

LA PARODIA DE LA FICCIÓN SENTIMENTAL EN LA "CELESTINA"

María Eugenia Lacarra
Universidad de Vitoria

La historia que se cuenta en la *Celestina* es en gran medida un "collage" de géneros conocidos en la época, que Fernando de Rojas combina con acierto.¹ La historia del joven enamorado que busca el favor de la mujer deseada es un tema manido en la literatura del siglo XV. Se trata de la narración sentimental, la poesía amorosa cortesana y la comedia humanística.² Sin embargo, si la ficción sentimental y la poesía cancioneril son géneros muy extendidos en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV, apenas hay noticias de la producción castellana de comedias humanísticas, género que se inicia en la vecina Italia a mediados del siglo XIV.³

¹ Para un resumen de los problemas de autoría es imprescindible el artículo de N. Salvador Miguel, "La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas," en *Actas del XI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, septiembre de 1988, en prensa, a quien agradezco la amabilidad de haber me proporcionado la copia.

² Para la relación entre la poesía de "Cancionero" y *Celestina* es de interés el estudio de Th. L. Kassier, "Cancionero Poetry and the *Celestina*: From Metaphor to Reality," *Hispanófila*, XIX (1976), 1-28; P. Taravacci, "La *Celestina* come 'contienda cortés,'" *Studi Ispanici* (1983), 9-33.

³ Ver K. Whinnom; *The Spanish Sentimental Romance. 1450-1550: A Critical Bibliography*, Londres: Grant & Cutler, 1983, y D. Radcliff-Umstead, *The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy*, Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1969, para la importancia de la ficción sentimental y de la comedia humanística, respectivamente; para las relaciones de ambas con la *Celestina*, C. Samona, *Aspetti del retoricismo nella "Celestina"*, Roma: Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, 1953, pp. 169-172 y 191-

La ficción sentimental exponía de forma narrativa lo que la poesía lírica cortesana encerraba en la expresión amorosa instantánea. Narraba el conflicto de un joven noble que ante la imposibilidad de conquistar el amor de una mujer de gran linaje se dejaba vencer por la desesperación, lo que provocaba el trágico fin inherente a su fracaso. La exposición del conflicto exigía a sus autores la invención de una sociedad en la que el proceso amoroso se desarrollara en el espacio y en el tiempo. Además, requería la corporización de la amada y la existencia de otros personajes de noble condición como padres, intermediarios, amigos, vasallos, etc., que dieran volumen a esa sociedad.

En la *Celestina* vemos una historia similar a la que cuentan las narraciones sentimentales. Como en ellas, el matrimonio no se plantea y el amor conduce a la muerte.⁴ Sin embargo, aunque se siguen esas pautas, se modifican sustancialmente al hacer concretos y próximos los elementos materiales que sustentan la sociedad de los amantes y distinto el proceso amoroso que los lleva a la muerte. *Celestina* no se desarrolla en Macedonia como *Cárcel de amor*, ni el espacio que separa a los amantes es inmaterial y nebuloso, como la distancia que media entre la cárcel de Leriano y el castillo de Laureola. A semejanza de lo que ocurre en la comedia humanística, observamos una acción de gran dinamismo donde los sentimientos se exteriorizan y donde el tono jocoso domina muchos episodios e incluso se cuela en los momentos potencialmente más trágicos o sublimes. La acción de *Celestina* se desarrolla en una urbe bulliciosa donde las relaciones entre sus habitantes se rigen por el interés y el comercio del sexo y donde coexisten las rameras con las doncellas guardadas, las alcahuetas y rufianes con los próceres de la ciudad, los artesanos con los labradores y los amos con los sirvientes. El principal quehacer de todos ellos es la obtención del placer a través del sexo. El nexo sexual es el elemento que les relaciona, les une y les separa.⁵ Nadie escapa de él, pues quien no lo puede satisfacer, como Celestina, obtiene beneficios económicos de su comercio y quien ya no siente los agujijones del amor, como Pleberio, confiesa que no se libró de ellos hasta que se contentó con su mujer a la madura edad de cuarenta años.

221; M.R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires: EUDEBA, 1970, *passim*, pero especialmente pp. 29-50.

⁴ No en todas las obras de ficción sentimental el enamoramiento conduce a la muerte, como es el caso de Leriano en *Cárcel de amor*, ya que el rechazo de la amada suele evitar la muerte física del caballero, como ocurre, por ejemplo, en la historia principal de *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, en el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro y en *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores o al Enamorado de *Triste deleytación*, si bien todos ellos se ven abocados al autoexilio de la corte o de la ciudad. Sin embargo el amor correspondido y "pagado" con la unión sexual termina en la muerte de los amantes. Así les ocurre a los amantes de *Grisel y Mirabella* o a Lucindaro y Melusina en *Quexa e aviso contra Amor* de Juan de Segura.

⁵ A. D. Deyrmond, "Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*," *Celestinesca* 8, ii (1984), 3-10; del mismo, "'Hilado, cordón, cadena': Symbolic Equivalence in *La Celestina*," *Idem*, 1, i (1977), 6-12; M. da Costa Fontes, "Celestina's 'hilado' and Related Symbols: A Supplement," *Idem*, 9, i (1985), 33-38; R. Ferré, "Celestina en el tejido de 'cupiditas,'" *Idem*, 7, i (1983), 3-16; J-P. Lecertua, "Le jardin de Mélibée: metaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Celestine*," *Trames: Etudes Ibériques* 2 (1978), 105-38.

