

- b) Actos XVIII y XIX. La entrevista de Areúsa y Centurio en el acto XVIII tiene como consecuencia la muerte de Calisto en el final del acto XIX.

Además, destaca el paralelismo estructural entre la primera y la segunda parte, pues ambas terminan con la muerte de los personajes femeninos: en el acto XII muere Celestina, en el XX, Melibea.

9. Los personajes

Como ya se ha indicado al hablar del título y el género de *La Celestina*, uno de sus rasgos más característicos es la presencia de dos tipos de personajes, que clasificamos según su nivel social:

- a) Los señores: los jóvenes amantes, Calisto y Melibea; los padres, Pleberio y Alisa.
- b) El mundo de los criados: Sempronio, Pármeno, Lucrecia; el mundo prostibulario, Celestina, Elicia, Areúsa; Centurio.

Todos ellos presentan dos características principales: por un lado, la mayoría se inserta en la tradición de ciertos personajes literarios, principalmente de la comedia latina o de la comedia humanística; por otro lado, son el sorprendente retrato de unos individuos representativos de la sociedad estamental del siglo xv, sumergida en una crisis, al cruzarse el declive de la sociedad feudal —que no del sistema feudal— con la aparición de los primeros y tempranos representantes de la nueva burguesía.

9.1. Calisto

La primera referencia que se da de Calisto en el resumen inicial de *La Celestina* indica su posición social:

Calisto fue noble linaje, de claro ingenio, gallardo, de buena educación, dotado de muchas gracias, de posición social media.

Efectivamente, Calisto es un joven de familia adinerada, lo cual no quiere decir que sea noble, a pesar de que lo considere de «noble linaje». Sabemos que tiene cuatro criados: Pármeno, Sempronio, Tristán y Sosia. Posee propiedades alquiladas, pues la comida que organizan los criados en casa de Celestina (acto IX) la hacen con el alquiler en especies que han pagado los renteros:

De lo que hay en la despensa basta para que no falte nada: pan blanco, vino de Monviedro, un pernil de tocino; y más seis pares de pollos que trajeron el otro día los renteros de nuestro amo... (acto VIII, esc. III).

Es un joven ocioso, pues no se le conoce ninguna actividad. Es más, tras el encuentro con Melibea, se retira a sus habitaciones, y no parece que esté sujeto a ninguna obligación. Avanzada la obra, tras su primera entrevista nocturna con Melibea, despierta a media mañana cuando ya han sido ejecutados Pármeno y Sempronio. Más adelante, en el acto XIV, después de pasar otra noche con Melibea, no se levanta hasta las cuatro de la tarde (esc. VIII). En esa misma escena, en la que se desarrolla el importante monólogo del insomne Calisto, el joven enamorado planea organizar su vida cotidiana en función de sus visitas nocturnas al jardín de Melibea:

De día estaré en mi habitación; de noche, en aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaves plantas y fresca vegetación (acto XIV, esc. VII).

En ese mismo monólogo nocturno, Calisto reflexiona sobre el ajusticiamiento de los criados y la actitud que ha tenido el

juez. Calisto sabe que lo que la justicia ha hecho con Sempronio y Pármeno va en detrimento de la honra de su casa y de su familia, pues es hacer público un delito cometido por alguien de su casa, aunque sea sirviente. Así lo lamenta Sosia cuando viene con la noticia de la ejecución pública en la plaza («¡Oh deshonor de la casa de mi amo!», acto XIII, esc. II). Por eso se siente ofendido en un principio por el juez, ya que este no ha tenido en cuenta que se crió en su casa, de mano del padre de Calisto. Además, debido a su poder, cree que él mismo debería tener cierta impunidad ante la ley, como compensación por su estatus social, idea, por otro lado, no tan extraña en una sociedad estamental y no igualitaria como –aparentemente– lo es la nuestra, hija de la Revolución francesa. Por ello, Calisto reflexiona:

¡Oh cruel juez, y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! Yo pensaba que pudiera con tu favor matar mil hombres sin temor de castigo, ¡inútilo falsario, perseguidor de verdad, hombre de bajo suelo! Bien dirán por ti que te hizo juez la falta de hombres buenos. Tendrías que haberte dado cuenta de que tú y los que mataste erais compañeros en servir a mis padres y a mí (acto XIV, esc. VII).

Si hay algo que define a Calisto es que se trata de una contrafigura del perfecto amante cortés, y la relación que establecen los jóvenes protagonistas ha de enmarcarse dentro de las pautas de conducta prescritas por el amor cortés. Con este nombre se define la codificación o la sistematización que se realizó de las conductas y relaciones amorosas en el siglo XI, a partir del tratado de Andreas Capellanus *De amore*. Las ideas que exponía su autor se extendieron rápidamente, se adaptaron y triunfaron, sobre todo, en la Provenza. Su expresión alcanzó la máxima perfección en la lírica de los trovadores. Cuando la lírica trovadoresca se extendió por Europa, propagó esta misma concepción del amor. En la Península, donde tuvo fuerte arraigo en la lírica

catalana, hasta llegar a Ausias Marc, triunfó primero en la lírica galaico-portuguesa de los siglos XIII y XIV, para pasar a la literatura castellana en el siglo XV.

Las características básicas del amor cortés pueden resumirse en los siguientes puntos:

- Existen varios tipos de amor:
 - *Amor purus*: es el amor de los ángeles, puramente espiritual, pues carecen de sexo.
 - *Amor ferinus*, de las bestias y de los vasallos (campesinos, etc.), puramente sexual, solo instinto, sin capacidad de apreciar la belleza.
 - *Amor mixtus*, es el amor que participa de los dos elementos: junto con la admiración de la belleza, busca la satisfacción del placer sexual.
- El amor *mixtus* es pasional y, por tanto, no puede existir en el matrimonio, ya que este es fruto de un pacto social entre familias nobles, reyes, etc., sujeto a cuestiones territoriales y políticas.
- El verdadero amor, por tanto, es adúltero.
- El amante considera a la amada como algo muy superior a él, normalmente la culminación de toda perfección y belleza. Por eso la considera su señor (*midons*) o, incluso, su dios.
- El amante no puede comunicar la emoción amorosa de buenas a primeras. Debe servir a la dama, estar en silencio junto a ella, sin comunicar sus verdaderas intenciones.
- En este momento, el amante debe sufrir su pasión amorosa como un auténtico sacrificio; y, sobre todo, debe guardar silencio, pues se considera una deshonor hacia la dama expresar sus verdaderos sentimientos. En este tiempo la actitud de la amada puede ser desdeñosa, o incluso cruel.
- El amante ha de aprovechar el tiempo de servicio a la dama

para hacerse merecedor de ella. Sin comunicar nada, solo a través de las actitudes, de las miradas, la dama ha de comprender la verdadera situación.

- Pasado un tiempo, la dama permitirá a su enamorado dirigirle la palabra, estar junto a ella. En algunos casos, muy aventajados, le concederá ciertos favores.
- Solo en contadas ocasiones, y tras un camino de perfeccionamiento, la dama accederá a los requerimientos de su enamorado. Estas atenciones pueden incluir, incluso, las relaciones sexuales, siempre y cuando sean secretas.

Calisto participa de las características generales de esta codificación amorosa, que era, por otra parte, la que reglamentaba los usos amorosos del siglo xv. De ahí nacen las palabras iniciales de la obra: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios». Además, para Calisto Melibea es la belleza personificada, y así se la describe a Sempronio en el acto inicial:

Comienzo por los cabellos. ¿Ves tú las madejas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos; su longitud, hasta los talones; después, peinados y atados en la delgada cuerda, como ella se los pone, que no se necesita nada más para convertir a hombres en piedras (esc. IV).

Sabemos que esta descripción no se corresponde exactamente con la realidad, porque Elicia la describe con muchas más imperfecciones (quizá demasiadas):

Aquella hermosura, por una moneda se compra de la tienda. Por cierto, que conozco yo en la calle donde ella vive cuatro doncellas en quien Dios más repartió su gracia que no en Melibea, que si algo tiene de hermosura es por buenas ropas que lleva. Ponedlas a un palo, ¿también diréis que es «gentil»? (acto IX, esc. II).

Siguiendo los pasos del amante cortés, Calisto goza cuando Celestina le entrega el cordón de Melibea tras su primera entrevista, en el acto VI, simplemente porque se trata de una prenda de la amada con un alto componente erótico, pues ha ceñido su cintura:

¡Oh bienaventurado cordón, que tanto poder y merecimiento tuviste de ceñir aquel cuerpo que yo no soy digno de servir! ¡Oh nudos de mi pasión, vosotros enlazasteis mis deseos! (esc. II).

Sin embargo, cualquier lector contemporáneo descubriría que Calisto no es un buen amante cortés. Los criados ya se burlan de él en el acto VI, hasta el punto que, para evitar murmuraciones, Calisto y Celestina se retiran para hablar a solas. Del mismo modo, Sempronio, en el acto I, considera a su señor ridículo en la manera de sentir su amor, y así lo dice Sempronio en uno de sus primeros apartes:

¡Ja, ja, ja! ¡Este es el fuego de Calisto, estas son sus congojas! Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros... (acto I, esc. II).

Pero, sobre todo, el mal de Calisto es su impetuosidad. Cuando tiene su primer encuentro con Melibea («en esto veo, Melibea, la grandeza de Dios»), está incurriendo en un gravísimo error: el amante cortés debe guardar silencio y no comunicar su pasión amorosa hasta hacerse merecedor de la dama. Sin embargo, Calisto habla desmedidamente con Melibea. Y cuando esta le dice que persevere, sigue hablando, pese a que en el código cortés «perseverar» no tiene otro significado que el de mantenerse constante, y en silencio, en su sentimiento amoroso. Es entonces cuando salta la ira de Melibea, ira, por otra parte, completamente normal en los usos sociales de la época ante lo que debe considerarse una actitud descarada.

En tercer lugar, Calisto sufre la enfermedad de amor, heredera del *Ars amatoria* de Ovidio. Así se muestra Calisto cuando llega a casa tras ser rechazado por Melibea: se encierra en la oscuridad y pasa el rato cantando y tocando el laúd, y desvariando.

¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá la armonía aquel que consigo está tan discorde, aquel en quien la voluntad a la razón no obedece, quien tiene dentro del pecho agujones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo por una misma causa. Pero toca y canta la más triste canción que sepas (acto I, esc. II).

Evidentemente, esta enfermedad de amor, que encontramos de nuevo en el acto VIII, esc. IV, y produce la burla de sus criados, tiene su base en el desmedido deseo sexual, que el verdadero amante cortés debía saber contener. Pero no es el caso de Calisto, quien ya en la segunda entrevista nocturna no puede tener las manos quietas, y las desliza por el cuerpo de Melibea, a pesar de las quejas de la amada:

MELIBEA: Por mi vida, que aunque hable tu lengua cuanto quisiera, no obren las manos cuanto pueden. Estate quieto, señor mío. Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior, de esto que es propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don que la naturaleza me ha dado. Mira que del buen pastor es propio trasquilar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y arrasarlo.

CALISTO: ¿Para qué, señora? ¿Para que no esté quieta mi pasión? ¿Para penar de nuevo? ¿Para tornar el juego de comienzo? Perdona, señora, a mis desvergonzadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa con su indignidad y poco merecer. Ahora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes (acto XIV, esc. III).

Finalmente, Calisto, dominado por la sensualidad y el sexo, enloquecido y enajenado por la pasión que siente por su ama-

da, es incapaz de controlar el desarrollo de los acontecimientos. Así, no parece sentir mucho la muerte de Celestina, Pármeneo y Sempronio («Ellos eran atrevidos y esforzados, ahora o en otro tiempo habían de pagar. La vieja era mala y falsa, según parece, que hacía trato con ellos, y así que riñeron sobre la capa del justo. Permiso fue de Dios que así acabase en pago de muchos adulterios que por su intercesión o causa son cometidos», acto XIII, esc. III), lo único que le interesa es continuar con Melibea y le resulta imposible afrontar la situación, asumiendo su responsabilidad. Simplemente, se esconde:

Quiero hacer preparar a Sosia y a Tristanico. Irán conmigo este tan esperado camino; llevarán escalas, que son altas las paredes. Mañana haré ver que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no, demostraré mi inocencia con mi fingida ausencia; o me fingiré loco, por mejor gozar de este sabroso placer de mis amores, como hizo aquel gran capitán Ulises por evitar la batalla troyana y holgar con Penélope, su mujer (acto XIII, esc. III).

Y es que, en realidad, Calisto está absorbido por su propia pasión amorosa, que no le permite responsabilizarse de sus actos. Por ello, en el acto XIV, tras reflexionar largamente sobre el juez que ha ajusticiado a sus criados, en vez de afrontar la situación, se complacerá recordando la visión de Melibea, con un fuerte componente erótico (acto XIV, esc. VII).

