

Gargano, Antonio. *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2020. Biblioteca Áurea Hispánica, 136. 288pp. ISBN: 978-84-9192-162-2.

Si bien se considera el nombre del autor del libro cuya reseña se encontrará enseguida, Antonio Gargano, y su importante contribución, por todos conocida, principalmente a la literatura medieval, renacentista y del Siglo de Oro, podrá entenderse de inmediato como las líneas que siguen podrían parecer de sobra. De todos modos, puesto que nos hemos comprometido con preparar esta reseña de su investigación —titulada *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas*—, intentaremos llevar a cabo nuestra tarea de la manera más clara, breve y exhaustiva posible.

Tras un breve prefacio (pp. 9-15), donde el especialista presenta los objetivos de su análisis (examinar la modernidad de la obra maestra española y detenerse en algunos de sus temas principales), el marco teórico que va a seguir (la «formación de compromiso» ideada y aplicada, por primera vez, por Francesco Orlando) y la génesis misma del estudio en cuestión (la unión y refundición de diferentes trabajos publicados a lo largo del último cuarto de siglo —y apropiadamente señalados en las pp. 17-8—, con la única excepción de la primera parte del cap. III, que es inédita), el análisis se abre con una introducción (pp. 19-31) en la que su autor se refiere, brevemente, a algunas de las *vexatae quaestiones* de *La Celestina* (autoría, historia redaccional de la obra, etc.) con el propósito de señalar su punto de vista acerca de estas por su relación e importancia con la interpretación que se desarrollará a continuación.

En el primer capítulo, «“La Celestina” y el otoño de la Edad Media» (pp. 33-73), Gargano dedica las primeras páginas a explicar más detalladamente el modelo teórico al que se atenderá en su lectura de la obra, a esa «formación de compromiso» que, siguiendo a una propuesta teórica innovadora de Freud (*El chiste y su relación con lo inconsciente*, 1905), por

primera vez había aplicado Francesco Orlando a los estudios literarios y que, en pocas palabras, presupone la superación de la clásica dicotomía no-identificación (comicidad) e identificación (seriedad/complicidad), para señalar, en realidad, su posible combinación en un compromiso en el que, tras una fachada cómica, se escondería un contenido más bien serio y «reprimido». Después de mostrar, con ejemplos concretos, su aplicación a un episodio específico de *La Celestina*, el autor pasa a tocar, brevemente, algunos de los temas principales en que se enfocarán los capítulos siguientes: la visión del mundo como conflicto; la referencia a la magia y la vinculación de la alcahueta con el demonio; la importancia de la esfera amorosa y sexual en la *Tragicomedia* y su relación con los campos económico y social; etc.

El segundo capítulo, «Fortuna y mundo sin orden» (pp. 75-109), se enfoca en la presencia de la (adversa) Fortuna en la obra y subraya cómo todo el mundo de *La Celestina*, que aparece sin orden, está sujeto a ella. Tras señalar y analizar los pasajes en que los personajes de la *Tragicomedia* la llaman en causa y se quejan de ella —con particular atención al lamento final de Pleberio—, Gargano profundiza la cuestión al comparar, detenidamente, los prólogos del II libro del *De remediis* de Petrarca y de la *Tragicomedia* de Rojas: mientras que en el primero, el humanista italiano presentaba toda una serie de *remedia* en contra de los reveses de la mudable y caprichosa diosa —intentando, de esa manera, ofrecer un posible amparo contra de los vaivenes de la vida—, en el segundo, la «lid y contienda» que impregna todo el mundo no tiene solución y el predominio de Fortuna genera un universo sin orden que no tiene salidas —un universo donde prevalecen los «bienes de fuera», estos son, el amor, en su más amplia acepción, y el dinero, los dos filones temáticos de la obra. *La Celestina* se nos presenta, así, como el texto por excelencia de un momento de transición histórica y de una época de crisis.

El siguiente capítulo, «Una sociedad secularizada»: magia, tiempo, dinero» (pp. 111-168), tomando las riendas de la obra de Maravall (*El mundo social de «La Celestina»*), trata de demostrar cómo, a través de una visión deformada del momento histórico y social en que nace la *Tragicomedia*, la obra se relaciona con la cultura humanística de la época. Para mostrar este vínculo, Gargano se centra en tres aspectos principales de la obra: la magia, el tiempo y, enlazado con este último, el dinero. En cuanto a la primera, el estudioso repasa y analiza minuciosamente tanto las alusiones que se hacen a ella a lo largo de *La Celestina* como, en particular, el conjuro a Plutón que la alcahueta lleva a cabo al final del acto III. En todos estos pasajes un elemento se impone sobre todos los demás: la ambigüedad; una ambigüedad que transforma el conjuro, que en la tradición literaria de referencia (Lucano y Mena) tenía un aire siniestro y estremecedor, en algo familiar y perteneciente a la realidad cotidiana de la época en *La Celestina*; una ambigüedad, en fin, que reenvía a cuestiones humanísticas de más

largo alcance como, por ejemplo, el libre albedrío. Por lo que concierne al tiempo, se evidencia cómo, en la obra maestra española, nos encontramos, básicamente, frente a una confrontación entre un tiempo subjetivo, típico de la clase más alta —que depende del deseo de acceder al objeto ansiado—, y un tiempo más bien objetivo de la clase más baja que podría muy bien resumirse con la tan conocida máxima «el tiempo es dinero». Dinero —y esto nos introduce al tercer elemento con que se cierra el capítulo— que, en boca de los personajes más bajos y en contra de los antiguos valores todavía vigentes en la época, se nos muestra como el motor del mundo celestinesco, abriendo así las puertas a una concepción moderna de la economía, donde todo es o puede ser mercancía, donde el dinero, por su naturaleza intercambiable, está a la base de toda relación humana.