La combinación de estos dos géneros, así como la integración de elementos de la lírica amorosa cortesana, de la poesía amorosa de tipo tradicional, de la poesía jocosa cancioneril y de los géneros didácticos, dan como resultado una obra única en su tiempo, admirada y vilipendiada por sus coetáneos. La fusión de los varios niveles de lenguaje y el contraste que entre sí provocan, así como la, a veces sutil, a veces obvia, distorsión a que son sometidos, tienen como resultado la parodia del género sentimental, género cuyas huellas dominan el rico entramado que constituye la *Celestina*.⁶ Esta parodia es total, no sólo de las historias sentimentales en su nivel anecdótico, sino que se extiende a sus personajes claves, amantes, intermediarios y padres,⁷ así como al código lingüístico que las codifica, a los elementos temporales y espaciales que las enmarcan, e incluso a la presentación de los personajes como lectores de la literatura coetánea.

En el acto I, que tanto impresionó a Rojas, establece las bases de lo que hemos dado en llamar "collage." También en este acto se establece la parodia del amor cortesano representado por el género sentimental y más concretamente por el que desarrollan los personajes principales de *Cárcel de amor*, como señala Severin.⁸

La retórica del diálogo inicial responde al lenguaje del código amoroso cortesano, propio tanto de la ficción sentimental como de la poesía lírica amorosa. Sin embargo, ya en ese primer diálogo entre Calisto y Melibea existen elementos que nos ponen sobre aviso de la distorsión a que se somete este lenguaje cortesano.⁹

El personaje de Melibea resulta en este primer acto difícil de evaluar, debido a la brevedad de su intervención. No obstante, pienso que hay suficientes elementos de juicio para concluir que se la presenta como una joven coqueta y apasionada, buena conocedora del lenguaje codificado del amor cortés, pero cuyas reglas no sigue. Dada la importancia de la primera escena es necesario reexaminarla con cierto detalle.¹⁰

⁶ J. H. Martin, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, Londres: Tamesis, 1972, pp. 71-134; D. S. Severin, "Is *La Celestina* the First Modern Novel?," *Revista de Estudios Hispánicos* 9 (1982), pp. 205-209. Para una opinión contraria, J. M. Aguirre, *Calisto y Melibea, amantes cortesanos*, Zaragoza: Almenara, 1962.

⁷ Sobre el carácter paródico de los padres de Melibea puede verse mi artículo en prensa, "Sobre el pesimismo en *La Celestina*," *Studi Ispanici*.

⁸ D. S. Severin, "La parodia del amor cortés en *La Celestina*," *Edad de Oro* 3 (1984), pp. 275-279; de la misma, "Introducción" a su edición de *La Celestina*, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 25-39.

⁹ J. H. Martin, *Love's Fools*, pp. 73-81; A. D. Deyermond, "The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*," *Neophilologus* 45 (1961), pp. 218-21.

¹⁰ Esta primera escena ha sido analizada en numerosas ocasiones, como se puede comprobar de la bibliografía citada de J. T. Snow y de las citas que aparecen en este trabajo. Son especialmente significativos los trabajos de O. H. Green, "On Rojas' Description of Melibea," *Hispanic Review* 14 (1946), pp. 254-56 y "La furia de Melibea," *Clavileño* 4 (marzo-abril, 1953), pp. 1-3, porque, especialmente en este último planteó la raíz del rechazo de Melibea y su relación con el amor cortés.

Estoy de acuerdo con Deyermond sobre la influencia de *De amore* de Andreas Capellanus en esta primera escena y con su conclusión de que Calisto se muestra como un mal discípulo.¹¹ Sin embargo, es necesario subrayar que en los tres diálogos de Capellanus citados por Deyermond, y también en los restantes, se dice que el amador debe alabar tanto la belleza de la amada como sus virtudes e integridad moral y debe ofrecerle, así mismo, sus servicios y fidelidad constantes. La amada, por su parte, debe responder con prudencia y discreción en contra de lo aducido por el hombre.¹² La cortesía mostrada por ambos permitirá la continuación del diálogo, como ocurre en *Cárcel de amor*. La cortesía que manifiestan Leriano y Laureola permite que el intercambio de cartas entre ambos se prolongue.

En el primer encuentro de Calisto y Melibea la cortesía y el control están ausentes en ambas partes. Por una parte, Calisto inicia el diálogo demasiado abruptamente según las reglas corteses; por otra, Melibea interviene rápidamente, apenas ha iniciado éste la primera frase, cortando su alocución, pero no con las palabras disuasorias que cabría esperar, sino con una pregunta que, por la esencia misma de la interrogación, le conmina a seguir:

Calisto: -En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

Melibea: -¿En qué, Calisto? (46)¹³

Frente a los largos parlamentos iniciales propuestos por Capellanus, la rapidez de este primer intercambio es sorprendente y la pregunta de Melibea insólita. ¿Es Melibea ingenua?, ¿desconoce el lenguaje amoroso?, ¿no comprende desde el principio la intención de Calisto, pese a lo trillado de sus términos? O, por el contrario, ¿es impaciente y coqueta? Calisto continúa su (¿interrumpido?) discurso explicando sus razones. Reitera la belleza de Melibea, se alegra de lo "conveniente del lugar" que le permite manifestar su "secreto dolor" y expresa la gran merced que Dios le ha otorgado, aduciendo que se glorifica con su vista más que los santos ante la visión divina. La exageración de Calisto, por una parte, y la ausencia de cualquier alabanza del carácter virtuoso de Melibea, por otra, así como la falta de promesa de servicios pasados o futuros como era preceptivo, revelan en efecto a Calisto como un mal discípulo de Capellanus. Sus palabras lo delatan también como una persona egoísta, más centrado en sí mismo y en lo que siente y espera recibir que en lo que está dispuesto a dar.