La única ocasión en la que Calisto no piensa ególatramente es en el acto XIX, cuando, estando con Melibea, después de haber tenido relaciones sexuales, oye ruido en la calle y teme por la seguridad de sus criados, que son jóvenes e inexpertos.

CALISTO: Señora, Sosia es aquel que da voces. Déjame ir a valerle, no le maten, que no está sino un pajecico con él. Dame presto mi capa, que está debajo de ti (acto XIX, esc. III).

Paradójicamente, la única ocasión en la que Calisto no piensa solo en sí mismo, acaba encontrando la muerte.

9.2. Melibea

Si bien el personaje de Melibea puede inspirarse en la amada de la comedia latina y humanística, pues es la joven de buena familia deseada por el protagonista, el resultado es un personaje que resulta muy real y muy original: con su actitud, con su actuación, se aleja por completo de los personajes similares legados por la tradición.

En sus primeras apariciones, la actuación del personaje se rige por los principios marcados por la tradición. En la escena I con Calisto se siente probablemente halagada: no solo le permite seguir hablando después de que el joven declare que en ella ve la grandeza de Dios, sino que sigue preguntándole, no sin cierta coquetería, para darle una oportunidad al impetuoso Calisto («¿Por gran premio tienes esto, Calisto?»). Sin embargo, al darse cuenta de la falta de delicadeza, incluso torpeza, del joven, muestra su fuerte carácter, que entra dentro del tópico de la *belle dame sans merci*, es decir, la bella dama sin piedad que trata sin misericordia a los que ella no ama o bien a los que tienen un comportamiento poco apropiado a su condición social.

Esta característica es la que Melibea mantiene en el acto IV durante su entrevista con Celestina. Cuando se entera de que la vieja alcahueta va a hablar en nombre de Calisto, da rienda suelta a su ira:

MELIBEA: ¡Ya, ya, ya, buena vieja, no me digas más! No pases adelante. ¿Ese es el doliente por quien has hecho tantas premisas en tu demanda, por quien has venido a buscar la muerte para ti, por quien has dado tan dañosos pasos, desvergonzada barbuda? ¿Qué siente ese perdido, que vienes con tanta pasión? De locura será su mal. [...] ¡Jesú, Jesú! ¡Quítamela, Lucrecia, de delante, que me muero, que no me ha dejado gota de sangre en el cuerpo! (acto IV, esc. V).

La actitud de Melibea debe entenderse dentro de las costumbres de la época y, por tanto, dentro del amor cortés. Es una joven heredera educada en el amor y el respeto a sus padres, cuya vida se ordena «según su casto vivir y honesta vida y humildad». (acto XVI, esc. I). Posee cuatro virtudes principales, según aclara Pleberio: «lo primero, discreción, honestidad y virginidad; segundo, hermosura; lo tercero, el alto origen y parientes; lo final, riqueza» (acto XVI, esc. I).

No es mujer antipática ni esquiva. Al contrario, aunque conoce a Celestina, se muestra amable con ella en un principio, mientras no le nombra a Calisto. Cuando esto ocurre, el rechazo es absoluto. El cambio de Melibea se produce en el acto X, en el que confiesa a Celestina sus verdaderos sentimientos atormentados («comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo», acto X, esc. II) y da rienda suelta a su pasión.

La crítica ha querido ver un cambio arbitrario entre la Melibea del acto IV y la del acto X, demasiado alejada una de la otra. ¿A qué se debe esta diferencia? Evidentemente, el conjuro que Celestina realiza en el acto III, esc. III, presenta aquí un papel fundamental. Quizá nuestra mentalidad, heredera del positivismo científico, no aprecia la importancia que tenía para las creencias de la época, en las que ha de inscribirse su autor. Melibea es víctima de las malas artes de Celestina, conocidas como *philocaptio*. Esta práctica se ha definido como el poder de «suscitar por medios mágicos en la víctima del hechizo una violenta pasión amorosa hacia una persona determinada sin que aquella se diese cuenta de que algo anormal había ocurrido».⁴³

Sin embargo, no todos los críticos están de acuerdo con esta interpretación. Se ha recordado que Pármeneo, por ejemplo, cuando advierte a Calisto sobre las artes de brujería que practicaba Celestina, concluye: «Y todo era burla y mentira» (acto I, esc. VIII). Esta frase se ha presentado como una prueba de que

43. Russell, *op. cit.*, p. 68.

Rojas no compartía las ideas supersticiosas de Celestina y no creería que sus prácticas mágicas pudiesen tener ningún efecto en realidad. Pero recordemos que el acto I no parece ser obra de Rojas.

Sea como sea, por la influencia de las artes diabólicas de Celestina o no, el cambio de Melibea está perfectamente diseñado: en el acto X encontramos a una mujer sinceramente enamorada que descubre finalmente lo que antes no le permitían las convenciones sociales. Así se lo confía a Lucrecia:

MELIBEA: Amiga Lucrecia, mi leal criada y fiel confidente, ya has visto cómo no he podido hacer nada más. Cautivome el amor de aquel caballero. Ruégote, por Dios, que guardemos absoluto secreto, para que yo goce de tan suave amor (acto X, esc. IV).

Este enamoramiento no tiene solo el origen en la *philocaptio* de Celestina, sino a través de causas naturales: en la insistencia con que se repite, en el entorno de Melibea, el nombre de Calisto:

MELIBEA: Tantas veces me nombrarás ese tu caballero, que ni mi promesa baste ni la fe que te di a sufrir tus palabras. [...] Más agradable me sería que rasgases mis carnes y sacases mi corazón que no traer esas palabras aquí (acto X, esc. III).

Descubierta su auténtica pasión amorosa, cae víctima, también, de la enfermedad de amor y decide entregarse a ella: «Quebrose mi honestidad, quebrose mi resistencia, aflojó mi mucha vergüenza» (acto X, esc. III). Por ello decide dar el paso y tener un encuentro con Calisto. Pero este encuentro es, en un principio, con ciertas reservas. La primera cita nocturna se realiza con una puerta de madera entre ambos (acto XII, esc. IV). No así las siguientes. En el segundo encuentro, esta vez sin impedimentos, se queja de las manos inquietas de Calisto, como ya hemos visto, porque teme perder la virginidad.

...no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado. Mira que del buen pastor es propio trasquilar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y arrasarlo (acto XIV, esc. III).

Cuando, finalmente, pierde esta virginidad, le sobreviene a Melibea un sentimiento de culpa:

MELIBEA: (*Dentro*) ¡Oh mi vida y mi señor! ¡Cómo has querido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve placer? ¡Oh pecadora de ti! (acto XIV, esc. IV).

Pero una vez ya ha sucedido, no alargará los lamentos, sino que se lanzará por completo a gozar sin límite de su amor. Y si Calisto organiza su vida en función de los encuentros con Melibea, ella no será menos:

MELIBEA: Señor, por Dios, pues ya todo queda para ti, pues soy tu esposa, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista, mas, las noches que tu quieras sea tu venida por este secreto lugar, a la misma hora, para que siempre te espere dispuesta con el gozo con que quedo, esperando las venideras noches (acto XIV, esc. V).

Como contrapunto, y siguiendo tanto los principios en los que se ha basado su educación como el sincero amor que tiene por sus padres, se apena por ellos, pues ignoran la realidad que vive su hija, y siente la deshonor que su actuación les ha causado:

¡Oh pecadora de ti! Mi madre, si conocieses tal cosa, ¡cómo tomarías de gusto tu muerte y me la darías a mí por fuerza! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Sería yo el final quejoso de tus días! ¡Oh mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a deshorrar tu casa! (acto XIV, esc. IV).

Sin embargo, Melibea, víctima de la misma enfermedad de amor que su amado, un mes más tarde ya quiere vivir exclusivamente por y para su amor: «el amor no admite sino solo amor por paga» (acto XVI, esc. II). Víctima de su situación, Melibea ya solo vive para disfrutarlo, y solo le importa no haber caído antes en él: «No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conocerlo, desde que tengo uso de razón» (acto XVI, esc. II). Su voluntad ya se ha rendido al amor, y se ha dejado dominar por completo por él: «Haga y ordene de mí a su voluntad. Si pasar quisiere la mar, con él iré; si rodear el mundo, lléveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuiré su querer» (acto XVI, esc. II). La fatalidad del amor ha arraigado tan profundamente en ella, que si le falta, la vida habrá dejado de tener sentido, y está dispuesta a morir, como declara pensando en sus padres: «Déjenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán unir mi perdición y su sepultura» (acto XVI, esc. II).

En este importantísimo monólogo del acto XVI hay un aspecto que ha resultado sorprendente para la crítica, pero solo desde el punto de vista actual. Es el rechazo de Melibea al matrimonio, tras oír hablar sobre este asunto a sus padres:

No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio ni que los pasos del matrimonio sean ensuciados por otro hombre...

Se ha supuesto que Melibea hubiese podido explicarle sus sentimientos a Pleberio, y proponer a Calisto como su futuro marido, pues no existe ningún impedimento, y menos la condición social de ninguno de los dos amantes, para que ambos contraigan matrimonio.⁴⁴ Sin embargo, esto no es posible por

44. Sobre ello, véase Enrique Baltanás, «El matrimonio imposible de Calisto y Melibea», en *LEMIR, Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n.º 5 (2001), <http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista5/Calisto/Baltanas.htm>.

la concepción que del matrimonio se tenía en la época, en la que no se identificaba matrimonio con enamoramiento. El matrimonio era un pacto de diversa índole (político, etc.) que no incluía necesariamente el amor. Su objetivo era, eso sí, la descendencia, o fortalecer la propiedad, los equilibrios de poder, etc. Dentro de la mentalidad del amor cortés, Melibea prefiere renunciar al matrimonio porque no quiere ensuciarlo «por otro hombre», es decir, por el amante característico del amor cortés, probablemente Calisto.

Además, cuando Pleberio se plantea el matrimonio de su hija Melibea, esta ya está poseída por una relación con Calisto que gira exclusivamente en torno al sexo.

Por ello se lanza por completo a su situación de forma apasionada, pero también irracional: sabe que esta relación ha producido un sinnúmero de desgracias, empezando por Calisto («muertos por mí sus servidores, perdiéndose su hacienda, fingiendo ausencia con todos los de la ciudad»). Melibea, enajenada por el torrente que es la pasión amorosa, espanta todas sus congojas: «¡Afuera, afuera la ingratitud, afuera las alabanzas y el engaño con tan verdadero amador, que ni quiero marido, ni quiero padre ni parientes!» (acto XVI, esc. II).

Inmersa en la enfermedad del amor, Melibea anuncia la fatalidad última: su vida ya solo tiene sentido para gozar del amor. De lo contrario, morirá: «Faltándome Calisto, me faltaría la vida, la cual, para que él de mí goce, me gusta» (acto XVI, esc. II).

Este placer es el que mostrará Melibea en el acto XIX. En el juego de paralelismos que gusta establecer la obra, y en las oposiciones que crea, especialmente para mostrar los vaivenes de la fortuna, Rojas nos presenta a la Melibea más gozosa e ilusionada de la *Tragicomedia*, viviendo el momento a la espera de su amado, cuando llega y cuando disfruta en la cama con él, solo como paso previo a la fatalidad que es la muerte al despeñarse Calisto por el muro, como si «de la fortuna mudable estuviese dispuesto y ordenado, según su desordenada costumbre» (acto XX, esc. III).

Es entonces cuando Melibea enloquece –tal como había anunciado, su vida ya no tiene sentido–, y así la encuentra Pleberio en el acto XX, víctima de la melancolía que le ha causado la impresión de la muerte de Calisto. Rojas lleva hasta el final el objetivo de su obra: mostrar los efectos de la enfermedad de amor, es decir, la enajenación que produce la pasión en quienes la sufren, que los llevará hasta la muerte.

9.3. Celestina

Celestina es, sin lugar a dudas, el personaje más original de la *Tragicomedia*. Prueba de ello es el cambio de título que ha tenido la obra con el tiempo, hasta desplazar a los auténticos protagonistas. La fuerza de su personaje ha hecho que, aunque muera en el acto XII, su personalidad domine toda la *Tragicomedia*.

Lo primero que diferencia a Celestina del resto de los personajes (quizá junto con Pármeno) es que es el único que posee pasado, al que se refieren tanto Pármeno en el acto I (escenas VIII y XI) como ella misma cuando Lucrecia viene a visitarlos en la comida de los criados con las muchachas (acto IX). De estas informaciones –y de otras dispersas– podemos extraer sus datos biográficos fundamentales.

