relaciones con Calisto, no es ya libre para retroceder.

Recapitulación

El planto de Pleberio resume, en fin, la tesis de la obra de Rojas. Los amantes son víctimas de su desafío a las leyes divinas y naturales. El mundo aparece para los amantes como un mundo caótico y desordenado en el que el amor actúa como una fuerza independiente, que lo es, precisamente, porque los amantes, que acaban por ser sus víctimas, no lo hacen depender, no lo someten, a otras leyes que a las suyas propias.

INTERPRETACIONES

La Celestina es una obra que, por su carácter problemático, ha suscitado cierta polémica entre los críticos. Han sido muchos los estudiosos que, desde Menéndez y Pelayo, han aportado sus opiniones para un mejor conocimiento de la obra.

En lugar de exponer detalladamente la teoría de cada uno de los críticos más importantes, preferimos centrarnos en los aspectos más conflictivos de la obra y ofrecer opiniones complementarias o, incluso, claramente enfrentadas. Como puntos de reflexión abordaremos los siguientes:

(a) la no alusión a un posible matrimonio entre los dos amantes; (b) el papel de la magia; (c) las razones del suicidio de Melibea; (d) el significado del planto de Pleberio; y (e) el sentido general de la obra. Los mismos aspectos, en suma, que hemos abordado en nuestra interpretación.

Otros aspectos importantes son la existencia de uno o dos autores y la cuestión del género literario. En el capítulo IV —«El autor y su contexto»— abordamos la polémica acerca de la existencia de uno o dos autores. En el apartado correspondiente, dentro del capítulo II —«Comentario»— hemos abordado la polémica en torno al género literario de *La Celestina*.

La no alusión a un posible matrimonio de Calisto y Melibea ha suscitado distintas respuestas.

La cuestión del matrimonio

1. Algunos críticos consideran que *el matrimonio era imposible*, ya que uno de los dos amantes era judío converso o hijo de conversos. Esta *heterogeneidad religiosa y racial* haría imposible la boda. Sin embargo, en el primer cuarto del siglo XVI era frecuente el matrimonio entre hidalgos y jóvenes herederas de conversos ricos. Por otra parte los argumentos que se aportan para considerar a uno de los amantes como converso no son convincentes.

2. Un segundo grupo de autores considera que existe una *diferencia social* entre los amantes: Melibea ocuparía un escalón bastante más elevado que Calisto en el orden social. Sin embargo, ya hemos visto que ambos pertenecen a la misma clase: *la burguesía*. Tal vez, Pleberio poseyera mayor riqueza, pero eso no constituiría un impedimento para la boda.
3. Una tercera explicación relaciona *La Celestina* con la tradición del amor cortés, en la que los enamorados se olvidan deliberadamente de la solución matrimonial.

Es la tesis mantenida por M.^a Rosa Lida, en cuya opinión el rasgo que analizamos sería un mero esquema literario. En su reseña del voluminoso libro de M.^a Rosa Lida, R. Lapesa considera válida, pero incompleta, la explicación de aquélla. Por eso escribe:

Atinadísima es la explicación; pero habría de completarse con los propósitos morales declarados por Rojas. Los espíritus graves de su tiempo lanzaban sus tiros contra el amor cortés [...] Llevado por su concepción trágica de la vida, Rojas no vio en el amor sino apetito y desorden causantes de infortunio...

4. J. L. Alborg y J. A. Maravall sustentan la tesis de la *lección moral* que hemos recogido en nuestra interpretación. J. L. Alborg escribe:

Lo que sucede, simplemente, es que Calisto, rico y ocioso gozador, no se propone en absoluto la coyunda matrimonial, no busca ligaduras sino el placer tan sólo; si hubiera pretendido la posesión legítima de su amada, hubiera pedido su mano en la forma usual; pero Calisto no desea obligaciones [...] Calisto, insistimos, no quiere casarse sino gozar a Melibea.

Por su parte, J. A. Maravall tras rechazar las posibles respuestas (solución racista, solución social y solución literaria), señala que si el matrimonio no se plantea es para hacer posible una *lección moral*:

Así consigue Rojas presentarnos lo que necesita para dar sentido a su obra: un ejemplo extremado, sin salvación, de esa corriente del amor subjetivo, violento, y libre, que no quiere ver más que en sí mismo su razón de ser, que se niega a aceptar un cuadro establecido de orden social, para de esa manera realizar plenamente su entrega al amado [...] Es un amor que enajena y enloquece, y no tiene más salida que la muerte. Este es el contenido de *La Celestina* como «exemplum», como «moralidad», que trata de poner prácticamente de manifiesto la raíz del mal que los hombres sufren en la época y los trastornos que a la sociedad acarrea.

El papel de la magia en *La Celestina*

Se ha discutido mucho acerca del papel que juega la *magia* en *La Celestina*: mientras que para unos autores la magia se limita a ser un

mero motivo literario y ornamental, para otros constituye un tema esencial para comprender e interpretar la obra.

Está demostrado que en la época en que se escribe la obra era frecuente encontrar en las ciudades españolas hechiceras del tipo de Celestina. El pueblo creía en la virtualidad de los hechizos y de las hechiceras.

Las mismas autoridades eclesiásticas constataron su existencia y consideraron su influencia como maléfica. No es de extrañar, pues, que F. de Rojas nos mostrase las actividades comunes de una hechicera.

Ahora bien, *¿qué papel juega el hechizo de Celestina en la obra?* Como ya hemos visto, tanto Celestina como Pármeno, Sempronio o Lucrecia creen en las artes brujeriles de aquélla. Celestina se humaniza cuando duda del hechizo y cuando increpa al diablo, pero ella se siente hechicera. ¿Creía Rojas en las brujas? ¿Creían las gentes de su época? Los testimonios de aquel tiempo avalan la tesis de que sí se creía en la eficacia de las brujas. Ahora bien, ¿quiere hacernos creer F. de Rojas que la seducción de Melibea se produce exclusivamente por el hechizo?

A favor de la aceptación de la brujería o magia como elemento indispensable para la comprensión de la obra, se han inclinado varios críticos y entre ellos Caro Baroja, J. L. Alborg, P. E. Russell, J. A. Maravall.

El etnólogo J. Caro Baroja que ha estudiado con detenimiento el origen y la evolución del mundo de las brujas, pone a Celestina en relación con las hechiceras del Renacimiento. Para Caro Baroja en la España de los siglos XV y XVI podían encontrarse hechiceras o brujas del tipo de Celestina. Rojas no habría hecho más que trasladar a su obra un tipo existente en la sociedad:

Aunque F. de Rojas dibujó su espléndido personaje tomando elementos de la literatura latina, de Ovidio, de Horacio, etc., resultó que su dibujo correspondía tan perfectamente con tipos reales que podían encontrarse en las ciudades españolas (Toledo, Salamanca, Sevilla...) en los siglos XV y XVI, que dio un patrón excelente a los cultivadores de la literatura realista. Celestina [...] 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...

Más tajante en sus afirmaciones se muestra J. L. Alborg quien considera que la magia es la causa determinante del fuego amoroso de Melibea. Sin el elemento mágico, no podría entenderse la obra. En este sentido escribe:

Declaramos abiertamente que no se nos alcanza cómo puede entenderse la *Tragicomedia* si se supone que la magia de Celestina no desempeña sino un mero papel de pintoresquismo ambiental.

P. E. Russell dedica un apasionante artículo a demostrar que el tema de la magia es clave para la comprensión de *La Celestina*. Tras señalar los diferentes momentos en que se manifiesta a lo largo de la obra, explica que en la época en que se publica la obra era común y normal creer en la virtualidad de la brujería:

Los innumerables lectores de la *Tragicomedia* creían casi todos, pues, en la eficacia de la magia tanto en la vida cotidiana como en sus manifestaciones literarias — hecho que no podían ignorar los autores de la obra al tratar el tema—. Al querer discutirlo la crítica moderna, tiene que empezar reconociendo esta verdad histórica. Es necesario reconocer, también, que, al sugerir la posibilidad de que los autores de la *Tragicomedia* demuestran un escepticismo fundamental ante la hechicería y la brujería en la famosa obra, la crítica les atribuye actitudes intelectuales y sociales que discrepaban con la tradición ortodoxa de la sociedad en que vivían. Nada más alejado de la realidad española o europea del Cuatrocientos que el suponer que el escepticismo con respecto a la magia era la norma entre personas inteligentes o escritores geniales.