Esta grave falta es la que subraya su mal aprendida lección y da lugar a la insidiosa segunda pregunta de Melibea: "¿Por gran premio tienes éste, Calisto?" Con ella la doncella

¹¹ Ver nota 9.

¹² Andreas Capellanus, *De amore*, ed. I. Creixell-Quadras, Barcelona: El Festin de Esopo, 1985, pp. 76-90, 160-74 y 202-63.

¹³ Sobre el lugar donde ocurrió esta primera escena se ha debatido bastante. M. de Riquer, "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*," *RFE* 41 (1957), pp. 383-91, piensa que tuvo lugar en una iglesia; de la misma opinión es M. Marciales, *Celestina*, University of Illinois Press, 1985, I, pp. 70-77, quien argumenta que Rojas se equivocó al situarla en el huerto de Melibea. El estar en una iglesia explicaría la pregunta de Melibea debido a una inicial confusión de las intenciones del Calisto propiciada por el lugar sagrado. Sin embargo, el hecho de que Rojas lo considere huerto implica que para él esta posible excusa no existió. Todas las citas provienen de la edición de D.S. Severin de *La Celestina*, Madrid: Alianza, 1969, etc.

consigue, por una parte, que el diálogo prosiga y, por otra, que se desvíe definitivamente del cauce cortesano sentimental y se inserte en el sarcasmo cruel que denotan sus equívocas palabras: "Pues aún más igual galardón te daré yo si perseveras." El paroxismo de felicidad de Calisto al oír la maliciosa promesa muestra la ignorancia que tiene de su verdadero significado y de toda la situación. Melibea gracias a su buen conocimiento de la retórica amorosa ha jugado con sus términos y los ha tergiversado, al utilizar las palabras "premio" y "galardón," que en apariencia denotarían su piedad y disposición favorable al amor, para ridiculizar a Calisto y mostrar su dominio de la situación. Con ello la escena toma derroteros inusitados para un público sin duda conocedor de la literatura amorosa y posiblemente del texto de Capellanus. La ironía y el humor que se desprenden del equívoco ridiculizan las pretensiones de Calisto.

El desenlace del diálogo con la confesada impaciencia de Melibea ("que no puede mi paciencia tolerar") y su violenta reacción final nos resuelven las preguntas que antes formulábamos. Su primera pregunta, "¿En qué Calisto?" se ve en retrospectiva no como ingenua sino como coqueta e irónica. Melibea flirtea desde el primer instante hasta el momento del rechazo. Incita a Calisto con sus preguntas y lo vence en su propio terreno. Sin embargo, la impaciencia, el sarcasmo y la furia tampoco hacen de Melibea un modelo de cortesía, ni una buena discípula de Capellanus. Por el contrario, sus palabras la delatan, como han delatado las suyas a Calisto, como una persona apasionada, cuya pasión se refleja en la falta de freno que pone a su lengua. No actúa con la discreción que toda dama debe tener, con la mesura que de tal se espera, ni con la modestia a que su condición de doncella le obliga. La defensa final que hace de su honra no resulta del todo convincente, pues para serlo debería haber terminado la conversación al darse cuenta de las intenciones de Calisto, en lugar de coquetear con preguntas y promesas. No parece adecuado, por tanto, que sea Melibea quien ejerza autoridad moral sobre Calisto y condene sus intenciones, evidentes para ella desde el primer momento, cuando ella misma ha escondido las suyas hasta el final.

En esta escena, tanto Calisto como Melibea salen mal parados por haber exagerado, el uno la retórica de su amor y la otra la de su astucia primero y de su furia después. Ambos cometen faltas equiparables, tanto a nivel de "lectores" de Capellanus como de carácter, pues ni uno ni otro se ha comportado con prudencia y los dos se han revelado como carentes de cortesía. Sin embargo, si juzgando esta escena podríamos concluir que Calisto ha actuado con torpeza pero sin mala fe, no podemos afirmar lo mismo de Melibea, que ha tendido a Calisto una trampa haciendo que caiga en ella para luego mostrar su pretendida superioridad moral. El problema de Melibea es que ella misma es víctima de su coquetería y malicia, las cuales han revelado su falta de discreción, su imprudencia y su carácter apasionado. Los coetáneos de Rojas sabían que la reacción extrema ocultaba la pasión mal dominada y también que el excesivo orgullo y confianza en la virtud propia conducían a la autocomplacencia y por ello anunciaban una rápida caída en el vicio. De ahí la importancia de la caracterización de los personajes en esta primera escena para el desarrollo de la obra.

El resto del acto gira en torno a este diálogo que abre el conflicto, de cuyo desarrollo y solución el "antiguo autor" da las principales pautas. El carácter paródico de Calisto, anunciado como un amante cortesano ridiculizado por su falta de dominio sobre la retórica adecuada, se ve pronto confirmado por sus maldiciones a Sempronio, impropias del registro lingüístico de amante cortesano que pretende ser. Si nos viéramos tentados de creer que los cambios de código responden a la adecuación con sus interlocutores, pronto nos cercioraríamos de nuestro error. Así, es al mismo Sempronio a quien Calisto describe con remilgada retórica cortesana la belleza y superioridad de Melibea, pero es también a él a quien, a renglón seguido, le pide que contrate a Celestina para cumplir su promesa de "traérgela hasta la cama." La misma falta de adecuación la encontramos en su trato con la

tercera, pues se dirige a Celestina, conocida por los lectores como "una puta vieja alcoholada," como si fuera una gran dama, digna intermediaria de la ficción sentimental. El fallo de Calisto de adecuar su discurso a personas y situaciones es uno de los rasgos más sobresalientes de su carácter, que lo diferencian de la gran maestra de la palabra, Celestina. Además, es un elemento explotado jocosamente por sus criados y una de las bases de la comicidad de la obra.