Tenemos cierta idea del aspecto físico de Melibea. Sabemos que es una mujer mayor, aunque nos llegan datos contradictorios sobre su edad. En un lugar se nos informa que tiene seis docenas de años, es decir, 72 (acto II, esc. IV), edad avanzadísima, muy por encima de la esperanza de vida habitual de la época; pero en el acto XII, poco antes de morir, dice tener 60 (esc. X). Físicamente, debe de estar muy avejentada, pues así se lo hace notar Melibea en su primera entrevista («vieja te has vuelto. Bien dicen que los días no van en balde», acto IV, esc. V). Sabemos, además, que tiene una cicatriz en una mejilla («¡Hermosa era con aquel su «Dios os salve» que traviesa la media cara!», acto IV, esc. V).

Por lo demás, podemos suponer que siempre va cubierta con un manto y arrastrando largas y pesadas faldas, a las que

se alude en diferentes lugares (acto IV, esc. I, etc.). Rasgo inicial identificador es que va extremadamente maquillada: «puta vieja pintarrajeada», la define Pármeno en el acto I, esc. VIII.

Y es que se trata, como todo el mundo sabe, de una antigua prostituta («si una piedra topa con otra luego suena «¡puta vieja!»», acto I, esc. VIII) que ha conocido tiempos mucho mejores: «¡Ay, quién me vio y quién me ve ahora, no sé cómo no quiebra su corazón de dolor!» (acto IX, esc. IV). En esos tiempos mejores tenía varias pupilas trabajando en su casa: «nueve mozas [...], que la mayor no pasaba de dieciocho años y ninguna había menor de catorce» (acto IX, esc. IV), frente a la realidad actual, que solo tiene a Elicia a su cargo, aunque mantiene buenas relaciones con Areúsa.

Como consecuencia, la clientela de Celestina era amplísima, aunque no variada, pues la gran mayoría eran sacerdotes. Todos la conocen, saludan y reverencian:

Caballeros, viejos, mozos, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes. En entrando por la iglesia, veía quitarse los bonetes en mi honor, como si yo fuera una duquesa (acto IX, esc. IV).

Resultado de este esplendor era la abundancia que había en su casa:

Y apenas era llegada a mi casa, cuando entraban por mi puerta muchos pollos y gallinas, gansos, patos, perdices, tórtolas, pernilles de tocino, tortas de trigo, lechones (acto IX, esc. IV).

Del pasado sabemos que parte de su oficio lo aprendió de Claudina,⁴⁵ la madre de Pármeno, sobre todo la brujería:

45. En otro lugar, Celestina dice que ha aprendido todo el oficio de manos de la abuela de Elicia (acto VII, esc. IV).

Siete dientes quitó a un ahorcado con unas tenacicas de pelar cejas, mientras yo le descalcé los zapatos. Pues entraba en un cerco mejor que yo y con más esfuerzo, aunque yo tenía muy buena fama, más que ahora, que por mis pecados todo se olvidó con su muerte. ¡Qué más quieres, sino que los mismos diablos le tenían miedo? (acto VII, esc. I).

De Claudina ha heredado otro de sus rasgos más característicos, su alcoholismo:

Y en verdad que nadie conocía mejor el vino y cualquier mercancía que ella. Cuando pensaba que no era llegada, era de vuelta. Allá la convidaban, según el amor todos le tenían, que jamás volvía sin ocho o diez vasos de vino, dos litros en el jarro y otro en el cuerpo (acto III, esc. I).

Su dedicación actual se la explica Pármeneo a Calisto al principio de la obra:

Ella tenía seis oficios; conviene saber: lavandera, perfumera, maestra de hacer cosméticos y de hacer vírgos, alcahueta y un poquito hechicera. Era el primero oficio cobertura de los otros... (acto I, esc. VIII).

Además, le gusta el placer. Como antigua prostituta, el sexo entra dentro de su vida cotidiana, sin tabúes ni miramientos. Cuando reconoce a Areúsa por el dolor de matriz, sus tocamientos parecen ir más allá de un simple reconocimiento más o menos médico, incluso sus observaciones son exageradas («¡Bendígate Dios y señor san Miguel Ángel! ¡Y qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta ahora, viendo lo que todos podían ver, pero ahora te digo que no hay en la ciudad tres cuerpos tales como el tuyo», acto VII, esc. II). Esa misma noche meterá literalmente en la

cama de Areúsa a Pármeneo, con la intención de que hagan el amor. Si Celestina se va es simplemente porque siente envidia de la actividad sexual que van a empezar los jóvenes y que queda ya muy lejos para ella:

CELESTINA: Quedaos con Dios, que voyme solo porque me hacéis dentera con vuestro besar y retozar, que aún el sabor en las encías me quedó, no lo perdí con las muelas (acto VII, esc. III).

Lo mismo al acabar la comida en el acto IX, cuando las jóvenes parejas van a retirarse tras la comida a sus respectivas habitaciones.

CELESTINA: Gozad vuestras frescas mocedades, que quien tiempo tiene y mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente, como yo hago ahora por algunas horas que dejé perder, cuando moza, cuando estaba de buen ver, cuando me querían. Que ya, ¡mal pecado!, caducado he, nadie no me quiere. ¡Que sabe Dios mi buen deseo! Besaos y abrazaos, que a mí no me queda otra cosa sino gozarme de verlo [...] y la vieja Celestina mascarará de envidia con sus vacías encías las migajas de los manteles (acto IX, esc. II).

Como consecuencia de su oficio de alcahueta, y de sus múltiples experiencias negativas, es siempre cautelosa. El rasgo principal de Celestina es el de atraerse a las personas con halagos para ganárselas. Así hace con todos los personajes de la obra; sobre todo con Pármeneo y con Melibea. A esta porque es la finalidad del encargo que le ha hecho Calisto. A Pármeneo, porque sabe que es pieza esencial para poder actuar libremente: sabiendo Celestina que hay oposición en contra suya en casa de Calisto, su trabajo y, sobre todo, su beneficio, le resultaría mucho más difícil realizar el encargo con su oposición. Para ello utiliza todos los recursos que tiene a su alcance, y que básicamente se reducen a uno: el comercio sexual. De este modo se establece en la obra el

juego entre lo público —es decir, el diálogo oído— y lo privado, o sea, los apartes, tan significativos, donde los personajes muestran sus verdaderas intenciones, y los monólogos. Resultan especialmente clarificadores los monólogos de Celestina, pues en ellos vemos la realidad del personaje. Así, sabemos que duda a principio del acto IV, cuando va a realizar la primera entrevista con Melibea, y se muestra de cualquier modo menos segura:

¡Ay, triste de mí, en qué trampa me he metido, que por mostrarme solícita y esforzada pongo mi persona en peligro! ¿Qué haré, triste, mezquina de mí, que ni el salir afuera es provechoso ni la perseverancia carece de peligro? Pues, ¿iré o me tornaré? ¡Oh dudosa y dura perplejidad! ¡No sé cuál escoja por más sano! (acto IV, esc. I).

Su carácter calculador lo vemos al final del acto XI, cuando llega por segunda vez de noche a casa. Elicia le recrimina que vuelva tan tarde, pues podría sucederle algo. Es significativa la respuesta de Celestina:

ELICIA: ¿Cómo vienes tan tarde? No lo debes hacer, que eres vieja. Tropezarás donde caigas y mueras.

CELESTINA: No temo eso, que de día vigilo para saber por dónde he de venir por la noche, que jamás me subo por poyo ni acera, sino por medio de la calle.

Sin embargo, este carácter calculador, que le ha permitido establecer una red de relaciones e intereses (al fin y al cabo, la relación con Sempronio está basada en el interés), se vendrá abajo por lo que podríamos denominar un error humano: su avaricia.

Si Celestina es desmedida bebiendo vino, también lo será en su afán de riqueza, rasgo común a Sempronio y Pármeno. La cara amable y hedonista de la vieja alcahueta, rodeada de placeres y amiga de todos, se pierde cuando está sola. En ese momen-

to vemos a una mujer calculadora (monólogo del acto IV, esc. I), pero también desconfiada de los demás; y, sobre todo, huraña y sin amigos. En el acto XII recibe a Sempronio y Pármeno de un modo muy poco amable:

CELESTINA: (*Dentro*) ¿Quién llama?

SEMPRONIO: Abre, que son tus hijos.

CELESTINA: No tengo yo hijos que anden a tal hora (acto XII, esc. X).

La conversación entre los tres mantiene una fría tensión, porque ha llegado el momento de repartir la ganancia:

SEMPRONIO: ¡Oh vieja avarienta, muerta de sed por dinero!, ¿no estarás contenta con la tercera parte de lo ganado?

CELESTINA: ¿Qué tercera parte? ¡Vete con Dios de mi casa tú! (acto XII, esc. X).

La avaricia, el deseo desmedido por el dinero (paralelo al deseo desmedido de sexo de los señores), es lo que produce su muerte.

9.4. Sempronio

Sempronio es el primero de los cuatro criados que conocemos de Calisto. El personaje se inspira en el *servus fallax* de la comedia latina. Como criado mentiroso, no solo miente o, en nuestro caso, oculta la verdad, sino que es el motor que interviene directamente en el desarrollo del diseño argumental.

Cuando Calisto llega a su casa, es el primer criado que lo acompaña. Cuando Calisto se encierra en su habitación, Sempronio muestra enseguida su carácter, desapegado de su señor. En realidad no le importa cómo se halle, sino los problemas que pueda causarle el estado en el que se encuentra:

¿He de dejarle solo o entraré allá? Si le dejo, se ha de matar; si entro allá, me ha de matar. Quédese, no me preocupo. Más vale que

muera aquel a quien es enojosa la vida, que no yo que disfruto con ella (acto I, esc. III).

Después, aconseja a su amo. El rasgo más característico de Sempronio es su conocimiento de las mujeres, probablemente de las reales, pero también de las mitológicas, lo cual le da una carácter similar a la de preceptor o ayo: no solo toca el laúd y canta para Calisto (esc. IV), sino que habla de Nemrot, de Alejandro Magno, de Aristóteles o de Séneca, además de un indeterminado Bernardo. Su punto de vista es el del misógino empedernido:

...es difícil entenderlas. No tienen moderación, ni razón, ni voluntad. Empiezan mostrándose rigurosas, cuando en realidad lo que quieren hacer es entregarse. A los que meten por los agujeros, insultan por la calle; convidan, despiden; llaman, niegan; señalan amor, publican enemistad; se enfurecen pronto, se calman luego; quieren que adivinen lo que quieren. ¡Oh qué plaga, oh qué enojo, oh qué hastío es tratar con ellas más que aquel breve tiempo en que están dispuestas al placer! (acto I, esc. IV).

Por tanto, mira de manera irónica y distanciada a su señor y el trance por el que pasa:

¡Ja, ja, ja! ¡Este es el fuego de Calisto, estas son sus congojas? Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros. ¡Oh soberano Dios, cuán altos son tus misterios? (acto I, esc. IV).

Esta distancia entre amo y señor tiene dos consecuencias. La primera es de orden estilístico. Del desapego entre amo y señor nace uno de los recursos que más enriquecen a *La Celestina*, y que más fama le dio al publicarse: los apartes. Efectivamente, los apartes, como recurso teatral eminentemente cómico, muestran aquí el juego entre el pensamiento oculto, privado, y lo que se comunica en público, oído por todos:

CALISTO: Mayor es mi fuego, y menor la piedad de quien yo ahora digo.

SEMPRONIO: (No me engaño yo, que loco está mi amo).

CALISTO: ¿Qué estás murmurando, Sempronio?

SEMPRONIO: No digo nada.

CALISTO: Di lo que dices; no temas.

SEMPRONIO: Digo que cómo puede ser mayor el fuego que atormenta un vivo que el que quemó tal ciudad y tanta multitud de gente (acto I, esc. IV).

En segundo lugar, de este desapego hacia su amo nace el cogollo de la obra: Sempronio, tras hablar aleccionadoramente con su joven amo, decide ayudarlo; pero esta ayuda no es de carácter altruista, sino con un único fin: aprovecharse al máximo del inexperto Calisto y sacar el máximo provecho económico. Por ello va a buscar a Celestina, porque sabe que es la persona que mejor puede ayudar a su amo y con la que podrá compartir el beneficio económico. Así se lo plantea desde el principio a Celestina:

SEMPRONIO: Calisto arde en amores de Melibea; de ti y de mi tiene necesidad. Pues juntos nos necesita, juntos aprovechémonos, que conocer el tiempo y usar el hombre de la oportunidad hace los hombres prósperos (acto I, esc. VII).

De este modo vemos que Sempronio tiene un concepto extremadamente nuevo para su época. Si pretende prosperar («la oportunidad hace los hombres prósperos», acaba de decir), es porque se sitúa en un mundo en el que se está dejando atrás la sociedad feudal estamental, de clases sociales inamovibles, y se inicia tímidamente en las ciudades la mentalidad de la nueva burguesía que se enriquece con su esfuerzo, con el comercio — Pleberio participa de esta misma mentalidad, como veremos—. Este cambio de clases sociales (de la nobleza feudal a la burguesía

urbana, de la economía de subsistencia rural al comercio urbano) trae una crisis de valores que se refleja en buena parte de los personajes de *La Celestina*, y Sempronio no es una excepción.