También explica Russell que el desarrollo de la obra puede interpretarse como una prueba de que todo el que penetra en el mundo de la magia tiene un fin desastroso. Así se explican las muertes de Celestina, la hechicera, y de los demás personajes que entran en contacto con ella.

También José A. Maravall considera imprescindible acudir a la magia para explicar la acción dramática de la obra:

Creo, en consecuencia, que la presencia del elemento mágico en *La Celestina* responde a algo más que a razones literarias y ornamentales, contra lo que todavía recientemente se ha dicho. La magia es la gran ciencia en el primer Renacimiento.

Maravall distingue entre maga o hechicera, y bruja. Celestina es, para él, maga, pero no bruja:

Hay que distinguir entre la brujería, como un culto demoníaco, de carácter colectivo y sobrenatural, y la hechicería, consistente generalmente en la manipulación de una serie de cosas que se supone ejercen una acción sobre las fuerzas ocultas que se hallan en la Naturaleza.

Celestina es, pues, una hechicera. Y parece claro que el hombre renacentista creía en la eficacia de los *hechizos*.

No era éste producto de misteriosas iniciaciones satánicas, sino de un aprendido arte, algo así como una técnica, según llevamos dicho, en el manejo de ciertos recursos, entre los cuales podía entrar el diablo como un agente subordinado.

A pesar de lo expuesto, la mayoría de los críticos contemporáneos no le conceden tanta importancia a la magia. Ya Ramiro de Maeztu veía en la brujería más un motivo artístico que temático:

El conjuro de la Celestina en obra tan crítica y realista como la de Rojas, me parece demasiado literario y arcaico para contener esas esencias. La astuta vieja no es tan grande por sus relaciones con el diablo como por su propia humanidad.

Más recientemente, M.^a Rosa Lida señalaba que la magia era innecesaria para la acción dramática y que, en consecuencia, debe su presencia a motivos literarios y ornamentales. Lo que destaca en Celestina es su habilidad para convencer, su arte para seducir, su palabrería para engañar... Concluye Lida indicando que Rojas introduce el rasgo de la hechicería y el conjuro como una concesión a la tradición literaria.

También el suicidio de Melibea se ha sometido a un serio debate: ¿suicidio trágico, romántico...? ¿Se siente libre Melibea al adoptar su decisión? ¿Está cegada por el hechizo? ¿Teme a una vida sin fama ni honra, teme al castigo de sus padres? ¿Tan fuerte es su impulso amoroso?

P. E. Russell explica el suicidio de Melibea como producto del hechizo de Celestina, que fue la causa de su fuerte pasión amorosa:

Las otras muertes (las de Celestina, Pármene, Sempronio y Calisto) podrían ser interpretadas como castigo de corrientes pecados de tipo moral. Pero el suicidio de Melibea, aunque ella crea lo contrario, no puede —si leemos bien el texto de la tragicomedia— atribuirse a tal causa. Fue la *philocaptio*, es decir, un hechizo, lo que causó el loco amor de Melibea y, por consiguiente, su muerte.

Para R. Lapesa, Melibea no se siente libre al suicidarse:

(Melibea) confiesa su impotencia para resistir el impulso que la lleva a seguir a Calisto en su trágico fin; declara expresamente la pérdida de su libertad, y por sentirse presa de su pasión, desvalida para obrar de otro modo, puede encomendar su espíritu a Dios al tiempo que le usurpa el supremo derecho sobre vida y muerte.

Pero Lapesa no indica en ningún momento que el hechizo de Celestina sea el causante de su muerte; al contrario:

Melibea se suicida porque sin Calisto la vida carece de sentido para ella y, como dice en el acto XX, por fidelidad al amado y por sentirse causante de su fin.

Para algunos críticos, en el planto desconsolado de Pleberio, de contenido profundamente existencialista, se resumiría el mensaje del autor: el mundo, caótico, desordenado, sin una voluntad suprema o Dios que lo gobierne, está sujeto a las mudanzas absurdas de la fortuna. Algunos eruditos ven en sus palabras lo que sería reflejo del pensamiento de Rojas: cierto ateísmo. Esta interpretación se opone a la tesis moral que ya hemos expuesto.

El significado del planto de Pleberio

Esta visión del planto de Pleberio no es aceptada por todos los eruditos. Alborg considera que este retórico monólogo, tras veinte actos de acción vitalista no puede servir sino para mostrar la ineficacia y el fracaso de la paternidad de Pleberio: esa sería su lección moral.

Véase también la cita de Juan Goytisolo que transcribimos en el apartado siguiente y que ilustra la interpretación que este autor hace del planto de Pleberio.

Las declaraciones de Rojas sobre el propósito moral de su obra contrastan con el contenido ambiguo del texto: relaciones sexuales y amorosas dominadas por la pasión y el deseo, alcahuetas, brujería, muertes, alu-

Sentido de la obra. Propósito del autor

siones eróticas en el lenguaje, frases blasfematorias, ausencia de referencias a Dios e inexistencia de una condena explícita de los comportamientos amorales, etc.

También en este punto la crítica se encuentra dividida: para unos, se trata de una obra de propósito moralizador —*tesis moral*— mientras que otros niegan su moralidad.

Gilman, Goytisolo y Lida rechazan la tesis moral. Gilman apenas se detiene a considerar el problema de la moralidad de la obra. Se limita a hacer una simple referencia muy significativa:

Hoy día, tendemos más bien a tomar un poco a la ligera las pretensiones de utilidad didáctica declaradas por Rojas a cada paso en el prefacio de *La Celestina*; y verdaderamente el texto nos confirma en esta opinión.

Más radical se muestra Juan Goytisolo al rechazar el carácter moral de la *Tragicomedia*. En su comentario sobre la obra de Gilman, apoyándose en el carácter de converso de Rojas, intenta demostrar el ateísmo de los personajes, como reflejo del ateísmo del propio autor:

Una lectura sin anteojeras de la tragicomedia nos muestra que los elementos cristianos que figuran en ella son escasos, y dan a entender, tanto por su conducta como por sus palabras, que no creen en el más allá ni en la existencia de una Providencia oculta.

Y para avalar su tesis aduce las siguientes razones:

- la obra invita al goce de la vida y al placer;
 - el egoísmo del comportamiento de Calisto y Melibea no permite ver una creación bien ordenada ni a un Dios justo;
 - Melibea no se arrepiente de su pecado ni teme condenarse por el suicidio.
 - Pleberio no se lamenta por la posible condenación eterna de su hija.
- En consecuencia, concluye Goytisolo:

Que el anciano (Pleberio) sea el portavoz del propio Rojas parece mucho más que probable si consideramos que el soliloquio final resume en cierto modo, para el lector o espectador, la moral de la tragicomedia. Tal como nos lo pinta Rojas, Pleberio, perdido el temor, y sabiendo que no tiene ya qué perder, traza un cuadro sombrío de un universo desquiciado y absurdo, un universo en el que el hombre nace solo, vive solo y muere solo, juguete de la violencia incontrolable de sus propias pasiones e impulsos.

También M^a Rosa Lida rechaza el propósito moralizante de la obra. Considera que lo importante es su calidad artística. Y así escribe:

La Celestina no tiene moraleja, por más que insistan en ella las admoniciones en prosa y verso que la encuadran, aunque sí tiene moral.

Ramiro de Maeztu mantiene una postura intermedia, de compromiso:

Es posible que se concibiera con un propósito de ejemplaridad [...] Pero más probable me parece que este propósito moral no haya sido sino la excusa con que cubrió el autor la necesidad en que se hallaba de publicar *La Celestina* [...] Pero ello no quiere decir que no contenga su moralidad. Toda obra de arte, toda solución estética, constituye un problema moral. Lo primero que nos dice Rojas es que el amor-pasión es una desgracia y que hace falta que los hombres estemos precavidos contra la posibilidad de esta catástrofe.