Los cambios de Calisto, sin embargo, no son sólo cambios súbitos de código lingüístico sino también de humor.¹⁴ De ahí que se ría en medio de su proclamada tristeza con los desvergonzados chistes de Sempronio o que pase de la tolerancia a la impaciencia e irascibilidad con Pármeno. Estos cambios, a su vez, producen acciones impensables en un amante cortesano, como son contratar los servicios de Celestina y pagárselos. Imaginémosnos a Leriano, riéndose en medio de su tristeza, siendo maltratado por la sorna del "auctor," contratando como intermediario a una alcahueta y alegrándose de la tirada misógina de Tefeo, en vez de responder en defensa de las mujeres.

La parodia que se hace de la literatura sentimental no se limita a Calisto. También Sempronio adopta la retórica cortesana para dirigirse a la prostituta Elicia, pese a las recriminaciones que hace a su amo sobre su habla. Sin embargo, el criado no resulta por ello ridiculizado, pues utiliza conscientemente esta retórica y la usa únicamente con Elicia, y no la transfiere a sus conversaciones con los demás personajes.¹⁵ Sempronio sabe adecuar su discurso a las personas con quienes habla y a las situaciones en las que se encuentra. No obstante, la equiparación que su retórica a Elicia establece entre ambas parejas hace que la parodia no se limite a los personajes sino que abarque al amor mismo. Todo amor en este primer acto tiene como único fin la búsqueda del placer sexual, placer que los hombres del XV llamaban lujuria. El que para obtenerlo se utilice una retórica que pretendía sublimarla no cambia las cosas; por el contrario, las manifiesta más claramente. El primer autor nos muestra que esta retórica se ha convertido en mera fórmula social, cuya bivalencia es vehículo de comicidad, puesto que sirve tanto para el intercambio entre las ramerías y sus clientes, como para quienes pretenden un amor que no se puede poner a la venta.

¹⁴ P. M. Catedra, *Amor y pedagogía en la España del siglo XV*, Salamanca: Universidad (en prensa), cap.III y también el apéndice 5 donde publica el texto correspondiente al *Lilio de medicina* de Bernardo Gordonio, impreso en Sevilla en 1495, donde se habla de los síntomas de la enfermedad de "amor hereos," entre los que se mencionan a los cambios de humor. Sobre esta enfermedad ver también J. L. Lowes, "The Loveres Maladye of Hereos," *Modern Philology* 11 (1913-14), pp. 491-546; B. Nardi, "L'amore e i medici medievali," en *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena: Società Tipografica Editrice Modenense, 1959, pp. 517-42 y M. Ciavolella, *La malattia d'amore dell'Antiquità al Medioevo*, Roma: Bulzoni, 1976. Sobre *Celestina* en concreto han tratado el tema del amor y la medicina, D. Seniff, "Bernardo Gordonio's *Lilio de medicina*: A Possible Source of *Celestina*," *Celestinesca* 10,i (1986), pp. 13-18; G. A. Shipley, "Concerting through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sickness Images in *La Celestina*," *MLR* 70 (1975), pp. 324-32 y O. Handy, "The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea," *Celestinesca* 7, i (1983), pp. 17-27, aunque ambos desarrollan su análisis para el personaje de Melibea.

¹⁵ Estoy de acuerdo con N. Salvador Miguel, "El presunto judaísmo de *La Celestina*," en *Homenaje a Keith Whinnom*, *Bulletin of Hispanic Studies* (1989, en prensa), que señala que las críticas que hace Sempronio a Calisto de hereje se deben a que "como criado y villano no puede entender el amor cortés." Sin embargo, esto no obsta para que él mismo utilice con Elicia un remedo de esa retórica.

El carácter paródico de Calisto se subraya también porque si era mal discípulo de Capellanus no lo es de Sempronio, cuyas razones le convencen de inmediato. Discípulo aventajado, Calisto es el primer corruptor de Pármeno, a quien intenta comprar con un sayo cuando advierte que puede ser un obstáculo a sus planes. Atento a no fallar, se fija en seguida que sus elevadas palabras a Celestina no han sido bien recibidas y se apresura a pagarle por adelantado: "Páreceme que pensaba que le ofrecía palabras por escusar galardón." Sin embargo, la lujuria le ciega a todo lo que no le conduzca a obtener el placer y le hace egoísta y vulnerable a los engaños de los demás.

La obsesión amorosa de Calisto es la característica más evidente que comparte con los amadores de la ficción sentimental. Por ello, inversamente, los amantes cortesanos se equiparan en cierta medida con Calisto y son criticados desde la perspectiva paródica de éste. Calisto es ridículo porque pretende disfrazar su lujuria con la retórica cortesana mal aprendida. ¿Pero, cuál es el servicio de los amadores cortesanos a sus damas sino *declararse* sus amadores?, ¿cuál es el objetivo final de su perfecta retórica sino conseguir de sus amadas lo que Calisto quiere de Melibea?; ¿no es en última instancia el amor cortesano sino una sublimación, no siempre bien disfrazada, de la pasión ilícita que atenta contra la virtud de la dama?¹⁶ Esto al menos es lo que ellas alegan y lo que las leyes de la sociedad sentimental, más duras que la propia legislación castellana del siglo XV, castigan.¹⁷