Solidario con esta idea, Sempronio es esencialmente individualista. Misógino como hemos visto, su relación con Elicia resulta ambigua. Cuando va a ver a Celestina nos enteramos que hace tres días que no la ve, pero tampoco parece dedicarle ninguna especial atención. Viviendo con Celestina, podría imaginar el tipo de mujer que es, y, aunque oye ruido en sus habitaciones, prefiere creer que se trata de una chica y no de un cliente de la muchacha. Aparentemente celoso, enseguida se desentiende de ella, pues solo quiere tratar un asunto económico con la alcahueta.

Este carácter, no exento de cierta acidez, lo encontramos al tratar con el joven Pármene, a quien le recrimina, cuando vuelve, después de haber pasado la noche fuera de casa, que llega tarde y que está faltando al trabajo, sin más interés por lo que le ha sucedido:

SEMPRONIO: Pármene, hermano, si yo conociese aquella tierra donde se gana el sueldo durmiendo, mucho haría por ir allá, que no daría ventaja a ninguno. Tanto ganaría como otro cualquiera. ¿Y cómo, holgazán, descuidado, te fuiste para no tornar? (acto VIII, esc. III).

Sempronio es por tanto, otro ser que, guiado de su propio interés, oculta siempre sus verdaderas intenciones y no le gusta su actual situación de criado, pues «quien a otro sirve no es libre» (acto IX, esc. II).

Teniendo así las cosas, no ha de resultar extraño que la noche del primer encuentro entra Calisto y Melibea huya con Pármene de su puesto de guardia, donde, confiado, los ha dejado su amo. No porque sea cobarde –tampoco lo es Pármene–, sino porque no está dispuesto a jugarse la vida por él (acto XII, esc. V).

Como en el caso de Celestina, el excesivo deseo de prosperidad, y de acumular riquezas, producirá la tragedia. Paradójicamente, por una vez que confía en alguien es en Celestina, quien, engegueda por la cadena de oro, se negará a compartir la recompensa a todos sus esfuerzos, la tercera parte de la cadena de oro, y la mata, engeguedo por el engaño, con sus propias manos:

SEMPRONIO: ¿Rufianes o qué? Espera, doña hechicera, que yo te haré ir al infierno con cartas de recomendación.

CELESTINA: ¡Ay, que me ha muerto! ¡Ay, ay, confesión, confesión!

PÁRMENO: ¡Dale, dale! ¡Acábala, pues comenzaste, que nos sentirán! ¡Muera, muera! ¡De los enemigos, los menos! (acto XII, esc. X).

9.5. Pármene

Pármene se inspira en el *servus fidelis*, el esclavo fiel de la comedia latina, aunque va mucho más allá. Su personaje resulta extremadamente rico en matices. Como Celestina, posee un pasado; como Melibea, es atraído por la alcahueta, y engañado por ella.

En el juego de paralelismos y repeticiones –o geminaciones– de *La Celestina*, Pármene es, en un principio, el criado opuesto a Sempronio. A diferencia de él, criado experimentado, Pármene es joven e inocente. Su primer deseo es ser fiel a Calisto. De forma altruista, advierte a su amo de los peligros que pueden sobrevenirle si trata con Celestina (acto I, esc. VIII). Sin embargo, pronto descubre que esta actitud no solo no le aporta nada positivo, sino que lo único que consigue es la reprimenda y el mal humor de su amo Calisto. Así, mientras Sempronio le sigue la corriente a su amo, aconsejándole en su propio provecho, Pármene quiere advertirle que no siga por ese camino, pues recurrir a Celestina tiene un riesgo, ya que ha sido emplumada, o sea, ha sufrido el castigo propio de las alcahuetas. Advertido, Calisto solo contesta:

CALISTO: ¡Así, Pármene, di más de eso, que me agrada! Pues mejor me parece cuanto más la desalabas. Cumpla conmigo y emplúmenla por cuarta vez. Eres un insensible, sin pena hablas; no te duele donde a mí, Pármene (acto II, esc. II).

Pármene le advierte que, aunque se enfade Calisto con él, lo que le dice es la verdad, y ese es su consejo, a lo que responde el amo:

CALISTO: (*Aparte*) (¡Palos querrá este bellaco!) (*En voz alta*) Di, mal criado, ¿por qué hablas mal de lo que yo adoro? Y tú, qué sabes de honra? Dime, ¿qué es amor? ¿En qué consiste buena crianza, que te quieres hacer pasar por discreto? ¿No sabes que el primer grado de la estupidez es creerse sabio? (acto II, esc. II).

Y concluye:

CALISTO: ¡Calla, calla, perdido! Estoy yo sufriendo y tú filosofando: no te soporto más (acto II, esc. II).

Como resultado, Pármene, dolido, inicia un camino de distanciamiento de su señor:

PÁRMENE: Por mi ánima, que si ahora le diesen [a Calisto] una lanzada en el talón saldrían más sesos que de la cabeza. ¡Pues anda, por mí como si Celestina y Sempronio te espulgan! ¡Oh desdichado de mí! Por ser leal padezco mal. Otros se ganan por malos, yo me pierdo por bueno (acto II, esc. IV).

El resultado es que poco a poco empieza a dudar de todo: «De todo desconfío, madre, de recibir dudoso consejo» (acto I, esc. XI), le confía a Celestina, de manera que se ve atraído hacia el terreno de la alcahueta.

Si la conversión de Melibea es repentina (lo que va del acto IV

al X), el lector asiste a la progresión de la metamorfosis de Pármene, que le cuenta a Celestina varias mentiras, como el tesoro que dejó su padre, marido de Claudina para su hijo Pármene antes de morir:

Y cuando se moría, envió por mí y en su secreto te me encargó y me dijo, sin otro testigo sino Aquel que es testigo de todas las obras y pensamientos, y los corazones y entrañas escudriña, al cual puso entre él y yo, que te buscara y encontrara y abrigara y, cuando de cumplida edad fueses, tal que en tu vivir supieses tener manera y forma, te descubriera a dónde dejó encerrada tal abundancia de oro y plata que basta más que la renta de tu amo Calisto (acto I, esc. XI).

Como Celestina seduce con sus armas, el sexo será el otro argumento. Viéndolo joven, quiere descubrirle el mundo y sus placeres:

CELESTINA: Llégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleites. ¡Mas rabia mala me mate si te llevo a mí, aunque vieja! Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan; mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga.

PÁRMENE: ¡Como cola de alacrán!

CELESTINA: ¡Y aun peor, que la otra muerde sin hinchar y la tuya hincha por nueve meses! (acto I, esc. XI).

Visto esto, le promete que le conseguirá a Areúsa, cosa que hace aquella misma noche. El saludo entre Pármene y la joven prostituta pone de manifiesto la inexperiencia del joven criado, pues parece dirigido a una dama dentro de los códigos cortesanos:

PÁRMENE: Señora, Dios salve tu graciosa presencia.

AREÚSA: Gentilhombre, buena sea tu venida.

CELESTINA: Llégate acá, asno. ¡A dónde te vas allá a asentar al rincón! (acto VII, esc. III).

Aquí los apartes nos permiten ver a un personaje lógicamente avergonzado, que no se atreve a hablar directamente con la mujer a la que desea y susurra a Celestina:

PÁRMENO: (*Aparte*) (Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen arreglo, que me ha muerto de amores su vista. Ofrécele cuanto mi padre te dejó para mí. Dile que le dará cuanto tengo. ¡Ea, díselo, que me parece que no me quiere mirar!) (Acto VII, esc. III.)

La primera noche de sexo de Pármeno es apasionada y cansada, a juzgar por lo tarde que se despierta. Pocos monólogos nos permiten seguir el pensamiento íntimo de alguien a la mañana siguiente de su primera experiencia sexual, y menos a finales del siglo XV:

PÁRMENO: ¡Oh placer singular! ¡Oh singular alegría! ¡Cuál hombre es ni ha sido más bienaventurado que yo? ¡Cuál más dichoso y bienandante? ¡Que un tan excelente don sea por mí poseído, y, cuan presto pedido, tan presto alcanzado! (acto VIII, esc. II).

Como es lógico, Pármeno, inocente, ha caído agradecido en la trampa tendida por Celestina. A partir de ese momento, decide confiar plenamente en ella:

PÁRMENO: Por cierto, si las traiciones de esta vieja con mi corazón yo pudiese sufrir, de rodillas había de andar a complacerla. ¿Con qué pagaré yo esto? ¡Oh alto Dios! (acto VIII, esc. II).

Nace de este modo la amistad con Sempronio, que tiene una doble cara: por un lado, la amistad de sus parejas, Elicia y Are-

úsa; por otro, el interés común: compartir la ganancia de lo que pueda sacarse de Calisto con Celestina.

Sin embargo, el resultado final dista mucho de ser el que los criados deseaban. Pármeno, cómplice del asesinato, no mata directamente a la alcahueta, pero anima a Sempronio a que acabe con su vida («¡Dale, dale! ¡Acábala, pues comenzaste, que nos sentirán! ¡Muera, muera! ¡De los enemigos, los menos!», acto XII, esc. X).

Pármeno, a diferencia de los otros personajes de la *Tragicomedia*, mantiene, si no el espíritu generoso del principio, al menos la amistad. Tras la muerte de Celestina, espera a que Sempronio salte por la ventana, y él solo lo hace en segundo lugar, cuando la justicia (es decir, la actual policía) está entrando por la puerta, rasgo de amistad y de compañerismo que destaca en el mundo egoísta de La Celestina:

SEMPRONIO: ¡Huye, huye, Pármeno, que viene mucha gente! ¡Cuidado, cuidado, que viene el alguacil!

PÁRMENO: ¡Oh pecador de mí, que no hay por dónde podamos escaparnos, que está tomada la puerta!

SEMPRONIO: ¡Saltemos de estas ventanas; no muramos en poder de justicia!

PÁRMENO: ¡Salta, que yo tras ti voy! (acto XII, esc. X).

El final de los criados en ejecución pública, explicado en por menor por Sosia, es cruel:

El uno llevaba todos los sesos de la cabeza fuera, sin ningún sentido. El otro, quebrados entrambos brazos y la cara magullada. Todos llenos de sangre, porque saltaron de unas ventanas muy altas por huir del alguacil. Y así, cuasi muertos, les cortaron las cabezas, que creo que ya no sintieron nada (acto XIII, esc. III).

9.6. Elicia y Areúsa

En el juego de paralelismos tan característico de *La Celestina*, las pupilas de Celestina son las parejas respectivas de los criados. Sin embargo, siguiendo el principio creativo de máxima individualización de los personajes, no se repite el arquetipo de la simple *lena* de la comedia latina, la prostituta, sino que cada una de ellas tiene una caracterización individual y diferenciada.

Elicia es la primera en aparecer en escena. Inmediatamente percibimos su carácter contradictorio. Cuando llega Sempronio a su casa es sorprendida con Crito, un cliente, en la habitación. Advertida por Celestina, lo esconde. Inmediatamente descubrimos el engaño, pues se escuda diciéndole a su cliente que es su primo el que se ha presentado en la casa (acto I, esc. IV).

Sin embargo, lo primero que hace Elicia es mostrar enfado y echar en cara al criado que hace tres días que no viene a verla:

ELICIA: ¡Ay, maldito seas, traidor! ¡Ahí te pudras, y a manos de tus enemigos mueras y por crímenes dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas! ¡Ay, ay!

SEMPRONIO: ¡Ji, ji, ji! ¿Qué te pasa, mi Elicia? ¿De qué te congojas?

ELICIA: ¡Tres días hace que no me ves! Nunca Dios te vea; nunca Dios te consuele ni visite! ¡Guay de la triste que en ti tiene su esperanza y el fin de todo su bien! (acto I, esc. V).

Elicia vive y trabaja en casa de Celestina. Probablemente la ha recogido la vieja alcahueta porque su abuela le enseñó todo lo que sabe, aparte de Claudina (véase n. 47). La convivencia la ha vuelto quisquillosa, y así le recrimina a la anciana que no sabe dónde deja las cosas («jamás te acuerdas de cosa que guardas», acto III, esc. II) y le echa en cara su pérdida de memoria por la edad: «¿Cómo no te acuerdas? Desmemoriada eres, cierto. ¡Oh cómo caduca la memoria!» (acto VII, esc. IV).

También le recrimina que vuelva demasiado tarde a casa:

ELICIA: El perro ladra. ¿Si viene este diablo de vieja?

CELESTINA: Ta, ta, ta. [...]