En su reseña del libro de Lida, R. Lapesa, defiende, en cierto sentido, el propósito moral: se condena el amor que rompe las barreras éticas y sociales y hay una moral de pecado y castigo en el fin trágico de los personajes. Pero Lapesa también señala el pesimismo latente en la obra:

Nada impide pensar que Rojas creyese en la existencia de un Dios justo, pero inmisericorde. Ahora bien, la lección que Rojas quiso dar fue desbordada por algo que sentía más hondamente y cuyo alcance excede al del desengaño tras el placer logrado: es una radical amargura que le hace ver la vida humana como lucha sin sentido en un mundo caótico y traicionero.

J. L. Alborg defiende también la moralidad de la obra, que según él, no cae en el medievalismo de la moralización explícita:

Lo que da grandeza a *La Celestina* es que Rojas consigue comunicar la gran lección que se propone sin moralizar jamás expresamente ni hablar por boca de sus personajes.

Finalmente, expondremos la interesante defensa de la intencionalidad moral que plantea J. A. Maravall en su estudio sobre *La Celestina*. Comienza entrelazando enseñanza moral con visión social:

La obra nos presenta el drama de la crisis y transmutación de los valores sociales y morales que se desarrolla en la fase de crecimiento de la economía, de la cultura y de la vida entera, en la sociedad del siglo XV.

En consecuencia, el propósito final de Rojas consiste en hacer «una reprobación de la sociedad que pinta». En esta crítica o censura reside su «moralidad».

Comenta Maravall que estos personajes se caracterizan por estar preocupados, exclusivamente, por el placer y el goce de la vida. La muerte se presenta, entonces, como privación de vida y, por consiguiente, de los placeres que en ella se pueden disfrutar. El placer y la vida conducen irremediabilmente a la muerte. O en palabras de Maravall:

Rojas, que ingresado como converso en la ortodoxia de la sociedad en que vive, se siente más bien solidario del sistema moral tradicional, escribe su *Tragicomedia* para amonestar a las gentes con el ejemplo de que el final de su desorden es la muerte, esto es, el acabamiento irremediable de esa vida que se quiere gozar.

Y concluye:

La dulzura de la vida, la gloria de los placeres, cuyo disfrute, en cada uno a su manera, enajenó y desordenó a Calisto y a Melibea, a sus criados, a Celestina, se acaba con el golpe terrible de la muerte personal, privándoles de esa existencia en la que querían encerrar todo su bien. Los deleites de la vida llevan a un más rápido, inesperado y seguro acabamiento de la misma. Tal es el sentido moral de *La Celestina*, en estrecha conexión con los supuestos histórico-culturales de la sociedad que en ellas se refleja.

EL AUTOR Y SU CONTEXTO

LA EXISTENCIA DE UNO O DOS AUTORES

Analizaremos en primer lugar la cuestión de la existencia de uno o dos autores para *La Celestina*.

Como se recordará, F. de Rojas declaraba en la *Carta a un su amigo* que el primer acto era de otro autor.

La crítica dudó entre aceptar su testimonio o pensar que se trataba de un recurso literario. Menéndez y Pelayo se inclinó por la segunda posibilidad. Creía que Rojas era el autor de toda la obra, incluido el primer acto:

El bachiller F. de Rojas es el único autor y creador de *La Celestina*, la cual él compuso íntegramente, no en quince días, sino en muchos días y meses, con toda conciencia, tranquilidad y reposo, tomándose luego el ímprobo esfuerzo de refundirla [...] Y la razón que tuviese para inventar el cuento del primer acto encontrado en Salamanca no parece ser otra que el escrúpulo, bastante natural, de no cargar él sólo con la paternidad de una obra impropia de sus estudios de legista, y más digna de admiración como pieza de literatura que recomendable por el buen ejemplo ético, salvo las intenciones de su autor, que tampoco están claras.»

M. Pelayo defiende su postura apoyándose en la unidad existente entre el primero y los demás actos:

El bachiller Rojas se mueve dentro de la fábula de *La Celestina*, no como quien continúa obra ajena, sino como quien dispone libremente de su labor propia. Sería el más extraordinario de los prodigios literarios y aun psicológicos el que un continuador llegase a identificarse de tal suerte con el espíritu del primitivo autor y con los tipos primarios que él había creado [...] ¿Quién sería capaz de notar diferencia entre el Calisto, la Celestina, el Sempronio o el Pármeno del primer acto y los personajes que con iguales nombres figuran en los actos siguientes?

Sin embargo, M. Pelayo se dejó llevar de sus prejuicios y no observó con detenimiento las diferencias existentes entre el primero y los demás actos. No así un estudioso contemporáneo, S. Gilman, que sostiene que el acto I corresponde a un autor anónimo, mientras que el resto (incluidas las adiciones de la *Tragicomedia*) es obra de Rojas:

«Mi convicción era (y es) que no vale la pena seguir discutiendo la responsabilidad de Rojas en cuanto a las adiciones de 1502.

Gilman ha estudiado minuciosamente la estructura, el estilo y los temas de *La Celestina* y tras analizar las interpolaciones, ha comprobado que todas ellas se integran en la línea propia del libro. Y no ha sido ociosa su investigación, pues anteriormente había quien le negaba a Rojas la autoría de los cinco actos del *Tratado de Centurio*.

En cuanto a la autoría del acto I, Gilman defiende que es obra de un autor desconocido:

«Después de leer el artículo magistral de Martín de Riquer [...], quedo convencido de que Rojas en la *Carta a un su amigo* nos dijo la pura verdad. Es posible que al copiarlo arreglara el texto encontrado en Salamanca más de lo que nos dice, pero en el estilo y la caracterización, más discursiva que dialógica (la descripción, por ejemplo, que de la casa de Celestina hace Pármeno) intuimos otra mano.

También M.^a Rosa Lida de Malkiel coincide con Gilman en aceptar las palabras de Rojas. En su opinión el acto I corresponde a otro autor. Así lo manifiesta:

Además el acto I difiere de los restantes en tamaño, retoques, fuentes, indicación de diálogo, de tiempo implícito y acción usual, en la introducción de circunstancias concretas, en la acotación, aparte, geminación y motivación, y sobre todo difiere en el tono, notablemente más razonador y estático.

Concluye afirmando que «el acto I es anterior al resto de la obra y escrito por otra mano».

Diferencias estilísticas entre el acto I y los restantes

La doble autoría de la obra parece reafirmarse al comprobar las peculiaridades estilísticas del primer acto. No obstante, este hecho no se considera prueba o argumento suficiente para aclarar la cuestión. En cualquier caso lo cierto es que existen diferencias palpables entre el acto I y los restantes.

Así, en el acto I abundan el infinitivo y el imperativo; la subordinación oracional es sencilla; y se detectan bastantes arcaísmos. Mientras que en el resto de la obra, la subordinación oracional es mucho más compleja, variada y rica; disminuye el número de arcaísmos; y el sistema verbal es variado, múltiple y complejo.

BIOGRAFÍA Y CONTEXTO HISTÓRICO DE FERNANDO DE ROJAS

De la vida de Fernando de Rojas se sabe poco.

Una biografía incompleta

Como quiera que le tocó vivir en una época turbulenta y conflictiva (transición de la Edad Media al Renacimiento, descomposición del feudalismo y nacimiento del estado moderno, expulsión de los judíos, nacimiento de la Inquisición, intolerancia e intransigencia ideológicas...) y que la crítica moderna carece de pruebas concluyentes para determinar su biografía, existen diferentes teorías acerca de su vida; algunas de ellas, elaboradas sobre sutiles intuiciones.

En principio, de Rojas sabemos lo que nos dejó escrito en las coplas acrósticas: que nació en La Puebla de Montalbán. Datos verosímiles acerca de su vida

Todos los críticos están de acuerdo en que Rojas nació hacia 1476, estudió leyes en Salamanca y se estableció en Talavera de la Reina, donde ejerció como Alcalde Mayor durante unos meses y donde murió en 1541. También coinciden en aceptar su origen *converso*, pero no hay coincidencia al explicar su fe: para unos vivió «secretamente» su religión prohibida (judaísmo) o, al menos, se sintió escéptico ante la cristiana, y para otros, vivió como un auténtico católico.