Rojas lleva adelante con acierto la parodia iniciada en el primer acto, tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*. La equiparación del amor de Calisto y Melibea con el de criados y prostitutas se agudiza. Los remilgos de Areúsa, la rapidez con que llega el alba tras su noche de amor con Pármeno se repiten como un eco tras la primera noche de amor de Calisto y Melibea. Además, las tres entrevistas de los amantes de que somos informados con detalle están subvertidas por los inuendos humorísticos de la retórica cortesana, que tan fácilmente se presta al doble sentido, y por los apartes de los criados. La primera cita lleva al lector a la carcajada, en medio de la supuesta seriedad de la situación, por la simultánea y cómica presentación de la cobardía de Pármeno y Sempronio, que irrumpe continuamente en la escena amorosa. En la segunda, los comentarios de los pajecillos, que llaman al amor "negocio" y dicen querer dar tan buena cuenta de Melibea como su amo, no son el marco adecuado para el desfloramiento de Melibea, cuyas quejas por la pérdida de la virginidad critica Sosia duramente ("¡Ante quisiera yo oírte esos miraglos! Todas sabéis esa oración después que no puede dejar de ser hecho" [192]). Finalmente, el último encuentro está marcado por los socarrones comentarios de Lucrecia que, tras recibir a Calisto con apasionados abrazos, lleva rigurosa cuenta del acoplamiento de la pareja: "¡Andar! Ya callan; a tres me parece que va la vencida" (223).

¹⁶ N. G. Round, "Conduct and Values in *La Celestina*," en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P.E. Russell*, ed. F. W. Hodcroft et al, Oxford, 1981, p. 41, observa que no es incompatible con el amor cortés intentar la consumación física. De hecho, Pedro Hispalense consideraba el placer como una de las causas que producía la enfermedad del "amor hereos," como analiza M. F. Wack, "The Measure of Pleasure: Peter of Spain on Men, Women, and Lovesickness," *Viator* 17 (1986), p. 188.

¹⁷ Esta es la razón que alega Laureola en *Cárcel de amor* para rechazar a Leriano y la causa de ser encerrada en una torre por la sospecha de su padre, al igual que la condena a la hoguera de Mirabella en la obra de Flores, *Grisel y Mirabella*, por haber correspondido a Grisel, o el encierro en un convento de la Señora en *Triste deleytaçión*.

Calisto es un desastre como amante y como persona. Es el blanco de las continuas burlas de sus criados; duerme a pierna suelta cuando después de la primera entrevista con Melibea está seguro de conseguirla; alardea de su conquista en vez de guardar el secreto de su amor; quiere "testigos de (su) gloria" cuando va a desvirgar a Melibea. Ni la muerte de los criados, ni el peligro de su fama le disuaden de obtener el placer del "galardón." Sólo después de recabado recuerda su deshonrosa situación, pero entonces subordina su buen nombre al recuerdo del placer recibido y a la esperanza de continuarlo. Su egoísmo no le permite pensar en ningún momento en la fama de Melibea, que estará tanto como la suya "al tablero de boca en boca."¹⁸

El carácter paródico de Calisto se mantiene hasta en su muerte, la cual resulta de su atolondramiento, rasgo que le ha caracterizado a lo largo de la obra. Su muerte es deshonrosa e indigna de un caballero, no sólo debido al lugar donde ocurre, como dice Tristán: "Llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honra detrimento, aunque sea muerto en este lugar" (225),¹⁹ sino también por cómo ocurre, "sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes," y por las causas que parecen motivarla. Calisto muere al hacer alarde de defender a sus criados de un peligro inexistente, puesto que éstos corren tras los cobardes rufianes que, encabezados por Traso el Cojo, cómico y expresivo apodo para un presunto perseguidor, no se atreven a acercarse y huyen de quienes pretendían perseguir en una cómica escena del mundo al revés.²⁰

La muerte de Calisto es deshonrosa porque es la antítesis de una muerte honorable. Los hombres medievales presentían la muerte y se preparaban conscientemente para recibirla esperándola en la cama y dirigiendo desde el lecho la ceremonia pública que tenía lugar. La habitación del agonizante se llenaba de visitantes, amigos y familiares, en lo que Philippe

¹⁸ No me convencen los argumentos de D. Severin, "La parodia," pp. 276-77, de que Rojas cambia el carácter de Calisto a partir del acto XIV y su desarrollo a partir de ese acto le permita "dejar atrás la parodia." Calisto se refugia en su imaginación porque no tiene ni los medios económicos ni el carácter de un Leriano para confrontar la realidad. Así, se olvida de la honra de Melibea y se refugia egoístamente en el recuerdo del placer. La idea de que el egoísmo es inherente a la concupiscencia proviene de la literatura clásica y está muy desarrollada por Lorenzo Valla en *De voluptate*, como analiza B. Vickers, "Valla's Ambivalent Praise of Pleasure: Rhetoric in the Service of Christianity," *Viator* 17 (1986) pp. 271-319.

¹⁹ J. A. Maravall, *El mundo social de "La Celestina"*, Madrid: Gredos, 1965, pp. 159-60 y N. Salvador Miguel, "El presunto judaísmo," art. cit. (n. 15).

²⁰ Es difícil precisar hasta qué punto Calisto ha podido entender las palabras claramente indicativas de Sosia de que quienes pasan por la calle no constituyen peligro alguno, ya que los pretendidos enemigos no se atreven a acercarse a ellos, y Sosia es quien se convierte de presunto atacado en atacante. Por ello, no resulta claro si Calisto quiere, en efecto, ayudar a sus pajes de un peligro cuyo alcance desconoce. El despego y egoísmo que ha mostrado antes con las muertes de Sempronio y Pármeno hace difícil de creer esta posibilidad. En todo caso, los lectores sí sabemos que no hay ni ha habido peligro alguno, por lo que su prisa en bajar resulta cómica e incluso sospechosa. ¿Estará cansado nuestro Calisto del reiterado ejercicio amoroso y aprovecha la excusa para acabar la noche? ¿Pretende mostrar a Melibea su valentía ante el peligro como lo haría un valiente caballero enamorado en una última representación cortésana? Es posible. Pero, de serlo, resulta irónico que vaya desarmado, como le dice Melibea, y que su esfuerzo por probarse en la lid termine antes de iniciarse.