ELICIA: Estas son tus venidas. Andar de noche es tu placer. ¿Por qué lo haces? ¿Qué larga estada fue esta, madre? Nunca sales para volver a casa, por costumbre lo tienes. Cumpliendo con uno, dejas ciento descontentos (acto VII, esc. IV).

No parece que Elicia se preocupe especialmente por ella, o tema que realmente le pase algo. Lo que ocurre es que ha venido un cliente preguntando por Celestina y no la ha encontrado («Que te ha venido a buscar el padre de la muchacha que entregaste el día de Pascua al canónigo de la catedral» (acto VII, esc. IV). Elicia, por tanto, ayuda a la vieja en sus oficios: también le busca los ingredientes necesarios para hacer el conjuro a Plutón en el desván:

CELESTINA: Entra en la cámara de los ungüentos, y en la pelleja del gato negro, donde te mandé meter los ojos de la loba, le hallarás, y baja la sangre del cabrón y unas poquitas de las barbas que tú le cortaste (acto III, esc. II).

Pero a Elicia no le gusta lo más mínimo este trabajo. Cuando Celestina le dice que ha de aprender su oficio, es decir, remendar virgos, ella se niega y, aunque le viene de familia, de su abuela, lo odia: «Yo le tengo a este oficio odio, tú mueres tras él» (acto VII, esc. IV).

En cambio, lo más característico de Elicia es su particular *carpe diem*, su deseo de gozar el presente, sin preocuparse de nada más, y menos por el futuro, con una fuerte carga de sensualidad:

ELICIA: Tengamos mucho placer. Mientras hoy tuviéremos de comer no pensemos en mañana. También se muere el que mucho tiene como el que pobremente vive, y el doctor como el pastor, y el Papa como el sacristán, y el señor como el siervo, y el de

alto linaje como el bajo [...]. Gocemos y descansemos, que la vez pocos la ven, y de los que la ven, ninguno murió de hambre. No quiero en este mundo sino vivir al día y parte en paraíso... (acto VII, esc. IV).

Por otro lado, Elicia muestra su carácter envidioso cuando oye ponderar la belleza de Melibea por parte de Sempronio. En medio de la comida, momento de felicidad y goce de los criados, no duda en interrumpir la escena con sus gritos, insultando a Sempronio:

ELICIA: ¡Apártateme allá, desagradable, enojoso! ¡Mal provecho te haga lo que comes, como la comida que me has dado! Por mi alma, vomitar quiero cuanto tengo en el cuerpo, de asco de oírte llamar a aquella «gentil» (acto IX, esc. II).

La razón de tan brusca escena parece que puede ser una mezcla de celos, envidia y, por supuesto, resentimiento social:

ELICIA: ¿Gentil es Melibea? Lo será cuando tengamos veinte dedos. Aquella hermosura, por una moneda se compra de la tienda. Por cierto, que conozco yo en la calle donde ella vive cuatro doncellas en quien Dios más repartió su gracia que no en Melibea, que si algo tiene de hermosura es por buenas ropas que lleva. Ponedlas a un palo, ¡también diréis que es «gentil»? (acto IX, esc. II).

Cuando muere Celestina en sus brazos, se siente sola y acabada: «¡Muerta es mi madre y mi bien todo!» (act. XII, esc. X). A partir de entonces parece entrar en un proceso depresivo en el que se ve arrastrada por su amiga Areúsa. Pero es ella, probablemente llevada de su odio a Melibea, la primera en desear la venganza:

ELICIA: ¡Oh Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes, mal fin tengan vuestros amores! En mal sabor se conviertan vuestros dulces placeres; tórnese lloro vuestra gloria, sufrimiento vuestro descanso... (acto XV, esc. III).

Finalmente, tras un breve período de tiempo (apenas un mes, período extremadamente breve para la época), decide quitarse las ropas de luto, pues le espantan la clientela y la apartan de la vida de placer que tanto le gusta:

ELICIA: Mal me va con este luto. Poco se visita mi casa, poco se pasea mi calle. Ya no veo las músicas de la alborada, ya no las canciones de mis amigos, ya no las cuchilladas ni ruidos de noche por mi causa y, lo que peor siento, que ni dinero ni regalos veo entrar por mi puerta (acto XVII, esc. I).

Aunque sean parientes (acto VII, esc. II), **Areúsa** es una mujer muy diferente de Elicia. Cuando la conocemos acaba de quedarse sola, pues su pareja —no lo nombra, pero después sabremos que es Centurio—, se ha ido a la guerra (acto VII, esc. II), y se encuentra sola y enferma, con dolor de matriz.

Sus relaciones con Celestina no son tan buenas como parecen. La noche que Celestina va a verla, Areúsa se queja de su visita y de la vieja, y luego se dirige con palabras amables a la alcahueta:

AREÚSA: ¡Válgala el diablo a esta vieja, con qué viene como fantasma a tal hora! Tía, señora, ¿qué buena venida es esta tan tarde? Ya me desnudaba para acostar (acto VII, esc. II).

Y es que Areúsa no quiere caer bajo la influencia de Celestina. Por eso empieza negando su carácter de prostituta pública ante Pármeno:

Quítate allá, que no soy de aquellas que piensas. No soy de las que públicamente están a vender sus cuerpos por dinero (acto VII, esc. II).

Y se niega a acostarse con el criado hasta que la alcahueta se haya ido («hasta que Celestina mi tía sea ida, a mí ropa no me tocas»), quizá porque quiere mantener las distancias. Este deseo de mantener las distancias tiene su prolongación en el exagerado deseo que tiene siempre Areúsa de no ser oída ni notada por sus vecinos: «Tengo vecinas envidiosas. Luego lo dirán» (acto VII, esc. II). No solo porque no se entere Centurio, sino porque es muy celosa de su intimidad. Orgullosa de vivir independientemente, desprecia trabajar como criada, por lo duro que es, y por la minusvaloración a la que estas se ven sometidas.

AREÚSA: ¡Oh tía, y qué duro nombre y qué grave y soberbio es «señora» continuamente en la boca! Por esto vivo mi cuenta desde que tengo uso de razón, que jamás me precié de llamarme de otra sino mía, mayormente de estas señoras de ahora. Gastas con ellas lo mejor del tiempo y con una falda rota de las que ellas desechan pagan servicio de diez años. Insultadas, maltratadas las traen, siempre sojuzgadas, que hablar delante ellas no se atreven (acto IX, esc. III).

Quizá por ello, se une a Elicia para atacar la belleza de Melibea, a la que directamente desprecia:

AREÚSA: Todo el año se está encerrada con potingues de mil suculdades. Por una vez que haya de salir donde pueda ser vista, cubre su cara con hiel y miel, con uvas pasas e higos secos, y con otras cosas que por reverencia de la mesa dejo de decir. Las riquezas las hace a estas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo. Que así goce de mí, unas tetas tiene, para ser doncella, como si tres veces hubiese parido. No parecen sino dos

grandes calabazas. El vientre no se le he visto, pero, juzgando por lo otro; creo que le tiene tan flojo como vieja de cincuenta años. No sé qué le ha visto Calisto... (acto IX, esc. II).

Cuando muere Celestina, Areúsa cambia por completo, tal como le advierte a Elicia:

AREÚSA: Pues, prima, aprende, que yo tengo otro modo de hacer distinto del de Celestina, aunque ella me tenía por boba porque me quería yo serlo (acto XVII, esc. IV).

A partir de ese momento, Areúsa se muestra una mujer decidida y resolutiva. Consuela a Elicia de la muerte de Celestina, advirtiéndole que, aunque sea un duro golpe, puede ser también una nueva oportunidad, un cambio en su vida, el inicio de una etapa completamente distinta:

AREÚSA: Calla, por Dios, hermana. Pon silencio a tus quejas, ataja tus lágrimas, limpia tus ojos, vuelve en ti, que, cuando una puerta se cierra, otra suele abrir la fortuna, y este mal, aunque duro, se remediará (acto XV, esc. III).

Con su carácter resolutivo, que busca la venganza de la muerte de Pármene, es, quizá, el único personaje que, ante la desgracia y la tragedia, sabe afrontar la situación y, como Celestina, mover los hilos necesarios (seducir a Sosia para obtener la información necesaria, reconciliarse con Centurio para que mate o dé un susto a Calisto) y ver cumplido su deseo.

9.7. Los otros sirvientes

Los demás personajes de *La Celestina* —exceptuando a Pleberio, por su monólogo final— tienen una menor intervención en la *Tragicomedia* y, por tanto, una menor entidad, aunque todos estén perfectamente caracterizados como personajes secundarios.

Menos Alisa, madre de Melibea —que analizaremos junto con su marido—, todos pertenecen al mundo de los criados (Lucrecia, Sosia, Tristán) y del ambiente lupanario (Centurio).

Lucrecia es la criada y doncella de compañía de Melibea. Es prima de Elicia, pero no se relaciona con el mundo lupanario de Celestina, aunque la conoce perfectamente (acto IV, esc. II y III). Criada fiel a sus amos, advierte discretamente a Alisa quién es Celestina y que ha venido de visita a la casa.

Está presente en la primera entrevista con Melibea y ve peligrar la honra de su señora, cosa que comenta en un aparte:

(Aparte) ¡Ya, ya, perdida es mi ama! Secretamente quiere que venga Celestina. Fraude hay. Más le querrá dar que lo dicho.) (Acto IV, esc. V.)

Encerrada siempre en casa de sus amos, como compensación le gusta ver y oír hablar a Celestina, a su prima y a los criados de Calisto en la comida que los reúne, y así, se pone a hablar con la vieja alcahueta sobre su pasado, y se olvida del recado que ha de dar («Por cierto, ya se me había olvidado mi principal demanda y mensaje con la memoria de ese tan alegre tiempo, que has contado, y así me estuviera un año sin comer escuchándote», acto IX, esc. V). A pesar de ello, no se fía de Celestina:

LUCRECIA: *(Aparte)* ¡Así te arrastren, traidora! ¿Tú no sabes qué es? Hace la vieja falsa sus hechizos y vase; después hace ver que no sabe nada.) (Acto IX, esc. V.)

Es la primera en darse cuenta de la locura que se ha apoderado de Melibea tras el conjuro de Celestina:

LUCRECIA: *(Aparte)* (El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es este. La ha cautivado esta hechicera.) (Acto X, esc. II.)

Y poco después, vaticina: «¡Ya, ya! ¡Todo es perdido!» (acto X, esc. II). Pero a partir de aquí, Lucrecia cambia completamente. Una vez su señora se entrega a Calisto, y ella se convierte en la fiel confidente de su señora, parecen gustarle los encuentros amorosos. Desde luego, no se aparta cuando Calisto y Melibea hacen por primera vez el amor, y ha de ser su señora la que le pida que se retire (acto XIV, esc. III), aunque parece quedarse mirando. Después de tanta exhibición erótica, se instala hasta tal punto el deseo en ella, que la última noche de Calisto, cuando este salta el muro, aprovecha a abrazarlo, y quizá algo más, cuando le quita la armadura. Por eso oye la amonestación de Melibea:

MELIBEA: Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Te vuelves loca de placer? Déjamele, no me le despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados abrazos. Déjame gozar lo que es mío, no me ocupes mi placer (acto XIX, esc. III).

Porque fuera de estos esgarceos, Lucrecia no solo se aburre soberanamente, sino que, además, parece llevar la vida dependiente de sus amos que tanto odia Areúsa. Por la noche no puede dormir, hasta que Calisto y Melibea han saciado por tercera vez su pasión:

LUCRECIA: *(Aparte)* Ya me duele a mí la cabeza de escuchar, y no a ellos de hablar, ni los brazos de retozar, ni las bocas de besar. ¡Andar, ya callan! A la tercera va la vencida. (Acto XIX, esc. III.)

En realidad, todo el problema de Lucrecia no es más que el de tener unos fogosos amantes junto a su cama, mientras ella ha de permanecer sola, sabiendo que fuera aguardan los criados de Calisto y que son incapaces de venir a verla y consolar su soledad:

LUCRECIA: *(Aparte)* (Mala landre me mate si más los escucho. ¿Vida es esta? ¿Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella haciéndose de rogar! Ya, ya, apaciguado es el ruido, no necesitan

quien los separe. Pero también me lo haría yo si estos necios de sus criados me hablasen algún día; ¡pero esperan que los tengo de ir a buscar!) (Acto XIX, esc. III.)

Aparte de esto, prevalece en todo momento la criada fiel y confidente: canta para Melibea con el fin de distraerla mientras aguarda la visita de Calisto en la última de sus noches (acto XIX, esc. II). Del mismo modo, al ver su estado tras la muerte del joven, va inmediatamente a avisar a sus padres, aunque ocultando los verdaderos motivos, con el fin de preservar la honra de su señora: «Llamaré a tu padre y fingiremos otro dolor, pues este no es para poderse esconder» (acto XX, esc. V).