Lo cierto es que la vida de Rojas transcurrió durante el reinado de los Reyes Católicos y buena parte del reinado de Carlos I. ¿Cómo era la situación política, social y cultural en que vivió? Nos centraremos en la época de los Reyes Católicos, ya que durante su reinado se publica la primera edición de su obra (1499). Debió escribirla, según las últimas investigaciones, hacia 1497, es decir, en pleno reinado de Isabel y Fernando.

A finales del siglo XV, la vida peninsular se encuentra inmersa en un proceso de amplia transformación.

La época de los Reyes Católicos: transición al Renacimiento

Transformación ideológica, en tanto en cuanto se está pasando de una sociedad teocéntrica a otra sociedad antropocéntrica; se busca la belleza y se anhela disfrutar de la vida; el hombre aspira a conocer el mundo en el que vive; se persigue la sabiduría y se fundan universidades; se estudian nuevas disciplinas humanísticas y científicas; se recuperan el saber y el arte de la antigüedad grecolatina...

Transformación económico-social, pues la economía feudal, fundamentalmente agrícola, está dejando paso a las nuevas actividades comerciales y artesanas, próximas ya a un precapitalismo incipiente.

Transformación política, pues con los Reyes Católicos se abandona el sistema feudal y se establecen las bases del estado moderno, la monarquía autoritaria tiende a afianzar el poder real y disminuye el poder de los nobles, no sin ciertas resistencias y tensiones.

Y, en fin, *transformación cultural y artística*, representada por el origen y posterior desarrollo del Renacimiento en España, que alcanza su auge durante el reinado de Carlos I.

En la época de los Reyes Católicos tuvieron lugar acontecimientos decisivos para la *unificación territorial* y la expansión ultramarina de España: la conquista de Granada, la anexión de Navarra, la conquista de las Islas Canarias, el descubrimiento de América...

Asimismo se proclaman las leyes que afianzan el *autoritarismo monárquico*: «Leyes de Córdoba» (1492), «Leyes de Toro» (1505), «Sentencia de Guadalupe» (1480), etc.

La situación de los conversos

Para consolidar su poder, los Reyes Católicos llevaron a cabo su política de *unificación religiosa*, consistente, en la prohibición de practicar en España cualquier otra religión que no fuese la Católica. En consecuencia judíos y musulmanes debieron convertirse al cristianismo o emigrar.

En 1492, fecha de la orden de expulsión o conversión, había en la península alrededor de quinientos mil habitantes judíos, la mayoría de los cuales estaban dedicados a actividades comerciales o bancarias. De ellos se convirtieron al cristianismo unos trescientos mil.

Los judíos y musulmanes convertidos pasaron a denominarse *conversos* o *cristianos nuevos*. Como muchos de ellos siguieron practicando su antigua religión, fueron considerados en su mayoría como «sospechosos». De ahí que ocultasen sus orígenes e incluso llegasen a falsificar documentos para probar una «limpieza de sangre», es decir, un linaje sin antepasados judíos o musulmanes.

Para contrarrestar las herejías y descubrir a los falsos cristianos, en 1480 se crea en Castilla la *Inquisición*, que perseguirá a los conversos que conservan las prácticas y ritos judaicos.

Orígenes conversos de Fernando de Rojas

En este ambiente vivió Fernando de Rojas. Su condición de descendiente de converso ha llevado a la crítica a plantearse algunos interrogantes: ¿padeció Rojas en el seno de su propia familia la persecución, la cárcel, el desprecio... y manifiesta por tanto, en su obra el rechazo de su

sociedad y su amargura o desengaño existencial? O, por el contrario, ¿no tuvo incidentes con la justicia y vivió sinceramente dentro de la ortodoxia cristiana? Ambas posturas tienen defensores entre la crítica actual, sin que se hayan aportado pruebas concluyentes.

La polémica procede del proceso inquisitorial que sufrió su suegro, don Álvaro de Montalbán, en 1525. Al regresar de un día de campo, don Álvaro —converso de tercera generación— pronunció ante uno de los contertulios una frase inoportuna: «acá toviere yo bien, que allá no sé yo sy ay nada». Como quiera que le recriminasen su actitud, indicándole que debía creer en la vida eterna tal y como enseña la Santa Madre Iglesia, él respondió nuevamente: «acá toviere yo bien, que no sé yo lo de allí».

Lo cierto es que, encarcelado, propuso como defensor a su yerno Fernando de Rojas. Pero el tribunal no lo consideró idóneo y le animó a elegir otro «sin sospecha». Sin sospecha, ¿por qué?, ¿por judaizante?, ¿o por su parentesco familiar con el acusado?

Téngase en cuenta que si Rojas hubiera sido sospechoso de judaizante, no hubiera llegado a ser Alcalde Mayor de Talavera o no hubiera vivido con tranquilidad, administrando la hacienda que poseía tanto en La Puebla como en Talavera.

El crítico S. Gilman supone que nuestro autor era hijo de un tal Hernando de Rojas, condenado por judaizante en 1488. Según su teoría, Rojas nacería en Toledo y se trasladaría a La Puebla con su familia entre 1485 y 1488. Pero esto es difícil de creer, porque, si su padre hubiera sido condenado, probablemente el autor de *La Celestina* no hubiera sido aceptado en las aulas de la Universidad de Salamanca.

Según hemos dicho, Rojas nació hacia 1476 en La Puebla de Montalbán. Allí vivió hasta 1494. Datos posibles en la vida de Rojas

Entre esta fecha y 1502 estudió Leyes en Salamanca, donde obtuvo el grado de bachiller. En esta ciudad entraría seguramente en contacto con la vida urbana y con los círculos universitarios. Sería, pues, en Salamanca donde, probablemente, escribió *La Celestina*, siendo sus compañeros los primeros lectores de su obra.

Del ambiente liberal, abierto y cultural de Salamanca, Rojas se traslada a la vida rutinaria y oscura de su villa natal, La Puebla, donde vive entre 1502 y 1507. Este último año marcha a Talavera de la Reina, donde vivirá hasta su muerte, el 8 de abril de 1541. En Talavera se casa con Leonor Alvarez, con quien llega a tener seis hijos. Ejerce como abogado y es nombrado durante mes y medio alcalde mayor de la ciudad (1538).

Rojas no ocultó su condición de *converso*. Sin embargo, nunca fue molestado; estudió en Sala-

La fe de Rojas

manca, conservó intacta su hacienda, ostentó rango de hidalguía y su mediación fue decisiva para que el tribunal cambiase la cadena perpetua a que fue condenado su suegro por la pena de arresto domiciliario perpetuo. Estos hechos, la ausencia de documentos que prueben su proximidad al judaísmo o su ateísmo, y su testamento, apoyan la tesis de que Fernando de Rojas vivió, aparentemente, como cristiano viejo y buen católico. No obstante, nadie puede saber lo que se esconde dentro de los corazones.

Valoración histórica de su obra

La Celestina alcanzó un éxito temprano: abundancia de ediciones, traducciones a otros idiomas (en 1506 ya fue traducida al italiano), continuadores y seguidores de la *Tragicomedia* (*Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, o *Cuarta Celestina* o *tragicomedia de Lisandro y Rogelia*, de Sancho de Muñino). Asimismo su influencia ha sido notable en la *Egloga de Fileno y Zambardo* (Juan de la Cueva), *La Dorotea* (Lope de Vega), en el mismo Cervantes o en Quevedo... Su huella se percibe con claridad en muchas obras de autores españoles o extranjeros: *El caballero de Olmedo* (Lope de Vega), *Romeo y Julieta* (Shakespeare), etc. El personaje de Celestina ha alcanzado difusión universal.

En su época, provocó reacciones diversas. Entre ellas, sobresalen los comentarios de Luis Vives y de Juan de Valdés. Para el primero, *La Celestina* es un «libro pestífero», aunque lo disculpa por su propósito moral. No obstante no tuvo problemas con la Inquisición hasta el siglo XVIII, cuando los preceptos y las reglas condujeron a una nueva interpretación del texto. Por su parte, Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, la elogió por su lenguaje y estilo, no sin censurar el abuso de latinismos.