Ariès llama "la muerte amaestrada."²¹ Así ocurre en el caso de Leriano, quien sabiendo que debe morir acepta su destino y se mete en el lecho a esperar la muerte. Desde él recibe las visitas de amigos y parientes, justifica su muerte por servir a una digna causa,²² y ordena sus "posesiones" bebiendo las cartas de Laureola.²³

Frente a la figura paródica de Calisto, Melibea ha sido tradicionalmente vista como la figura trágica de la obra, una heroína rebelde a quien la parodia no toca.²⁴ Sin embargo, no creo que se libre de ella. En Melibea se cumplen al pie de la letra las palabras de Celestina:

Coxquillosillas son todas; mas después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar ... muertas sí; cansadas no. Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciese ... Cautivanse del primer abrazo, ruegan a quien rogó, penan por el penado, háncense siervas de quien eran señoras ... No te sabré decir lo mucho que obra en ellas aquel dulzor que les queda de los primeros besos de quien aman. Son enemigas [todas] del medio; continuo están posadas en los extremos. (83)

Estas palabras no describen precisamente a una amada de la ficción sentimental. Las diferencias que hay entre Melibea y Laureola son tan notables como las que median entre Calisto y Leriano. Mientras el autor cree ver en Laureola señales de amor porque se le

²¹ *La muerte en Occidente* <1977>, Barcelona: Argos Vergara, 1982, pp. 32-36.

²² El carácter público de su muerte es importante y explícito en el texto: "Pues como por la corte y todo el reino se publicase que Leriano se dexava morir, ivanle a veer todos sus amigos y parientes" (cito siguiendo la ed. de K. Whinnom, *Obras completas*, II, *Cárcel de amor*, Madrid: Castalia, 1972, p. 155). La defensa que hace el agonizante de las mujeres muestra la razón que tiene para morir por una causa justa y dignificar su muerte; su control es admirable: "Mucho fueron maravillados los que se hallaron presentes oyendo el concierto que Leriano tuvo en su habla" (p. 171); finalmente, el duelo que hacen sus amigos, vasallos, vasallas y su madre ante la inminencia del desenlace responde también a las costumbres de la época, según Ariès y las obvias diferencias podrían responder a la acoplación de las artes de morir a su situación de amador modélico.

²³ La idea de disponer de los bienes en el lecho de muerte es equiparable al testamento que se hacía con frecuencia en tales circunstancias. La obsesión del amor de Leriano hace que considere las cartas de Laureola como sus únicas posesiones y tome la decisión de disponer de ellas bebiéndolas. Sobre la simbología religiosa ha escrito E. M. Gerli, "Leriano's Libation: Notes on the 'Cancionero' Lyric, 'Ars moriendi,' and the Probable Debt to Boccaccio," *MLN* 95 (1980), pp. 414-20 y también J. Chorpenning, "Leriano's Consumption of Laureola's Letters in the *Cárcel de Amor*," *MLN* 95 (1980) pp. 442-45.

²⁴ S. de Madariaga, "Discurso sobre Melibea" <1941>, en *Mujeres españolas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1972, pp. 51-90 para una idealización extraordinaria del amor de Melibea, idealización que acepta M. R. Lida, *Originalidad*, pp. 406-32; D. E. Gulstad, "Melibea's Demise: the Death of Courtly Love," *La corónica* 7 (1978-79), p. 78; C. Swietlicki, "Rojas' View of Women: A Reanalysis of *La Celestina*," *Hispanófila* 85 (1985), pp. 1-13. D. S. Severin, "La parodia," p. 278, ve en Melibea un personaje rebelde y trágico.

cambia sin motivo aparente el color de su cara o le tiembla la voz, las señales de amor que Celestina ve en Melibea son grotescas.²⁵

... turbado el sentido, bullendo fuertemente los miembros todos a una parte y a otra ... retorciendo el cuerpo, las manos enclavijadas, como quien se despereza, que parecía que las despedazaba, mirando con los ojos a todas partes, acoceando con los pies el suelo duro. (111)

Por otra parte, si sobre la belleza de Laureola no hay discordias, no ocurre lo mismo con la de Melibea. El único que la afirma es Calisto, pero su testimonio no es fiable, pues la puede ver, como dice Sempronio, "con ojos de alinde." La descripción que de ella hace en el primer acto está subvertida por los apartes jocosos del criado y distorsionada por el corsé mismo de la retórica con que es descrita.²⁶ Calisto nada nos dice de la Melibea concreta, pues se limita a enumerar una letanía de tópicos sin ningún asomo de individualización. Por otra parte, la terrible descripción que de ella hacen las prostitutas, tampoco es fiable porque está motivada por la envidia y los celos.²⁷ Entonces, ¿cómo podremos pensar en Melibea como en una dama cortesana si no tenemos constancia de su belleza, si contamos únicamente con datos contradictorios y paródicos?