Sosia y Tristán son los sustitutos de Sempronio y Pármeno. Siguiendo el sistema de paralelismos (Sempronio/Pármeno; Elicia/Areúsa), Rojas sustituye a los criados ejecutados por otros personajes, sirvientes en casa de Calisto, aunque no han salido hasta el momento.⁴⁶

Como en el caso de los criados ajusticiados, Sosia y Tristán tienen una caracterización perfectamente individualizada. Ambos son jóvenes. Sosia es el mayor de los dos. Es el mozo de caballos, un rango inferior al de criado de sala, que es la categoría que poseían Sempronio y Pármeno. Más formado que Tristán, en pocos días cambia no solo de ropas, por su nueva posición en la casa, sino probablemente de manera de ser. Lo advierte Elicia al observar su figura montando a caballo:

ELICIA: (*Aparte*) ¡Oh hideputa, el desgraciado! ¡Y cómo se desasna! ¡Quién le veía ir al agua con sus caballos, montando a pelo, sin silla, y sus piernas saliendo por debajo de la ropa de trabajo, y ahora, que ha subido de categoría, con calzas y capa, le salen alas y lengua!) (Acto XVII, esc. IV.)

46. Ni Sosia ni Tristán han intervenido hasta el momento en la obra. Sin embargo, sí hay una alusión a Sosia al principio de la obra, al final del acto II, esc. III.

Creer y madurar, en *La Celestina* es entrar en la edad del sexo. Por eso cae bajo la influencia de Areúsa, que lo seduce para buscar información sobre los encuentros de Calisto y Melibea. Resulta muy reveladora la actitud de Sosia cuando está con la prostituta. Su trato, inexperto, es ridícula parodia del trato cortés, pues resulta totalmente inapropiado —como Pármeno al saludar por primera vez a Areúsa— utilizarlo con una prostituta:

SOSIA: Señora, la fama de tu gentileza, de tus gracias y saber vuela tan alto por esta ciudad que es lógico que seas de todos conocida, aunque tú no los conozcas, porque ninguno habla en alabanza de las mujeres hermosas que primero no se acuerde de ti de entre todas las demás (acto XVII, esc. IV).

La inexperiencia y la promesa de sexo que le dejará intuir Areúsa tendrán el efecto deseado: Sosia, inexperto e inocente, explica sin miramientos los detalles de las citas de su señor, cuando debería saber guardar el secreto. El resultado, como sabemos, será la venganza de Elicia y Areúsa.

Tristán es muy joven. Su señor le llama Tristanico (acto XIII, esc. I) y se refiere a él como un «pajecico» (acto XIX, esc. III). Además, duerme a los pies de su señor, pues cuando Calisto despierta en el acto XIII, esc. I, le dice, todavía en la cama: «¡Tristanico, mozo! ¡Tristanico, levántate de ahí!». Este hecho recuerda lo que refiere Pármeno, que cuando era pequeño dormía a los pies de Celestina (acto I, esc. XI), costumbre habitual en la época con los criados todavía niños.

Quizá porque es todavía muy niño, no se deja arrastrar por las bajas pasiones (sexo, avaricia) y conserva la lucidez. En todo momento advierte a Sosia (le llama «rascacaballos», act. XIV, esc. VI) de los peligros de su relación con Areúsa («esa mujer es conocida ramera», acto XIX, esc. I). Por ello conserva un sentimiento de servidumbre y fidelidad a Calisto que habían perdido sus predecesores. Esta es la razón de que, cuando se mata Calis-

to, enseguida quiera llevarse a su señor para tapan la deshonra de su muerte (acto XIX, esc. V).

Tenemos por último a **Centurio**, personaje que debió tener fuerte éxito entre los lectores, pues los actos añadidos en la *Tragicomedia* (XV-XIX) se conocían como «Auto de Centurio».

No es un criado, ni mucho menos, aunque pertenece a su mundo. Centurio es, a todas luces, descendiente directo del fanfarrón, personaje característico de la comedia latina, comenzando por Pirgopolinices, el protagonista de *Miles gloriosus*, de Plauto. Soldado brabucón, es la pareja de Areúsa, al que alude ya en el acto VII, ausente porque ha partido con su capitán a la guerra (esc. II). A su regreso, Areúsa lo saca de casa porque no solo le ha quitado su dinero para gastárselo en el juego, sino porque no quiere hacerle un favor (no sabemos cuál), simplemente por no ir caminando. Tenemos una primera descripción en la discusión entre ambos:

AREÚSA: ¡Vete de mi casa, rufián, bellaco, mentiroso, burlador, que me traes engañada, boba, con tus ofertas vanas, con tus zalamerías y halagos, me has robado cuanto tengo! Yo te di, bellaco, camisa y capa, espada y escudo, camisas de dos en dos a las mil maravillas bordadas. Yo te di armas y caballo, púsete con un señor que no te merecías. Ahora, una cosa que te pido que por mí hagas, pones mil excusas.

CENTURIO: Hermana mía, mándame tú matar con diez hombres por tu servicio y no que ande una legua de camino a pie.

AREÚSA: ¿Por qué te jugaste tú el caballo, tahúr, bellaco? Que si por mí no hubiese sido, estarías tú ya ahorcado. Tres veces te he librado de la justicia, cuatro veces te he pagado las deudas de juego (acto XV, esc. II).

Centurio es un personaje muy secundario. Ciertamente, no pasa de un personaje costumbrista en términos de la novela decimonónica. Sin embargo, resulta pintado con mucha vivaci-

dad. Cuando Areúsa va a reconciliarse con él, para que lleve a cabo la venganza contra Calisto y Melibea, sigue exhibiendo sus cualidades como espadachín:

CENTURIO: Si mi espada dijese lo que hace, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién sino ella puebla la mayoría de los cementerios? ¿Quién hace ricos a los cirujanos de esta tierra? (acto XVIII, esc. I).

Con tan buen soldado, Elicia y Areúsa creen que su objetivo, vengar la muerte de Celestina, Pármeneo, Sempronio, está logrado. Sin embargo, como tantas veces en *La Celestina*, una cosa son las apariencias y otra la realidad. Cuando Centurio está solo, después de haber aceptado el encargo (acto XVIII, esc. I), se desdice de lo prometido. Tras renegar de las muchachas («¡Allá irán estas putas cargadas de palabras!» acto XVIII, esc. II), decide escabullirse y pasarle, con excusas y mentiras, el encargo a un amigo, Traso el cojo (no aparece, pero su nombre lo dice todo), y evitar el peligro:

CENTURIO: Quiero enviar a llamar a Traso el cojo y a sus dos compañeros, y decirles que, como yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vayan a hacer ruido con los escudos y las armas, solo para asustar y para ojeear unos mozos, que me fue encomendado, que todo esto no tiene riesgo y no se harán ningún daño, excepto hacerlos huir y volverse a dormir (acto XVIII, esc. II).

Pero, como todo en *La Celestina*, y en la auténtica tragedia, el resultado es imprevisible, sobre todo si es la fortuna la que gobierna el desarrollo de los acontecimientos.

9.8. Alisa y Pleberio

Alisa tiene un papel muy reducido, a la sombra de Pleberio, su marido, y quizá esto anuncia la práctica ausencia del personaje de la madre en la comedia española del siglo XVII.

La encontramos por primera vez en el acto IV, cuando Celestina tiene su primera entrevista con Melibea. Lo que destaca en ella es que, a diferencia de muchísimos otros personajes de la obra, no es desconfiada. Ha oído a Lucrecia hablar con alguien en la entrada de casa. Cuando le pregunta de quién se trata, no parece recelar ni lo más mínimo (aunque sabe que es «una buena pieza», esc. III), pues deja sola a su hija con ella (escena IV). La tiene por una «vecina honrada» (escena IV), pues antes vivían cerca. Supone que vende simplemente hilados, es decir, solo conoce el lado público de Celestina, el que le permite entrar en las casas sin sospechas.

Pero la confianza inicial se convierte en recelo, no ya por Melibea, en quien confía plenamente, sino por las continuas visitas de la vieja:

ALISA: Guárdate, hija, de ella, que es gran traidora, que el sutil ladrón siempre rodea las ricas moradas. Sabe esta con sus traiciones, con sus falsas mercancías, cambiar los propósitos castos. Daña la fama. La tercera vez que entra en una casa, engendra sospecha (acto X, esc. V).

Sin embargo, Alisa vive, como Pleberio, confiando en su hija. Imagina un gran futuro para ella, casada con alguien de su misma posición social y económica (acto XVI, esc. I). Aunque cree que su hija es todavía demasiado joven y que todavía no sabe cómo son las relaciones entre hombre y mujer:

ALISA: ¿Y piensas que sabe ella qué cosa sean hombres? ¿Si se casan o qué es casar? ¿O que de la unión entre marido y mujer se procreen los hijos? ¿Piensas que su virginidad inocente le trae el torpe deseo de lo que no conoce ni ha entendido jamás? ¿Piensas que sabe errar, aun con el pensamiento? No lo creas, señor Pleberio... (acto XVI, esc. II).

Todo ello justifica el desconcierto final de Alisa cuando descubre el cadáver de su hija tras lanzarse desde lo alto de la torre: «¿Qué es esto, señor Pleberio? ¿Por quién son tus fuertes alaridos? Nerviosa estaba, adormecida del pesar que tuve cuando oí decir que sentía dolor nuestra hija» (acto XXI).

Pleberio debe considerarse de dos maneras. Por un lado, como personaje; por otro, en su monólogo final, la reflexión que cierra el texto.

El personaje tiene escasa intervención, similar a la de Alisa. Como padre, destacan unos pocos elementos. Sabemos que es un hombre mayor, probablemente más que su esposa, como era costumbre en la época. Por ello, poco a poco se van quedando solos, pues a sus parientes y conocidos «los come ya la tierra, todos están en sus perpetuas moradas» (acto XVI, esc. I). Puede suponerse que quiere extremadamente a su hija, pues, a diferencia de lo que era habitual en la época, se plantea hablar con Melibea de la preparación de su matrimonio («debemos advertirla de tantos pretendientes como me la piden, para que de su voluntad venga, para que diga cuál le agrada», acto XVI, esc. II). Se ha visto en esto un rasgo desacostumbrado en el siglo XV y que sirva para que el lector del quinientos vea en Pleberio no un padre próximo a su hija, sino uno que no ha sabido ocuparse de su adecuada educación y que se deja llevar por los caprichos de Melibea.

Sea como sea, destacan otros rasgos de Pleberio que lo aproximan a la educación de su hija. Así, se ha preocupado de que Melibea lea y adquiera cierta cultura («aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandaste leer») (acto XX, esc. III), como confiesa esta en su discurso final antes de despeñarse desde lo alto de la torre. Parece un padre que ha vivido muy cercano a su hija única, y por eso teme los días que le quedan con la ausencia de ella:

¿Qué haré cuando entre en tu habitación y apartada, y la halle sola? ¿Qué haré cuando no me respondas si te llamo? (acto XXI).

De su planto final deducimos también su estatus social y el origen de su fortuna. Pleberio —quizá tendríamos que haberlo supuesto por su nombre— no es noble, sino burgués enriquecido, parte de la burguesía comercial que surgió a finales del siglo XV:

¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos? (acto XXI).

Pleberio ha sido un buen comerciante, pero, probablemente, no ha sido un buen padre: demasiado blando con su hija y permisivo, quizá por ser demasiado mayor, no ha sabido poner orden y rectitud en la educación de Melibea.

Pero la importancia capital de Pleberio no está en su intervención como personaje en la obra, o en su caracterización, sino en su reflexión final, que muchos críticos han querido ver como la voz del autor. Pleberio empieza preguntándose si tiene sentido todo cuanto ha hecho en la vida:

¡Oh duro corazón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos? ¡Oh tierra dura!, ¿cómo me sostienes? ¿A dónde hallará abrigo mi desconsolada vejez?

Cree que la causa está en la fortuna, caprichosa e impredecible: «¡Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes! [...] Mejor sufriera persecuciones de tus engaños en la recia y robusta edad que no en la flaca vejez».

El amor resulta ser el origen de todos los males, una fuerza destructiva que solo lleva a la muerte: «¿quién forzó a mi hija a morir, sino la fuerte fuerza de amor?»; «¡Oh amor, amor!, que no pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus sujetos».

Finalmente, se queja del mundo en sí, puesto que, como el

amor, tras mostrar todos los aspectos positivos y acostumbrar al hombre a los placeres, desaparece, entroncando con el desencanto senequista:

¡Oh vida de congojas llena, de miserias acompañada! ¡Oh mundo, mundo! [...] Nos cebas, mundo falso, con el manjar de tus placeres; al mejor sabor nos descubres el anzuelo; no lo podemos huir, que nos tiene ya cazadas las voluntades. Prometes mucho, nada no cumples; nos echas de ti para que no te podamos pedir que mantengas tus vacías promesas. Corremos por los prados de tus abundantes vicios, muy descuidados, a rienda suelta; nos descubres la trampa cuando ya no hay lugar de volver.