De Cervantes es bien sabido que llamó a *La Celestina* libro «divino si encubriera más lo humano». En el siglo XVIII, Leandro F. Moratín destaca su excelente diálogo y las situaciones dramáticas. En 1910, Menéndez y Pelayo elogia la obra por su belleza y originalidad artística, aunque reprocha su «obscenidad». Y, en fin, toda la crítica del siglo XX coincide en considerarla una de las obras claves de la historia de la literatura, que toda persona culta debe leer y conocer.

Tablas cronológicas: vida, época y cultura

Fecha	Vida y obra	Política. Religión	Literatura. Cultura	Arte
1469 1474		• Boda de Isabel y Fernando. • Isabel I, reina de Castilla, tras la muerte de su hermano Enrique IV.	• Nace Juan del Encina • Nacen Lucas Fernández y Ariosto. • Primer libro impreso en España: <i>Les trobes en lahors de la Verge Maria</i>.	• <i>Estilos arquitectónicos</i> en la época de los Reyes Católicos: a) gótico flamígero: Palacio de los duques del Infantado (Guadalajara) b) Mudéjar: Lonja de Zaragoza y Casa Pilatos en Granada. c) plateresco: Universidad de Salamanca.
1476	• Posible nacimiento de F. de Rojas	• Reorganización de la Santa Hermandad.		• <i>Escultura</i>: Sobresalen Siloé, Felipe de Borgoña y Alonso Berruguete
1478		• Establecimiento de la Inquisición en Castilla		
1479		• Unión de Castilla y Aragón.	• Manrique: <i>Coplas a la muerte de su padre</i>.	
1486		• Conquista de Málaga		
1491		• Nace San Ignacio de Loyola.	• Diego de San Pedro: <i>Tratado de amores de Arnalte y Lucenda</i>.	• <i>Pintura</i>: Predomina la pintura flamenca y se desarrollan las artes miniaturistas.
1492		• Rendición de Granada. • Expulsión de los judíos de España. • Descubrimiento de América.	• Nebrija: <i>Gramática Castellana</i>. • Nace Luis Vives.	
1494	• Posiblemente, Rojas se trasladó a Salamanca a estudiar Leyes. Allí viviría hasta 1502.	• Tratado de Tordesillas: España y Portugal se reparten sus zonas de exploración y colonización. • Cisneros inicia la reforma de las órdenes religiosas en España. • Colón descubre Puerto Rico.		• Miguel Ángel: <i>La Piedad</i> (1495)

Tablas cronológicas: vida, época y cultura (Continuación)

Fecha	Vida y obra	Política. Religión	Literatura. Cultura	Arte
1496		- Juana la Loca se casa con Felipe el Hermoso. - Conquista de Canarias.	Juan del Encina: <i>Cancionero</i>.	Leonardo: <i>La última cena</i>.
1497	Posible fecha de composición de la <i>Comedia de Calisto y Melibea</i>.	Expulsión de los judíos de Portugal.		
1499	1.ª edición conocida de la <i>Comedia</i>, publicada en Burgos por Fadrique de Basilea.	- Américo Vespucio y Alonso de Ojeda descubren Guayana y Venezuela. - Se prohíbe el regreso de los judíos.	Nace Juan de Valdés	
1500	2.ª edición de la <i>Comedia</i>, en Toledo.	- Nace Carlos I en Gante. - Rebelión de los moriscos en Las Alpujarras.		
1502	- Supuestas primeras ediciones de la <i>Tragicomedia</i>. - Regreso a La Puebla.	- Expulsión de los musulmanes no convertidos. - Cuarto viaje de Colón.	León Hebreo: <i>Diálogos de amor</i>.	
1504		Muere Isabel la Católica.	Sannazaro: <i>La Arcadia</i>.	Leonardo: <i>La Gioconda</i> (1505)
1506	Traducción al italiano de su obra.	Mueren Colón y Felipe el Hermoso.		

Tablas cronológicas: vida, época y cultura (Continuación)

Fecha	Vida y obra	Política. Religión	Literatura. Cultura	Arte
1507	Edición de Zaragoza de la <i>Tragicomedia</i>.	Los portugueses llegan a Madagascar.		
1508			Fundación de la Universidad de Alcalá.	- Miguel Angel: <i>frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina</i>. - Nace Tintoretto.
1512		Anexión a Navarra.		
1514		Barrolomé de las Casas defiende a los indios.	- Cisneros: <i>Biblia políglota Complutense</i> - Maquiavelo: <i>El príncipe</i>.	
1516		Muere Fernando el Católico.	Tomás Moro: <i>Utopía</i>.	
1520	Traducción al alemán de la <i>Tragicomedia</i>	- Rebelión de las Comunidades (Castilla) y de las Germanías (Valencia). - Carlos V, coronado en Aquisgrán. - Lutero, excomulgado. - Reforma de los Países Bajos.		- Muere Rafael - Miguel Angel: <i>Tumba de los Médici</i>.
1525	Proceso inquisitorial contra el suevo de Rojas.			

Tablas cronológicas: vida, época y cultura (Continuación)

Fecha	Vida y obra	Política. Religión	Literatura. Cultura	Arte
1526	• Edición de Toledo, con el añadido del «Auto de Traso», que no es de Rojas.		• Encuentro de Boscán con Navagiero en Granada. • Disputa sobre los libros de Erasmo.	• Durero: <i>Los cuatro apóstoles.</i>
1527	• 1.ª edición de su obra en francés.	• Saco de Roma por las tropas de Carlos V. • Nace Felipe II.	• Nace Fray Luis de León. • Castiglione: <i>El cortesano.</i> • Muere Maquiavelo	• Se construye la <i>Casa Consistorial de Sevilla.</i>
1528		• Se crea el Consejo de Indias.	• F. Delicado: <i>La lozana andaluza.</i>	
1531		• Inquisición en Portugal. • Enrique VIII se proclama jefe de la Iglesia inglesa. • Carlos V prohíbe la Reforma en los Países Bajos. • Pizarro conquista el Perú.	• Muere Torres Naharro.	
1534		• Fundación de los jesuitas. • Creación del Virreinato de la Nueva España.	• F. Da Silva: <i>Segunda Celestina.</i>	
1535		• Fundación de Buenos Aires y Lima.	• Juan de Valdés: <i>Diálogo de la lengua.</i>	
1541	• Muere el 8 de abril Fernando de Rojas.	• Calvino establece su iglesia en Ginebra.		• Nace el Greco. • Miguel Ángel: <i>Juicio final</i> de la Capilla Sixtina.
1545		• Concilio de Trento.		

ORIENTACIONES DE TRABAJO

GUÍA PARA LA LECTURA DE LA OBRA

CÓMO TRABAJAR LA LECTURA DE *LA CELESTINA*

Para el estudio de *La Celestina* —o de cualquier otra obra clásica— lo más importante es leerla directamente, enfrentarse con el texto literario. La *primera lectura* de la obra debe ser fluida y ágil, con la única intención de entretenerse, de disfrutar del placer de leer. Para conseguirlo es fundamental olvidarse por completo de la obligatoriedad académica con que frecuentemente se aborda la lectura de este tipo de obras.

Es conveniente tomar notas de las impresiones y observaciones sugeridas por esta primera lectura, tras ella podemos pasar a la consulta de algunos libros de estudio y análisis de la obra, el autor, la época, etc.

Después de realizar esta consulta será el momento adecuado para iniciar una nueva lectura de *La Celestina*, esta vez con sentido crítico, tratando de rebatir o de corroborar las ideas e interpretaciones presentes en los libros de consulta.

La *segunda lectura* de *La Celestina* debe ser más reposada y reflexiva. Es aconsejable tomar notas de los aspectos más importantes de cada acto: personajes, temas, lengua, estilo, tiempo, etc. Estas anotaciones pueden ser de dos tipos:

- anotaciones y observaciones sobre la lectura: resumen de cada acto, ideas que defiende un personaje, visión de la sociedad...; y
- citas textuales, que posteriormente nos servirán para argumentar y fundamentar una determinada tesis.