Por otra parte, si en el primer acto se nos presentaba una Melibea más maliciosa que ingenua, más impaciente que discreta, Rojas no parece haber cambiado drásticamente su carácter. En la primera entrevista con Celestina hay elementos que, a mi juicio, la identifican con la ágil Melibea del primer acto. El éxito de Celestina parece deberse tanto a la *philocaptio* como a la habilidad de ambas con la palabra; la una para persuadir y la otra

²⁵ G. A. Shipley, "Concerting through Conceit," p. 331, observa la verosimilitud de esta reacción de Melibea provocada por la admisión de la pérdida de su honra ante Celestina y el paralelo con el desmayo de la Fiameta de Boccaccio. Sin embargo, en este caso Fiameta pierde el conocimiento sin los aspavientos y convulsiones de Melibea y la causa está provocada por la supuesta deslealtad de Pánfilo, por lo que la comparación no parece apropiada (Ver *Libro de la Fiameta*, ed. A. Gargano, Pisa: Guardini, 1983, pp. 227-8). O. Handy, "Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea," *Celestinesca* 7, i (1983), pp. 17-27, analiza con detalle el simbolismo sexual del acto X y llega a la conclusión de que este desmayo simboliza la penetración de la virginidad espiritual de Melibea. M. F. Wack, "The Measure of Pleasure," p. 194, señala que los médicos del renacimiento escribieron sobre casos dramáticos de mujeres afectadas por la enfermedad de amor, cuyos síntomas podían llegar a las convulsiones.

²⁶ Sobre las descripciones de la mujer en la literatura, ver P. L. Podol, "The Stylized Portrait of Women in Spanish Literature," *Hispanófila* 71 (1981), pp. 1-21; también H. Goldberg, "The Several Faces of Ugliness," *La corónica* 7 (1978-79), p. 85.

²⁷ Esta descripción se asemeja a la que hace la mujer envidiosa del *Corbacho* (ed. J. González Muela, Madrid: Castalia, 1985, I, iv, pp. 136-37), y tiene en común con algunas descripciones jocosas de la poesía cancioneril en cuanto al tamaño grotesco del pecho se refiere (Carvajales, "Partiendo de Roma," en *Cancionero de Estúñiga*, CLV, ed. N. Salvador Miguel, Madrid: Alhambra, 1987, p. 634; y *Carajicomedia*, en *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. F. Domínguez, Madrid: Albatros, 1978, p. 154).

para conseguir lo que a la vez teme y desea.²⁸ Las respuestas de Melibea muestran hasta qué punto adivina el objetivo de la vieja y por medio de sus preguntas, de sus avances y retrocesos, obtiene la confirmación deseada guardando las apariencias de modestia. Así, cuando Celestina, tras una serie de rodeos le dice:

Así que donde no hay varón, todo bien fallece; con mal está el huso, cuando la barba no anda de suso. Ha venido esto, señora, por lo que decía de las ajenas necesidades y no mías. (94)

Melibea le responde: "Pide lo que querrás, sea para quien fuere" (94). Dada la asociación que la vieja hace entre la necesidad que la mujer tiene del varón y su visita, las inesperadas y prometedoras palabras de Melibea le animan para hablarle de un "enfermo a muerte que sola una palabra de tu noble boca salida...tiene por fe que sanará, según la mucha devoción tiene en tu gentileza" (94).

La utilización de este vocabulario cortesano que sabemos Melibea domina, no le impide seguir animando a la vieja a que hable, sino al contrario:

Vieja honrada, no te entiendo, si más no declaras tu demanda. Por una parte me alteras y provocas a enojo; por otra me mueves a compasión ... Así que no cese tu petición por empacho ni por temor. (94)

Llamar "vieja honrada" a Celestina, a quien acaba de recordar como la que vivía en las tenerías, resulta sospechoso. Celestina aprovecha su buena disposición para ampliar la información diciéndole que se trata de alguien con "secreta enfermedad." Melibea le ruega impaciente que le diga "sin más dilatar ... quién es ese doliente." Tras oír en la respuesta el nombre de Calisto se enfurece, llamándola "desvergonzada barbuda, alcahueta, hechicera, enemiga de honestidad," pero no por ello la despide, sino que con sus preguntas hace que la

²⁸ Sobre el problema de la hechicería de Celestina es imprescindible el artículo de P. E. Russell, "La magia como tema integral de *La Celestina*," en *Temas de "La Celestina" y otros estudios del "Cid" al "Quijote"*, Barcelona: Ariel, 1978, pp. 241-76. Es indudable que Celestina posee además la magia de la palabra, como ya notó M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad*, op. cit. y analizan M. Read, "The Rhetoric of Social Encounter: *La Celestina* and the Renaissance Philosophy of Language," en su *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics (1300-1700)*, Madrid: Porrúa Turanzas, 1983, pp. 76-79 y D. J. Gifford, "Magical Patter: The Place of Verbal Fascination in *La Celestina*," en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, ed. F. W. Hodcroft et al. Oxford, 1981, pp. 30-37. La cuestión de si Rojas creía o no en la magia y en la efectividad de la "philocaptio" como muchos de sus contemporáneos es algo que no podemos determinar. Como ha estudiado de manera ejemplar P. M. Cátedra en *Amor y pedagogía*, cap. IV, los elementos que describen en la obra la intervención de Celestina, no dejan lugar a dudas que constituían una "philocaptio" diabólica y por tanto herética. Celestina parece adecuarse a la descripción frecuente en la literatura doctrinal y pastoral de las viejas que la practicaban, de las que decían que eran más eficaces que el propio diablo, para mostrar que ejercían su oficio de tentador. En mi opinión este oficio tentador está reiterado por Melibea en el acto XIX, cuando le dice a su padre que la vieja: "sacó mi secreto amor de mi pecho" (230). Por ello, pienso que la intervención de Celestina fue necesaria para que Melibea diera el paso esencial de su entrega al amor de Calisto, si bien la doncella ya lo amaba.

conversación continúe.²⁹ Cuando Melibea acepta como honesto escribir la oración de Santa Apolonia para aliviar el mal de dientes de Calisto, le asegura que no sabe si creerla: "que bien sé que ni juramento ni tormento te *hará* decir verdad, que no es en tu mano." De esta manera continua el juego ambivalente que ha caracterizado toda la conversación y que nos ha mantenido en la incertidumbre del verdadero pensamiento de Melibea, escudado en continuos equívocos que van de la ingenuidad al conocimiento, de la ira a la piedad, del deseo al temor. Cuando finalmente decide darle su cordón y le pide que vuelva por la oración al día siguiente "muy secretamente," terminan los equívocos y nos damos cuenta de que Melibea ha comprendido y aceptado el mensaje de Celestina.³⁰ el aparte de Lucrecia: "Ay, ay, perdida es mi ama! ... más le querrá dar que lo dicho" (100), confirma la sospecha que teníamos desde que se inició el diálogo.