El capítulo 4, «“Quando i’ fui preso”. Primeros encuentros amorosos, de Dante a Fernando de Rojas» (pp. 169-190), se detiene en el análisis de la escena con que se abre la obra maestra española enmarcándola en una tradición literaria que empieza con Dante (*Vita nuova*) y que, pasando por Boccaccio (*Filocolo* y, sobre todo, *Fiammetta*), llega a *La Celestina*. La escena inicial representaría, de hecho, una reinterpretación y reelaboración cómico-paródica del tema según el acervo trovadoresco de la *fin’amor*. Calisto, por un lado, con su grandilocuencia, se mostraría partidario, por lo menos *in potentia*, de los valores que formaban parte del código amoroso aristocrático-cortés que, sin embargo, enseguida niega con sus acciones —siguiendo en esto, *in toto*, lo que afirma Sempronio en el acto I: «haz tú lo que bien digo y no lo mal que hago»—; y Melíbea, por su parte, reaccionaría de manera exagerada a las palabras del enamorado olvidándose de la discreción que una dama de su linaje debería mantener. Esta fachada cómico-paródica tendría el papel de, como concluye Gargano —y se nos excuse la cita tan larga pero no encontramos mejores palabras que las del crítico mencionado:

liquidar como superada una entera tradición literaria y cultural, identificable en el conjunto de convenciones cortesas con sus desarrollos, del que la cultura medieval se había nutrido durante mucho tiempo, a favor de una ética del deseo fundada en la pura inmanencia como liberadora satisfacción de apetitos, cuyos funestos resultados no tardarán en darse a conocer en la *Tragicomedia*, presagiando con admirable anticipación la dimensión trágica que está inscrita en la modernidad. (p. 190)

El estudio termina con el capítulo 5, «El “cimientto del secreto”, entre normas e infracciones» (pp. 191-256), donde, como prefigura el título, Gargano se ocupa del motivo del *celar* de matriz trovadoresca, uno de los códigos fundamentales del amor cortés, y de cómo eso se viola tanto por parte de Calisto —en diferentes ocasiones y sobre todo en el acto XIV

(«Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria») —, como por parte de Melibea —cuya confesión amorosa a Celestina en el acto X, que el crítico analiza detenidamente en todas sus partes, llevarán la joven a renunciar a su honra para abandonarse total y completamente al deleite y a la pasión. Sin embargo, esta infracción del secreto no interesa solamente a los protagonistas de la alta sociedad, sino que se ve también en los otros personajes de la obra como, por ejemplo, Pármeno —cuando, tras el encuentro con su amada y sumamente feliz, desea contar a quien sea su experiencia amorosa—, Celestina —con sus ideas y filosofía de vida («El deleite es con los amigos en las cosas sensuales, y especial en recontar las cosas de amores y comunicarlas», acto I)— y, en una forma sumamente degradada, en el Tratado de Centurio con Sosia quien, indirectamente, le desvela a Areúsa la información que iba buscando —cuándo se ven Calisto y Melibea— y que dará comienzo a la debacle final. En fin, esta inobservancia del secreto que, a primera vista, se nos releva como otro de los mecanismos a través de los cuales se manifiesta el aspecto cómico-paródico de la obra, esconde, en realidad, un mensaje más bien profundo: se señalaría, tras ello, el conflicto entre una tradición amorosa de matriz cortés y aristocrática, que ve en la discreción y la circunspección unas de sus prerrogativas principales, y una ideología más bien abierta y comunicativa, que reconoce en la palabra y en su intercambio el valor esencial de la humanidad y de los seres humanos como animales sociales. Este enfrentamiento remitiría, así, a uno de los pilares del pensamiento humanístico-renacentista —de raigambre clásico— que veía en la palabra tanto el elemento diferenciador entre el hombre y los animales como el elemento fundacional de la sociedad y civilización.

Cierran el estudio el listado de obras citadas (pp. 257-282) y un siempre útil índice onomástico (pp. 283-288).