Gracias a las notas tomadas durante la lectura de cada acto, al final podremos elaborar una síntesis general de la obra y formular nuestras primeras conclusiones. De esta manera, será posible aceptar o desechar las interpretaciones recogidas en el libro de texto, o en otros libros de consulta.

Además de tomar estas notas, conviene preparar un *cuadro - esquemático* de cada acto, en el que se sintetice lo siguiente: personajes que intervienen, brevísimo resumen del contenido, tema, espacio y tiempo. A modo de ejemplo puede consultarse el cuadro n.º 3 (*Relaciones temáticas y espacio-temporales de cada acto*), donde sintetizamos el contenido de los actos I, X y XVII.

(Inténtese completar este esquema con el análisis de los demás actos).

El examen no tiene por qué asustarnos si hemos leído la obra con atención y hemos trabajado ordenadamente. Sólo se trata de demostrar que se ha asimilado la materia, aunque en ocasiones, los nervios o la impaciencia nos jueguen una mala pasada.

Para realizar un buen examen, conviene seguir puntualmente los pasos siguientes:

1. Leer atentamente las preguntas para interpretar el sentido exacto de lo que se pregunta.
2. Anotar en una hoja aparte todas aquellas ideas que se relacionen con el contenido de la pregunta.
3. Ordenar y organizar las ideas que se consideren válidas en un esquema en el que se establezca la jerarquía entre ideas principales y secundarias.
4. Redactar siguiendo el esquema preparado previamente y dedicando un párrafo para cada argumento distinto.

Se procurará subrayar o destacar las ideas principales o palabras clave, de manera que pueda observarse con claridad la estructuración del ejercicio.

Si el examen versa sobre un tema en el que deban incluirse las opiniones o teorías de algunos críticos (como por ejemplo, en «el propósito o finalidad del autor de *La Celestina*»), se sintetizarán con precisión las tesis defendidas por cada erudito. Después, habrá de darse la opinión personal, sea rebatiendo o defendiendo alguna de las tesis resumidas, sea proponiendo nuestra propia interpretación.

Si en el examen se permite utilizar la edición del texto original se citarán textualmente frases o párrafos de la obra, siempre y cuando sean adecuados para demostrar o apoyar una idea o para ilustrar una opinión.

Cuadro n.º 3
Relaciones temáticas y espacio-temporales

Acto	Personajes	Resumen del contenido	Tema	Espacio	Tiempo
I	Calisto, Melibea, Sempronio, Celestina, Elicia, Crito y Pármeno	• Declaración amorosa de Calisto y rechazo de Melibea. • Sufrimiento de Calisto. Divinización de la dama. • Crítica a la mujer (Sempronio). • Ofrecimiento, por parte de Sempronio, de Celestina como mediadora. • Intentos de Celestina de captar la benevolencia de Pármeno. • Primer regalo de Calisto a Celestina: 100 monedas de oro.	Necesidad de intermediaria astuta para satisfacer la pasión amorosa de Calisto.	Variedad de escenarios: • huerto de Melibea. • casa de Calisto • casa de Celestina • calle.	Día 1.º (Tiempo implícito: algunos días entre la declaración amorosa y la intervención de Celestina.)
X	Melibea, Celestina, Lucrecia, Alisa	• Melibea le descubre a Celestina su amor por Calisto. • Celestina organiza la 1.ª cita. • Alisa previene a Melibea de la condición deshonestista de la vieja. Falsedad de la joven.	La pasión amorosa de Melibea	• Casa de Melibea	Día 2.º (Tiempo implícito: «muchos días» desde la declaración de Calisto.)
XVII	Elicia, Areúsa, Sosia	• Elicia decide abandonar el luto. • Areúsa finge amores por Sosia: para obtener de él la información que desea.	Contraste entre la astucia de Areúsa y la ingenuidad de Sosia: el engaño	• Calle • Casa de Areúsa	Día 5.º (Tiempo implícito: «un mes» desde la primera cita de Calisto y Melibea.)

FRAGMENTOS O PASAJES DE ESPECIAL INTERÉS EN LA CELESTINA

Los actos de mayor relevancia, y cuya lectura requiere en consecuencia mayor atención, son el I, IV, VII, IX, X, XII, XIV, XIX, XX y XXI.

A continuación recogemos las situaciones o fragmentos clave, organizados temáticamente.

1. Para analizar *las artes persuasivas de Celestina*, hay que remitirse a los actos I y VII (la seducción de Pármeno), VII (la seducción de Areúsa) y los actos IV y X (la seducción de Melibea).
2. Para la *caracterización de Celestina* es importante releer lo que dicen de ella Sempronio y Pármeno en el acto I.
3. Para seguir y comprender la *evolución psicológica de Melibea*, es necesario releer sus encuentros amorosos con Calisto (primera escena del acto I, XII, XIV y XIX).
4. La *crítica social* —el rencor y el resentimiento de la servidumbre— brota con fuerza en el acto IX. También puede observarse la relación criado/ señor en el acto II.
5. El *tema de la muerte* se plasma en los actos XII (Celestina), XIII (referencia a la muerte de los criados), XIX (Calisto) y XX (Melibea).
6. Una relectura del *hechizo o conjuro al diablo* al final del acto III ayudará a comprender mejor el papel que juega la magia en la obra.
7. Y, finalmente, habrá de leerse una vez más el *planto de Pleberio* (acto XXI) para formarse una opinión personal acerca de la tesis que defiende que la voz de Pleberio es la voz del propio Fernando de Rojas, y que, por tanto, es en el planto donde se formula la verdadera intención del autor.

CUESTIONARIO SOBRE LA OBRA

A continuación presentamos una amplia variedad de cuestiones sobre la obra con la intención de que puedan utilizarse para el debate o para la reflexión crítica durante la lectura.

Agrupamos estas cuestiones en tres categorías: (a) cuestiones particulares sobre cada acto; (b) cuestiones de carácter general; y (c) propuestas para realizar ejercicios de expresión escrita.

CUESTIONES PARTICULARES

- ¿Por qué decidió Fernando de Rojas continuar el texto que había encontrado? Carta del autor a un su amigo
- ¿Qué finalidad podría perseguir el texto primitivo encontrado por Rojas?
- ¿Con qué argumentos justifica el autor el anonimato con que aparece su obra?
- Señala y explica los versos en los que el autor manifiesta su propósito. Octavas acrósticas
- ¿A qué se debe el cambio —de «Comedia» a «Tragicomedia»— del título de la obra? Prólogo en prosa
- ¿Cómo justifica el autor la adición de los cinco actos del Tratado de Centurio?

ACTO I

- En su declaración amorosa inicial, Calisto se compara con los santos. Desarrolla el contenido de esta declaración.
- En el diálogo entre Calisto y Sempronio, éste llama «hereje» a su señor. ¿Por qué? ¿Acaso no responde a un tópico literario la divinización de la dama?
- ¿Cómo se manifiesta el antifeminismo de Sempronio? ¿Con qué ideas lo expresa? Observa y comenta cómo se sirve de alusiones a personajes históricos, bíblicos y míticos para apoyar su argumentación.
- Observa la minuciosidad con que se realiza la descripción de Melibea. Se dice que su cabello es más atractivo que el oro. ¿Responde esta exageración a un tópico renacentista en la descripción de la mujer?
- ¿Por qué Sempronio cambia de actitud y decide ayudar a su señor?
- ¿Por qué acepta Calisto la oferta de Sempronio de emplear como intermediaria a una «hechicera astuta»? ¿Cuáles son, pues, los objetivos del joven caballero?
- Sempronio acude a casa de Celestina: ¿cómo se produce el engaño y la burla de que es objeto por parte de Elicia?
- En casa de Calisto, Pármeno advierte a su señor de la falsedad de Celestina. ¿Por qué? ¿Cómo describe a la vieja?
- ¿Cómo intenta Celestina atraerse a Pármeno? ¿Qué actitud mantiene Pármeno en este acto?

- Comenta el retoricismo y la artificiosidad del lenguaje de Calisto al dirigirse a la vieja.

ACTO II

- ¿Cómo se manifiestan en este acto la inseguridad de Calisto y su falta de confianza en sí mismo?
- Explica el contraste entre la actuación de Sempronio y la de Pármeneo.
- ¿Por qué, Pármeneo se siente ofendido al final del acto?