La queja contra el mundo es directa, el resultado de su experiencia es el dolor:

Del mundo me quejo porque en sí me crió; porque, no dándome vida, no engendrara en él a Melibea; no nacida, no amara; no amando, cesara mi quejosa y desconsolada vejez.

10. Espacio y tiempo

La Celestina está ambientada en una ciudad castellana del siglo xv, con un entramado social no solo reconocible para cualquier lector de la época, sino pintado de forma muy detallada.

Ha habido diferentes intentos de identificar esta ciudad: Salamanca es la que siempre ha tenido más partidarios, especialmente por las alusiones en los preliminares («Yo vi en Salamanca la obra presente»), así como ser la ciudad universitaria de Rojas. Sin embargo, una alusión de Melibea siempre ha resultado desconcertante. Tras la muerte de Calisto, Melibea, dispuesta a suicidarse lanzándose desde lo alto de la torre, le dice a su padre:

MELIBEA: Vamos donde mandes. Subamos, señor, al azotea alta, para que desde allí goce de la deleitosa vista de los navíos. Por ventura aflojará algo mi congoja (acto XX, esc. I).⁴⁷

La referencia supone trasladar la acción a una ciudad portuaria, ya sea marítima o fluvial. En este caso, podría tratarse de Sevilla. Sin embargo, hay que pensar si no es más una alusión simbólica que realista. En primer lugar, la vista de los barcos, de su entrada en el puerto, suele ser un elemento iconográfico característico de la pintura flamenca del cuatrocientos.⁴⁸ No debe creerse necesariamente al pie de la letra la alusión a los navíos, pues en el momento en el que habla Melibea es noche cerrada: acaban de llevarse el cuerpo de Calisto, y Alisa y Pleberio han sido despertados de su sueño profundo. Difícilmente podía ver Melibea los barcos de fondo, en una ciudad sin alumbrado público.

Se ha de concluir, por tanto, que no se trata de una alusión a una ciudad portuaria concreta, sino a un motivo recurrente. De ello se deriva que el autor no ha pensado en ninguna ciudad determinada para desarrollar la acción de *La Celestina*. Pero la ciudad que refleja es el conglomerado urbano característico de finales del siglo xv.

Diferentes alusiones repartidas a lo largo de la obra nos permiten suponer varias características de esta ciudad.⁴⁹ Es una

47. A esto se puede añadir la pregunta que se hace Pleberio en el acto XXI: «¿Para quién fabriqué navíos?», que nos sitúa en el contexto del comercio marítimo y de astilleros.

48. Por ejemplo: *La Virgen del canceller Rolin*, *Los estigmas de san Francisco*, la versión de *La Virgen y el Niño con Santos y Donante*, Frick Collection de Nueva York, todas de Van Eyck, por poner ejemplos de la pintura flamenca, la de mayor influencia en la Castilla del momento. La misma técnica encontramos en la pintura del *quattrocento* italiano: tres de las tablas de *La historia de Nastagio degli Onesti*, de Botticelli, usan navíos como fondo, así como *El juicio de Paris*, del mismo autor.

49. Para una excelente descripción de esta ciudad, Julio Rodríguez Puértolas, «Esa ciudad...», en *La Celestina, V Centenario*, op. cit., pp. 133-146.

ciudad dominada por la Iglesia y sus ministros, la mayor parte de ellos clientes de Celestina, o al menos la conocen perfectamente. En una de las calles que dan al jardín de Melibea sabemos que vive un «vicario gordo» (acto XVII, esc. IV). No puede olvidarse tampoco la iglesia de la Madalena, donde va a rezar Calisto.⁵⁰ Como todas las ciudades, posee una plaza mayor, o quizá del mercado, cerca de la cual vive Calisto, pues Tristán oye la algarabía que allí se forma al ajusticiar a Sempronio y Pármeno (acto XIII, esc. II).

Junto a las iglesias se situaban los cementerios, por los que Claudina rondaba y profanaba cadáveres (acto VII, esc. I). Claudina era, además, bien conocida en las abundantes tabernas de la ciudad (act. III, esc. I). Y, como colofón, los prostíbulos, con la casa de Celestina en primer lugar, pero también la de Areúsa, que no están cerca. Celestina no vive en un buen barrio: «al final de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caída, poco compuesta y muy pobre» (acto I, esc. VIII), según informa Pármeno. Sorprendentemente, Pleberio había sido vecino de Celestina, según la trata Alisa de vecina (acto IV, esc. IV), aunque ahora viven alejados, si tenemos en cuenta el monólogo que Celestina hace de camino hasta casa de la joven para su primera entrevista. Vive también lejos de casa de Calisto, pues, además de andar un buen rato hasta casa de Pleberio, no parecen conocer el lugar ni Sempronio ni Pármeno, que están desconfiados la noche de la primera entrevista de los jóvenes amantes.

Por último, para ir de casa de Celestina a casa de Areúsa se pasa por delante de la de Calisto. Por eso Sosia ve, desde la ventana de casa de Calisto, a Elicia yendo a casa de Areúsa a comunicarle la muerte de Celestina y los criados (acto XIV, esc. VIII).

50. Son varias las alusiones a esta iglesia: acto III, esc. IV; acto IX, esc. II; acto XI, esc. II; acto XII, esc. IV. ¿Podría pensarse que fue en ella donde se produjo el supuesto primer encuentro entre Calisto y Melibea?

Dejando aparte el aspecto geográfico, las relaciones humanas que se establecen en esta ciudad nos muestra cuáles son su ambiente y sus componentes sociales. De un modo u otro, todos parecen conocerse. Ya se ha hablado que Calisto y Melibea debían de conocerse antes de la primera escena, pues saben sus nombres respectivos. Además, Calisto conoce el nombre del padre de ella («inspira en el plebérico corazón», acto I, esc. II). Las relaciones de Calisto se desarrollan entre las clases dirigentes y el poder, pues alcanzan hasta el juez que injusticia a Sempronio y Pármeno, que, tal como le recrimina en su monólogo nocturno, había sido criado de su padre («¡Oh cruel juez, y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste!», acto XIV, esc. VII).

Los criados y el mundo lupanario presentan unas relaciones muchísimo más estrechas, pues todos parecen estar relacionados. Sempronio y Pármeno, el núcleo inicial, trabajan juntos. La relación entre Sempronio y Celestina puede haber nacido a partir de la amistad —por decirlo de algún modo— con Elicia. Lo que nadie espera es que Pármeno se haya criado en casa de la vieja alcahueta, incluso que ella misma haya aprendido gran parte de su oficio de manos de Claudina, la madre de Pármeno.

Celestina y Elicia viven juntas porque la prostituta es nieta de otra maestra de Celestina; «tu abuela, que Dios haya, me mostraba este oficio» (acto VII, esc. IV), le dice esta en cierta ocasión. Areúsa, que vive independiente —y muy celosa de su independencia—, es prima de Elicia, y Pármeno la conoce perfectamente, pues sabe quién era su padre («PÁRMENO: ¿De Areúsa, hija de Eliso? / CELESTINA: De Areúsa, hija de Eliso», acto I, esc. XI), y parece estar enamorado de ella desde hace tiempo.

Las relaciones del ambiente lupanario están muy ramificadas. Otra prima de Elicia es Lucrecia, como dice Celestina: «veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia» (acto IV, esc. I).

Por otro lado, Areúsa, aunque prostituta ocasional, vive con el fanfarrón Centurio, que ha salido con su capitán en el acto VII, esc. II, y no regresa hasta el acto XV. Uno de sus colegas es

Traso el cojo, del que nada sabemos, aparte de que «va a hacer ruido con los escudos y las armas, solo para asustar» a Calisto, y cuyo resultado conocemos.

Por último, las relaciones son también verticales, es decir, entre señores y criados. Así, Alisa conoce perfectamente a Celestina, aunque la tenía olvidada, pues hace tiempo que la anciana alcahueta no la visita: «Ya me voy recordando de ella. ¡Una buena pieza! No me digas más. Algo me vendrá a pedir. Di que suba» (acto IV, esc. III).

En cuanto al **tiempo**, la obra se desarrolla en cinco días, los cuatro primeros consecutivos, mientras que hasta el último media un lapso de tiempo de treinta días.

1.º día	2.º día	3.º día	4.º día	5.º día (un mes después)
a) Por la mañana: Actos I-IV	a) Por la mañana: Actos VIII-IX	a) De día: Acto XIII	a) Por la tarde: Acto XIV, esc. VIII-acto XV.	a) Durante el día: Actos XVI-XVIII
b) Por la tarde y noche: Actos V-VII	b) Por la tarde y noche: Actos X-XII	b) De noche-madrugada: Acto XIV, esc. I-VII		b) De noche-madrugada: Actos XIX-XXI

Como puede verse, la dosificación del tiempo parece bastante meditada en función del desarrollo de la trama, así como de la intensidad de las escenas.

- Los dos primeros días se dividen en dos partes, mañana y tarde y su prolongación nocturna.
- El tercer día, en cambio, empieza a media mañana, cuando Calisto despierta por primera vez y vuelve a dormir; sigue

por la noche, en su segunda cita con Melibea. El cuarto día es una prolongación de la jornada anterior, que ha acabado muy de madrugada, con el monólogo insomne de Calisto.

- El quinto día se desarrolla un mes después. Es quizá el que contiene el mayor número de actos, seis, si bien más breves.

En general puede decirse que, mientras se van desarrollando los acontecimientos, el desarrollo temporal de *La Celestina* es bastante ordenado y pausado, pues cada día presenta dos partes, con mañana y tarde-noche bien diferenciados. Sin embargo, cuando los acontecimientos se precipitan, es decir, cuando se acercan los momentos climáticos, las acciones se multiplican, como puede verse en:

- El acto XII está compuesto por una multiplicidad de escenas y escenarios que conducen desde el alboroto –casi el caos– hasta la fatalidad, la muerte final de Celestina.
- El quinto día, donde cada acto supone un eslabón más en los elementos que componen la venganza urdida por Areúsa, con la combinación de múltiples elementos en un mismo día, conduce a la fatalidad final, la muerte de Calisto y el suicidio de Melibea.

11. Estilo

Uno de los aspectos en los que más destaca *La Celestina* es la fuerza de la lengua y de su estilo. Aunque la obra pertenezca a un género bien conocido, la comedia humanística, con fuerte dependencia de la comedia latina, el castellano no se había usado de forma similar antes de la *Tragicomedia*. Su estilo, y su novedad, ya había sido admirado en la época por Juan de Valdés, el prestigioso humanista, quien, en su *Diálogo de la lengua*, de

1535, escribió: «soy de opinión que ningún libro hay escrito en castellano donde la lengua esté más natural, más propia ni más elegante».⁵¹ Es, precisamente, la naturalidad de la lengua de la obra lo que más sorprendió –y sorprende– al leerla.

Uno de los recursos de los que se sirve Rojas para mostrar esta naturalidad es el abundante uso de refranes –que precisamente para Valdés y los humanistas eran una muestra de la sabiduría popular–.⁵² Por eso Lapesa considera nuestra obra un verdadero tesoro de dichos populares.⁵³ No creo necesario citar algún ejemplo, pues la mayoría se señalan en nota en el texto de la edición. Baste recordar que se han contado más de 270.⁵⁴ Lo importante no es solo que se usen los refranes, ni tan siquiera que recoja y refleje el habla coloquial y popular de la época, ni que su uso dé viveza y agilidad a la obra, sino sobre todo que los consagra como recurso literario y se consolida como antecedente directo de uno de los rasgos más característicos de Sancho Panza, el escudero de don Quijote.⁵⁵

El hecho fundamental de *La Celestina* es que se trata, en realidad, de diálogo puro: sin acotaciones propias de una obra teatral –pues las que aparecen en las ediciones son añadidas por sus editores modernos para clarificar la lectura–, la acción se va desarrollando en una escena que solo intuimos a través del

51. Cito por la edición digital de la Duke University, <http://mgarci.aas.duke.edu/cibertextos/VALDES-JD/DIALOGO-LENGUA/>. Con todo, Valdés establece dos salvedades, dos rasgos de estilo que no le gustan de la *Tragicomedia*: «La una es el amontonar de vocablos algunas veces tan fuera de propósito como Magnificat a maitines; la otra es en que pone algunos vocablos tan latinos que no se entienden en el castellano, y en partes adonde podría poner propios castellanos, que los hay».