Terminado ya el resumen de la investigación, pasamos a señalar algunos de los puntos más significativos del análisis llevado a cabo por Gargano. Hay que señalar, *in primis*, que muy persuasiva nos ha parecido la lectura cómico-paródica de la obra en la que, el autor, insiste a lo largo de todo su estudio. Concordamos con el hecho de que la «dimensión cómica del texto [es] esencial para su comprensión y goce» (p. 58, n. 25), así como en considerar la comicidad como un elemento estructural de *La Celestina*. No obstante, como ya se ha tenido ocasión de señalar más de una vez, esta comicidad es solamente una cobertura tras la cual se esconde un mensaje más profundo. A este propósito, interesante y sugerente es, sin duda alguna, el marco teórico que se ha decidido aplicar a la obra. Como justamente recuerda Gargano, una interpretación cómico-paródica se había ya presentado en diferentes estudios y momentos, sin embargo, la lectura que se propone en su investigación va más allá: lo cómico es, simplemente, la cáscara o la máscara de lo que se esconde adentro o detrás (lo «reprimido»). La aplicación de algunos de los conceptos claves de

un ensayo de Freud (*El chiste y su relación con lo inconsciente*, 1905) a textos literarios, nos recuerdan, sin falta, algunas de las ideas que Pirandello desarrolla en su magnífico ensayo sobre el humorismo, publicado unos pocos años después (1908). En él, como recordará todo lector, el intelectual italiano se comprometía a demostrar las diferencias que existen entre comicidad, o la «advertencia del contrario», y el humorismo, o el «sentimiento del contrario». Solamente superando la risa inicial, es decir, la reacción directa y espontánea a una situación que nos parece contraria a la realidad, se puede, a través de la reflexión y del análisis de la misma, llegar al humorismo y entenderlo en todos sus aspectos. *Grosso modo* es lo que tanto Orlando como Gargano han llevado a cabo en sus respectivas investigaciones: partiendo del estudio de la presencia de la comicidad en algunas obras maestras de la literatura, no se han parado a la primera impresión y reacción que la obra suscita, sino que han buscado tras ella significados más profundos ínsitos e intrínsecos a los textos mismos. En el caso de *La Celestina*, el mensaje oculto tras la risa inicial, se realizaría a través de una crítica y enfrentamiento entre el viejo sistema de valores aristocrático-cortesés y una nueva ideología más bien humanística y renacentista que choca con él y que, en última instancia, nos muestra con toda claridad la modernidad de la obra.

Hay que reconocer que el castillo interpretativo de Gargano se nos presenta, la verdad, inatacable. Generalmente, en parte por nuestra formación y en parte por natural inclinación, no somos muy partidarios de la hermenéutica que intenta descifrar un texto presentando una posible lectura de una determinada obra, aunque en nuestra profesión sea algo, al fin y al cabo, imprescindible. Sin embargo, en este caso específico, nos encontramos, desde nuestro punto de vista, frente a un armazón bien construido y estructurado que, por cuanto queramos atacarlo y derribarlo por algún lado, no hay manera de hacerlo ni de lograrlo.

Estos son, sin falta, algunos de los puntos fuertes del estudio de Gargano. Si uno quisiera ser excesivamente escrupuloso y atribuirle alguna tacha a la investigación (que, en realidad, no las hay, o, de haberlas, son tan insignificantes que no deturpan en absoluto su calidad), podríamos referirnos a la introducción que en parte peca, tal vez, de novelesca, puesto que se encuentran allí, a lado de datos corroborados históricamente, elementos más bien hipotéticos y conjeturales (nadie sabe con seguridad si fue en 1497 o 1498 el año en que Rojas encontró un primer acto de una comedia anónima; extremadamente escasas son las informaciones acerca de la circulación y conocimiento de la comedia humanística en las aulas y los ambientes intelectuales salmantinos; etc.); personalmente, pensamos que habría podido obviarse con, simplemente, una nota, donde se podían señalar las piedras angulares que iban a considerarse en el análisis o indicándolo al final del prefacio mismo. Por otro lado, aunque en este último se nos avise de que, por su naturaleza de ensamblaje de diferentes

estudios, en la investigación habrá algunos pasajes que, inevitablemente, se repetirán —compárense, por ejemplo, pp. 44 y 97, o p. 58, n. 25 y p. 213, n. 28—, no habría estado mal poner simplemente un reenvío en la segunda ocasión para evitar, así, esta sensación de *déjà lu* que estorba, en unos momentos, el disfrute de su lectura. A esto podríamos añadir alguna que otra errata a lo largo del trabajo —hecho más que comprensible si se piensa que estamos frente a un estudio de más de 250 páginas—, pero, como ya hemos dicho, se trata de minucias que no perjudican, en absoluto, la investigación realizada.

Terminando ya, estamos seguros de que, por nuestra parte, en la presente reseña, como en una traducción —y estamos convencidos de que interpretar es siempre traducir—, algo se ha perdido y no nos ha sido posible identificar y resaltar correctamente todos los matices que componen el excelente trabajo de Gargano. Esperamos, sin embargo, que nuestro escrito haya cumplido en parte su tarea y que despierte la curiosidad de todo lector interesado, a quien invitamos a sentarse con calma y a disfrutar de un valioso análisis que, sin duda alguna, dejará una huella profunda en los estudios celestinescos en los años por venir.

Devid Paolini  
The City College of New York