ACTO III

- ¿En qué se advierte la cobardía de Sempronio?
- Celestina confía en atraerse la voluntad de Pármeneo: ¿qué planes urde para hacerlo?
- ¿Cómo piensa Celestina entrar en casa de Melibea?
- Observa la invocación al diablo. ¿Qué le pide Celestina al diablo?

ACTO IV

- ¿Qué dudas manifiesta Celestina en su monólogo inicial? ¿Qué razones le inclinan a continuar su trabajo?
- Estudia el proceder de la vieja hasta llegar a mencionar ante Melibea el nombre de Calisto. ¿De qué habla? ¿Por qué?
- ¿Cómo reacciona Celestina, ante los insultos de Melibea?
- ¿Por qué Melibea cambia de actitud?

ACTO V

- ¿A quién atribuye Celestina en su monólogo inicial el éxito de su misión?
- ¿Cómo se manifiesta la avaricia de la vieja?
- Explica el «aparte» en el que Sempronio al darse cuenta de la falsedad de Celestina, expresa su rencor. ¿Qué dice? ¿De qué lenguaje se sirve?
- Comenta el comportamiento de Calisto al final del acto.

ACTO VI

- Comenta el recelo y la actitud de Pármeneo en este acto.
- ¿Cómo reacciona Calisto al recibir el cordón de Melibea?

ACTO VII

- Estudia cómo Celestina va minando la resistencia moral de Pármeneo. ¿Cómo procede hasta lograr la anulación de su voluntad? ¿Qué argumentos emplea para que Areúsa acceda a mantener relaciones amorosas con Pármeneo?
- Comenta la evolución psicológica de Pármeneo desde el acto I hasta el final del VII.

ACTO VIII

- Al principio del acto, Pármeneo reproduce ideas de Calisto y de Celestina. ¿Qué ideas? ¿Por qué lo hace?
- ¿Cómo expresa Pármeneo su deseo de entablar amistad con Sempronio?
- Calisto se comporta como un enamorado ridículo, como un «loco enamorado»: ¿en qué consiste su locura?

ACTO IX

- ¿Qué actitud mantienen los criados hacia Celestina?
- Celestina manifiesta su amor al vino ¿en qué términos lo elogia?
- ¿Por qué se critica a Melibea? Compárese la descripción que de Melibea hace Areúsa con la descripción de Calisto (acto I).
- ¿En qué aspectos centra la crítica social de Areúsa?
- Comenta las glorias pasadas de Celestina y su presente, ¿qué pretende poner de manifiesto el autor?

ACTO X

- Monólogo inicial de Melibea. ¿Por qué Melibea ha mandado llamar a Celestina? ¿Qué le pide a Dios? ¿De qué se lamenta?

- Observa el proceso mediante el cual Melibea le abre su corazón a la vieja. ¿Se debe a la habilidad de Celestina o se debe a una deliberada y previa decisión de la dama?
- La definición del amor es típica del amor cortés: ¿en qué consiste esta definición? Observa cómo se construye sobre la oposición de significados: ¿qué nombre recibe esta figura?
- Compara esta definición del amor con el poema de J. Manrique titulado «*Diciendo qué cosa es amor*».
- Al final del acto, Melibea también presenta rasgos de hipocresía y falsedad. ¿Qué rasgos?

ACTO XI

- Comenta la reacción de Calisto al recibir las buenas noticias que le trae Celestina.

ACTO XII

- ¿Qué técnica dramática emplea Rojas para mostrar el contraste entre la cobardía de los criados y la confianza que Calisto ha depositado en ellos?
- Comenta el lenguaje retórico de los amantes.
- ¿Con qué argumentos intenta Celestina persuadir a los criados para no compartir con ellos sus ganancias? ¿Por qué no consigue engañarlos?
- ¿Cómo puede interpretarse la muerte de Celestina?

ACTO XIII

- Habla acerca del realismo del lenguaje de este acto.
- ¿Cuál es la actitud de Calisto ante la muerte de sus criados y de Celestina?
- ¿Qué rasgos de la personalidad de Calisto patentes en este acto destacarías?

ACTO XIV

- Calisto descubre en este acto sus verdaderas intenciones: gozar del «amor ilícito».

- ¿Cómo reacciona Melibea? Comenta el contraste que producen las expresiones «testigos de mi *gloria*» (Calisto) / «yo no los quiero de mi *yerro*» (Melibea).
- Monólogo final de Calisto: observa el arrepentimiento del joven por su conducta tras la muerte de sus criados. ¿Por qué predomina el uso de la oración interrogativa?

ACTO XV

- Compara las reacciones de Elicia y de Areúsa ante la muerte de Celestina.
- ¿Se relaciona el deseo de venganza de Areúsa con la crítica social que ella misma hace de los señores en el acto X? ¿Por qué?

ACTO XVI

- Observa la técnica dramática y señala si suceden simultáneamente las conversaciones de Pleberio y Alisa y los comentarios de Melibea con Lucrecia.
- Explica en qué rasgos puede observarse la ingenuidad de los padres de Melibea.
- Comenta los rasgos eruditos presentes en la justificación de Melibea cuando afirma que ella no quiere marido.

ACTO XVII

- ¿Utiliza Areúsa las mismas astucias que Celestina para engañar a Sosia?
- ¿En qué rasgos puede observarse la inocencia de Sosia?

ACTO XVIII

- Demuestra la cobardía y la bravuconería del fanfarrón de Centurio.

ACTO XIX

- Lee atentamente las canciones de amor de Melibea en el jardín. ¿Qué pretende el autor al localizar la escena en una naturaleza idílica?

- Calisto vuelve a manifestar con cierta grosería su sensualidad. ¿Emplea alguna frase de carácter coloquial que exprese su pasión? ¿Cómo se explicaría el contraste entre esta expresión y la utilización del lenguaje cortés en otros momentos?
- Calisto muere sin confesión: ¿Cómo se produce su muerte? ¿Cómo reacciona Tristán? ¿Y Melibea?
- Interpreta el posible significado de la muerte de Calisto.

ACTO XX

- ¿Qué podría destacarse en la narración que Melibea hace de los hechqs?
- ¿Por qué y cómo justifica Melibea su suicidio?
- Interpreta el posible significado del suicidio de Melibea.

ACTO XXI

- ¿De qué se lamenta Pleberio en su planto?
- ¿Qué sentido tiene este acto para la interpretación global de la obra?

CUESTIONES GENERALES SOBRE LA OBRA

- ¿Por qué en ningún momento se plantea la posibilidad del matrimonio entre Calisto y Melibea?
- Estudia la evolución de Melibea, desde su rechazo inicial de Calisto a las lamentaciones, que hace tras la muerte del joven, por no haber gozado más del gozo.
- Habla acerca del arte de la persuasión en Celestina.
- Juzga si la impresión que se saca de la lectura de la obra concuerda o no con el propósito señalado por el autor (intención moral).
- Comenta y valora todo lo referente al tratamiento y caracterización de la mujer en la obra.
- ¿Se hace en la obra una crítica de los padres de Melibea?
- ¿Puede hablarse de la existencia de crítica anticlerical en *La Celestina*?
- ¿Cómo se interpreta el papel de la magia en la obra desde nuestra perspectiva del siglo XX? ¿Cómo se interpretaría a principios del siglo XVI?

- ¿En qué ocasiones se hace referencia al hechizo o a la hechicería a lo largo de la obra?
- Calisto y Melibea se encuentran cuatro veces en la obra (actos I, XII, XIV y XIX); comenta el diferente comportamiento y actitud que mantienen en cada ocasión.
- ¿Qué personajes y en qué momentos expresan la idea de que al hombre ha de juzgársele por sus obras y no por su linaje? ¿Qué sentido puede tener esta afirmación?
- La invitación al gozo del placer sensual está presente en las intervenciones de Celestina; ¿se trata de un tema medieval o renacentista? ¿Por qué?
- Utiliza citas del texto para demostrar que Calisto persigue un «amor ilícito».
- Rebate con tus propios argumentos la siguiente afirmación: «Melibea es una pobre muchacha inocente e incauta, que es engañada por Celestina».
- ¿Por qué crees tú que *La Celestina* no fue prohibida en su época por la Inquisición?
- ¿Por qué se sirvió Celestina del hechizo? ¿Acaso no confiaba en su palabrería y en sus artes de seducción?
- Compara el mundo social y moral de la obra con el de la sociedad que te rodea ¿qué semejanzas y diferencias existen?
- ¿Qué opinas del comportamiento de que hace gala Calisto?
- «Pleberio es un padre egoísta, que, tras la muerte de Melibea, piensa que su herencia ha de perderse y sólo se lamenta de la soledad y tristeza en que ha de vivir sin su hija». ¿Estás de acuerdo con esta afirmación? ¿Por qué?