52. R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid, 1989, p. 310.

53. Lapesa, *Historia de la lengua*, p. 277.

54. Miguel Marcales, «Introducción» a *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, University of Illinois Press, vol. I, p. 82.

55. El mismo Sancho confiesa su irreprimible necesidad de hablar citando refranes: «...sé más refranes que un libro, y viénense todos juntos a la boca cuando hablo» (*Don Quijote*, II, LXIII, cito por la ed. de A. Bleca, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 2007, p. 1064).

lenguaje, es decir, de las referencias que nos dan los personajes mediante el diálogo. Tomemos dos escenas del acto IV (escenas II y III):

LUCRECIA: ¿Quién es esta vieja que viene meneando las faldas?

CELESTINA: Paz sea en esta casa.

LUCRECIA: Celestina, madre, seas bienvenida. [...]

ALISA: ¿Con quién hablas, Lucrecia?

LUCRECIA: Señora, con aquella vieja de la cuchillada que solía vivir en las tenerías, a la cuesta del río.

El lector debe deducir del diálogo lo que está ocurriendo en la escena: Lucrecia está en la puerta de su casa y ve llegar por la calle a Celestina, que viene haciendo su característico paso, moviendo las faldas. Después, desde el piso de arriba, Alisa, que ha oído el diálogo, pregunta a Lucrecia con quién habla. Todo ello derivado, exclusivamente, de las referencias al contexto de la conversación, que proyecta la creación de espacios. Los ejemplos se multiplican a lo largo de toda la obra.

En este mismo sentido, destaca otro de los recursos que redundan en el carácter dramático de la obra: los apartes. Estos son los comentarios que hacen los personajes sobre lo que se está desarrollando en la escena. Recurso teatral de amplia tradición desde la comedia latina (y aun griega), suele aprovecharse para que el personaje se desmarque de la escena y se dirija al espectador. Sin embargo, en *La Celestina* no hay espectador: solo lector. Por ello, su función es otra. Por un lado, fomenta la comicidad; por otro, muestra los dos lados del individuo: su aspecto público —con un discurso adecuado a la situación— y el pensamiento sincero, normalmente opuesto al anterior, en un mundo tejido de intereses y falsedades. Un buen ejemplo lo encontramos a lo largo de todo el acto VI, en el que Celestina habla con Calisto, mientras Sempronio y Pármeno, apartados, van hablando entre ellos y comentando la entrevista que están presenciando.

Por último, destacan los monólogos de los personajes, que podemos dividir en dos tipos:

- Monólogos finales de Melibea (acto XX) y Pleberio (XXI). Son monólogos de fuerte carga trágica y patética, contruidos sobre modelos retóricos. A pesar de su fuerza expresiva, no destacan, desde luego, por su naturalidad. Así, Melibea hace una larga lista de ejemplos de la Antigüedad de personajes que mataron a sus padres o a sus hijos; Pleberio, en cambio, se basa en el apóstrofe a diferentes elementos (el mundo, el amor, la Fortuna) para construir su discurso. Ambos monólogos tienen un elemento en común, que es la presencia en la escena de un receptor: Melibea se dirige a su padre, que la escucha a los pies de la torre; Pleberio habla a los vecinos que se han acercado al oír la despedida desesperada de Melibea («¡Oh gentes que venís a mi dolor! ¡Oh amigos y señores, ayudadme a sentir mi pena!», acto XXI). En este mismo grupo podríamos incluir la invocación a Plutón de Celestina (acto III, esc. III).
- Monólogos sin receptor: son meditaciones, pensamientos, reflexiones que realizan los personajes, y no van dirigidos a ningún receptor. Como el de Celestina en los actos IV (esc. I) y V (esc. I), de camino a casa de Melibea, expresando sus dudas y temores; el de Pármeno al final del acto II; el de Melibea en el acto X (esc. I), en el que descubre sus verdadera pasión por Calisto; el de Elicia en el XVII (esc. I), cuando decide acabar con el luto por las pasadas muertes, y el de Centurio en el acto XVIII (esc. II), en el que se descubre como un fanfarrón mentiroso y cobarde. Sin embargo, quizá el más sorprendente de todos sea el monólogo nocturno de Calisto en el acto XIV, esc. VII, quien, al paso que reflexiona sobre el presente y la situación que vive, en su divagar sin ningún tema concreto, y pasar de un

tema a otro (la muerte de los criados, la injusticia del juez, el recuerdo erótico de Melibea), se adelanta muchos años a lo que el siglo XX conocerá como monólogo interior.

12. Fortuna de *La Celestina*

El gran número de ediciones de *La Celestina* muestra el éxito que llegó a tener: entre 1500 y 1650 se publicaron unas noventa ediciones en castellano, a las que hay que añadir las traducciones a otras lenguas. Según Guillermo Serés, «ningún otro libro español tuvo notoriedad y difusión mayores en los Siglos de Oro». ⁵⁶ Este éxito favoreció que apareciesen una serie de obras que continuaron de algún modo con los personajes y el mundo celestinesco. Todas ellas se caracterizan por:

- Son siempre comedias escritas para ser leídas.
- Su acción se centra en el desarrollo de los amores de los protagonistas.
- Existe siempre la mediación de criados y de una alcahueta.
- Se sitúan en un ambiente popular y lupanario.
- Reflejan un mundo licencioso y anticlerical.
- A diferencia de *La Celestina*, apenas poseen una intención moralizante.

Pueden destacarse dos grupos fundamentales. En primer lugar, aquellas obras que retoman personajes celestinescos. Destaca la *Segunda comedia de Celestina*, publicada en 1534 y escrita por Feliciano de Silva, autor que ha pasado a la historia de la literatura por las críticas que le dedicó Cervantes en el *Quijote*. La obra centra por primera vez el interés de la acción en Celes-

56. VV. AA., «Introducción» a Fernando de Rojas, *La Celestina*, Editorial Crítica, Barcelona, 2000, p. LXXXV.

tina y sus pupilas –que retoma como personajes–, y no en Calisto y Melibea. Por su fuerte carácter licencioso, fue prohibida por la censura de la Inquisición en 1559. En 1542 se publicó en Salamanca una anónima *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia*. Como su modelo, el nombre del autor se descubre a través de los versos acrósticos iniciales: «Esta obra compuso Sancho Muñino, natural de Salamanca». Lo que más destaca en esta obra, junto con la reaparición del personaje de Elicia, que se erige como sucesora de Celestina, es su carácter trágico.

Por otro lado, se escriben unas obras dialogadas que no retoman los personajes de *La Celestina*, pero sí su ambiente –el mundo lupanario–, la trama amorosa y su técnica. Entre ellos sobresale *La lozana andaluza*, que Francisco Delicado publicó (de forma anónima) en Roma en 1528. Desarrolla las aventuras eróticas de la prostituta Lozana en la Roma de principios del siglo XVI. Destaca el personaje de Rampín, al que se ha visto como un antecedente de Lázaro de Tormes. Pero, sin lugar a dudas, la que se ha de señalar por encima de todas las obras de este género llamado celestinesco es *La Dorotea* que escribió en 1632, ya muy tardíamente y en su vejez, Lope de Vega.

13. Esta edición

En la presente edición presentamos una versión modernizada de *La Celestina* para que el público de enseñanza secundaria pueda acceder a su lectura y disfrutarla. La modernización –que no adaptación– se ha hecho para evitar la profusión de notas léxicas que impidan una lectura fluida y para lograr una adecuación del lenguaje. He buscado en todo momento mantener cierta sensación de antigüedad, y no ofrecer una versión completamente actualizada. No puede hacerse una *Celestina*, que nace a finales del siglo XV y que es fiel reflejo de la sociedad y el lenguaje que la vio nacer, con un lenguaje característico de principios del XXI. Por

ello he mantenido en la lengua no solo un sabor arcaizante, sino todos aquellos rasgos que puedan comprenderse sin necesidad de una gran cantidad de notas y afirmar a los personajes en su momento histórico. Para este trabajo he seguido la edición publicada por VV. AA, en la Editorial Crítica, Barcelona, 2000, cuyas abundantes notas resultan especialmente aclaradoras. Sin embargo, no ha sido, ni mucho menos, la única edición consultada, pues he seguido también muy de cerca las ediciones de Bienvenido Morros, en Vicens Vives, Barcelona, 2003, y de P. Russell, en editorial Castalia, Madrid, 1991. También he consultado la que Riquer publicó para Círculo de Lectores, Barcelona, 1966 (véase bibliografía).

A pesar de todo, he evitado la modernización en los versos. He respetado –como no podía ser de otro modo– las palabras iniciales de los acrósticos de los preliminares de la *Tragicomedia*, aunque he modernizado en la medida de lo posible el interior del verso. Los otros poemas no se han adaptado.

Los poemas finales los he respetado en su totalidad. Para evitar una anotación excesivamente prolija, e inoperante para el público al que va dirigida esta edición, he optado por acompañarlos de una prosificación, que me permite realizar ciertas paráfrasis que aclaran el texto. Con todo, se han hecho necesarias algunas notas explicativas.

En cuanto a las notas, apenas las hay de tipo léxico. En cambio, dedico un buen número de ellas a explicar alusiones al contexto que puedan resultar extrañas al lector actual. Del mismo modo, he anotado la mayor parte de los refranes, para que pueda apreciarse su variedad. Dadas las características de la edición, no he creído necesario anotar las múltiples referencias clásicas que contiene la *Celestina*, esas «fontecicas de filosofía» de las que hablaba su autor, la mayor parte referidas a Petrarca, pues es una información que creo excesiva para el lector al que va dirigida esta edición.

Bibliografía

Ediciones consultadas de *La Celestina*

- ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, edición, prólogo y notas de Martín de Riquer, Círculo de Lectores, Barcelona, 1966.
- ROJAS, FERNANDO DE, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición, introducción y notas de Peter E. Russel, Castalia, Madrid, 1991.
- ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, edición y estudio de la obra de Bienvenido Morros, Vicens Vives, Barcelona, 1996.
- ROJAS, FERNANDO DE, (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de F.J. Lobera y G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota e I. Ruiz Arzálluz, y F. Rico, Crítica, Barcelona, 2000.

Estudios críticos

- ALBORG, JUAN LUIS, *Historia de la literatura española. Vol. I. Edad Media y Renacimiento*, Gredos, Madrid, 1979, p. 451.
- BALTANÁS, ENRIQUE, «El matrimonio imposible de Calisto y Melibea», en *LEMIR, Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n.º 5 (2001), <http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista5/Calisto/Baltanas.htm>.
- BLECUA, ALBERTO, «Minerva con el can o los falsos problemas filológicos», en *Revista de literatura medieval*, n.º 14, I (2002), pp. 37-46. Existe versión electrónica: <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5415/Minerva%20con%20>

- el%20Can%20o%20los%20Falsos%20Problemas%20Filol%F3gicos.pdf?sequence=1.
- BLECUA, ALBERTO, *Sobre el MS de Palacio de La Celestina*, edición del autor, Centelles, 2000.
- BOTTA, PATRIZIA, «La autoría de *La Celestina* en su dimensión diacrónica», en *Studia in honorem Germán Orduna*, eds. L. Funbes y J.L. Moure, Alcalá de Henares, Universidad (2001), pp. 123-135. Existe versión digital, ampliada en <http://rmci-sadu.let.uniroma1.it/celestina/m-Autoria.PDF>.
- FAULHABER, CHARLES B., «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520», *Celestinesca*, 14, n.º 2 (noviembre 1990), pp. 3-39.
- GILMAN, STEPHEN, *La España de Fernando de Rojas*, Taurus, Madrid, 1978.
- GILMAN, STEPHEN, *La Celestina: arte y estructura*, Taurus, Madrid, 1982.
- LIDA, MARÍA ROSA, *La originalidad artística de La Celestina*, EUDEBA, Buenos Aires, 1962.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- NICASIO SALVADOR, MIGUEL, «La identidad de Fernando de Rojas», en *La Celestina. V centenario. Actas del congreso internacional*, 1999, Cuenca, 2001.
- PARDO PASTOR, JORDI, «El humanista Alonso de Proaza y la “Materia nueva” de *La Celestina*», en *Celestinesca*, 24, pp. 15-28.
- PEDRAZA, FELIPE B., y Rodríguez, Milagros, *Historia de la literatura española, vol. II, Renacimiento*, Tafalla, Cénlit Ediciones, 1980, pp. 61-112.
- PÉREZ PRIEGO, M. ÁNGEL, «Mena y Cota: los otros autores de *La Celestina*», en *La Celestina. V centenario. Actas del congreso internacional*, 1999, Cuenca, 2001, pp. 147-162.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO, «*Esa ciudad...*», en *La Celestina. V centenario. Actas del congreso internacional*, 1999, Cuenca, 2001, pp. 133-146.

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 56-75.

Página web

http://bib.cervantesvirtual.com/bib_obra/celestina/