TEMAS DE EXPRESIÓN ESCRITA

- Retrato físico y moral de un personaje: Pleberio.
- Imagínate que eres Tristán y, ya viejecito, les cuentas los hechos que se suceden en la obra a tus nietos.
- Imagínate que eres un personaje de la obra (elección libre): le enviarás una carta al autor para protestar y manifestar tu desacuerdo con el destino que te ha designado.
- Eres el autor y explicas cómo y por qué decidiste escribir esta obra.
- ¿Qué es lo que más y qué es lo que menos te ha gustado? ¿Por qué?

- Haz una entrevista a un personaje de la obra (Celestina, Melibea, Elicia...): describe, en primer lugar la impresión que te produce el encuentro, el lugar en que te recibe... Y formula, a continuación, preguntas que puedan responderse con verosimilitud y adecuarse al ambiente de la obra y de la época.
- Imagina una nueva situación en la que Celestina, en lugar de acudir a ver a Melibea, vaya a encontrarse directamente con su padre para denunciarle los propósitos de Calisto. Ten en cuenta que su verdadero interés reside en obtener un premio mayor que el que esperaba obtener del joven caballero.
- Escribe un diálogo entre Areúsa y Sosia, que hubiese de situarse después de la muerte de Calisto.
- Escribe un diálogo entre Calisto y Melibea en presencia de Pármeno y Sempronio. Introduce «apartes» de los criados que sean oídos a medias por su señor.
- Redacta una supuesta declaración amorosa de Sempronio a Elicia.
- Imagínate que eres Melibea: ¿cómo contarías a los lectores lo sucedido en la segunda entrevista con Celestina? (acto X).
- Imagina una historia semejante a la de Calisto y Melibea que se desarrolle en el mundo actual y que exprese las relaciones características de nuestra sociedad. Nárrala en tercera persona.

COMENTARIO DE TEXTO

Final de la escena XII. Desde que Celestina dice «Elicia, Elicia, levántate de la cama» hasta que muere pidiendo «¡Confesión!».

Analícense los diferentes recursos lingüísticos de que se sirve Celestina para intentar detener la violencia por parte de Sempronio.

SUGERENCIAS DE LECTURA

NOTICIA EDITORIAL

1499: primera edición conservada. Aparece con el título de *Comedia de Calisto y Melibea* (16 actos). Fue publicada en Burgos.

1500: edición de la *Comedia* en Toledo.

1501: edición de la *Comedia* en Sevilla.

1502: ediciones de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (21 actos), cuatro en Sevilla y una en Toledo. Sin embargo, por el análisis de los rasgos de impresión, se cree que no pudieron haberse publicado antes de 1510.

1507: edición de la *Tragicomedia*, en Zaragoza.

1514: edición de la *Tragicomedia*, en Valencia.

Por consiguiente, la primera edición conservada de la versión inicial procedería de Burgos (1499), y las dos ediciones de la versión reformada más antiguas serían las de Zaragoza (1507) y Valencia (1514).

EL TEXTO. PRINCIPALES EDICIONES DISPONIBLES

Entre las ediciones que actualmente se encuentran en las librerías puede utilizarse cualquiera de las siguientes:

Severin, Dorothy. Madrid. Alianza, 1969. Contiene un interesante estudio preliminar a cargo de Gilman.

Damiani, Bruno Mario. Madrid, Cátedra, 1982. Contiene un breve estudio preliminar y notas de carácter léxico.

Benito de Lucas, Joaquín. Barcelona, Plaza y Janés, 1984. Contiene estudio preliminar, notas aclaratorias a pie de página, glosario, índice explicativo de nombres propios, comentario de texto de un fragmento, varios documentos y algunas sugerencias para el estudio de la obra.

Criado del Val, M. y Trotter, G. D. Barcelona, Brugera, 1983. Contiene un estudio preliminar serio y riguroso de A. Cardona de Gibert; incluye, al final, el «acto de Traso»; carece de notas o glosario.

López Morales, Humberto. Madrid, Cupsa, 1976. Estudio preliminar limitado a la fijación del texto; interesantísimas notas que explican no sólo el sentido de las palabras, sino también el contenido del texto, las alusiones literarias, las referencias históricas, etc.

López Morales, Humberto. Barcelona, Planeta, 1980. Se trata de la misma edición que la anterior de Cupsa. Lo que cambia es el estudio preliminar. Aquí J. Alcina explica con interés y acierto algunos de los problemas de interpretación que ofrece la obra.

BIBLIOGRAFÍA

DE CARÁCTER GENERAL

Alborg, J. L.: *Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento*, Vol. I. 2.^a edición ampliada, Madrid, Gredos, 1972.

Blanco Aguinaga y otros: *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. I. Madrid, Castalia, 1979.

Deyermond, A.: *Historia de la literatura española. Edad Media*. Vol. I. 4.^a edición, Barcelona, Seix-Barral, 1978.

Rico, F. y A. Deyermond: *Historia y Crítica de la literatura española. Edad Media*. Vol. I. Barcelona, Crítica, 1980.

Ruiz Ramón, F.: *Historia del teatro español*. Vol. I. 2.^a edición, Madrid, Alianza, 1971.

DE CARÁCTER ESPECÍFICO SOBRE LA CELESTINA

Bataillon, Marcel: *«La Celestine» selon Fernando de Rojas*. París, Didier, 1961.

Berndt, E. R.: *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*. Madrid, Gredos, 1963.

Castro, Américo: *«La Celestina» como contienda literaria*. Madrid, «Revista de Occidente», 1965.

Castro Guisasola, F.: *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*. Madrid, 1973, reimpresión del CIIC, anejo V de la «Revista de Filología Española».

Criado del Val, M.: *Índice verbal de «La Celestina»*. Madrid, 1955, anexo LXIV, «Revista de Filología española».

Deyermond, A. D.: *The petrarcham sources of «La Celestina»*. Londres, Oxford University, 1961.

Green, Otis H.: *España y la tradición occidental*. Tomo I. Madrid, Gredos, 1969.

Gilman, Stephen: *«La Celestina»: arte y estructura*. Reimpresión de la 1.^a edición. Madrid, Taurus, 1982.

Gilman, Stephen: *La España de Fernando de Rojas*. Madrid, Taurus, 1978.

Curza, Esperanza: *Lectura existencialista de «La Celestina»*. Madrid, Gredos, 1977.

Lapesa, Rafael: *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*. Madrid, Gredos, 1977.

Lida de Malkiel, M.^a Rosa: *La originalidad artística de «La Celestina»*. 2.^a edición. Buenos Aires, Eudeba, 1970.

Maeztu, Ramiro de: *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. 12.^a edición, Madrid, Gredos, 1981.

Maravall, José Antonio: *El mundo social de «La Celestina»*. 3.^a edición revisada, Madrid, Gredos, 1981.

Menéndez y Pelayo, Marcelino: *«La Celestina»*. 5.^a edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

Morón Arroyo, Ciriaco: *Sentido y forma de «La Celestina»*. 2.^a edición revisada, Madrid, Cátedra, 1984.

Rodríguez Puértolas, Julio: *Nuevas aportaciones a «La Celestina»*. En *De la Edad Media a la edad conflictiva*. Madrid, Gredos, 1972.

Rubio García, Luis: *Estudios sobre «La Celestina»*. 2.^a edición aumentada, Universidad de Murcia, 1985.

Russell, P.E.: *Temas de «La Celestina»*. 1.^a edición, Barcelona, Ariel, 1978.