En la segunda entrevista en el auto X, se invierten los papeles y Melibea es la rogadora y Celestina la rogada.³¹ Mientras espera a la vieja, Melibea confiesa en un monólogo que ama a Calisto desde que lo vio:

¡Oh lastimada de mí! ¡Oh mal proveída doncella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, cuando de parte de aquel señor, cuya vista me cautivó, me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuerza a descubrir mi llaga, cuando no me sea agradecido, cuando ya, desconfiando de mi buena respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra? ... ¡Oh soberano Dios; a ti ... suplico: des a mi herido corazón sufrimiento y paciencia para que mi terrible pasión pueda disimular! (153-54)

Si dudábamos todavía de la pasión de Melibea, este lamento nos saca de dudas. Literalmente no hay nada que Celestina le pidiera que ella se negara a dar. No obstante, su ansiedad es tal que teme no haber dado lo suficiente, pues comprendió totalmente el mensaje de Celestina; tanto lo que la vieja dijo, como lo que calló. Recuerda su primer encuentro con Calisto y declara haberse cautivado de su vista desde el primer momento. Le atenazan los celos y el temor de perderlo por su tardanza en aceptarlo y lamenta su condición de doncella que la obliga a esconderle su "ardiente amor." Aunque esta actitud puede atribuirse a los temores de toda enamorada, su impaciencia es similar a la de Calisto y también lo es la oración que hace a Dios. Melibea reza para poder fingir sus sentimientos, no para erradicarlos. Su única plegaria es comparable a la oración que hace Calisto en el primer acto, cuando suplica a Dios que guíe a Sempronio a casa de Celestina como guió a los Reyes Magos a Belén, parodia del himno "Crudelis Herodes." En ambos casos se subvierte el sentido de la oración cristiana, pues la ayuda que se pide a Dios tiene fines deshonestos.

²⁹ Estoy de acuerdo con el análisis de G. A. Shipley, "Concerting through Conceit," pp. 325-29, sobre la ambigüedad del diálogo, pero pienso que Celestina no capta hasta qué punto Melibea comprende la ambivalencia de las imágenes de enfermedad. Por ello, advertirá a Calisto que no le dio el cordón por su amor sino porque creía en su dolor de muelas, por lo que le amonesta a cubrirse la cara con un paño cuando salga para fingir el dolor de muelas.

³⁰ Ver G. West, "The Unseemliness of Calisto's Toothache," *Celestinesca* 3, i (1979), pp. 3-10 y A. J. Cardenas, "The 'corriente talaverana' and *Celestina*," *Celestinesca* 10, i (1986), pp. 31-40, para el significado del dolor de muelas.

³¹ G. A. Shipley, "Concerting through Conceit," pp. 329-32 y especialmente O. Handy, "The Rhetorical and Psychological," analizan este acto como prueba del arte de seducción de Celestina.

Los intentos de Melibea de mantener su compostura y encubrir su secreto fracasan estrepitosamente. Celestina domina la situación y hace pagar cara la ira anterior de Melibea. Conocedora de su impaciencia, la vieja dilata la conversación hasta que Melibea, sin poder parapeterse en excusa alguna, se ve obligada a suplicarle el remedio e, incluso, promete pagarle su terceria:

Di, por Dios lo que quisieres, haz lo que supieres, que no podrá ser tu remedio tan áspero que iguale con mi pena y tormento. Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo; aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe de ser segura, y si siento alivio, bien galardonada. (157)

Melibea le revela pronto su pasado fingimiento, pues confiesa que Calisto le había hablado de amor y que la conversación la había dejado turbada. Además, admite también haber sabido el significado de darle su cordón y comprendido la secreta enfermedad que el dolor de muelas de Calisto encubría: "En mi cordón le llevaste envuelta la posesión de mi libertad. Su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la mayor mía" (60).

En la claudicación final de Melibea se confirman las palabras que dijo Celestina a Calisto sobre las doncellas guardadas, las cuales se muestran enojadas por un tiempo cuando las requieren de amores para hacerse más de valer:

Y si así no fuese, ninguna diferencia habria entre las públicas, que aman, a las escondidas doncellas, si todas dijeren 'sí' a la entrada de su primer requerimiento, en viendo que de alguno eran amadas. (109)

En los encuentros amorosos Melibea, como Calisto, equipara amor y placer. Su apasionamiento no va a la zaga del de Calisto cuando, frustrados ambos por las puertas que los separan, exclama: "Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales maldigo y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas, que ni tú estarías quejoso ni yo descontenta" (173-74). Recién perdida su virginidad y tras lamentarla ritualmente, le pide que venga a verla en secreto, "porque siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches." Estas palabras son un eco de las de Areúsa, "no lo digo por esta noche, sino por otras muchas" (129). La ironía es doble, pues Melibea las dice para instar la vuelta de Calisto, sin preocuparse por el peligro de que su padre se entere, mientras que Areúsa las utiliza como excusa a Celestina para rechazar a Pámeno, ya que teme no poder mantener el secreto de Centurio en las noches venideras.

Antes veíamos que una de las razones por las que Calisto es una figura paródica radica en que contrata a una alcahueta para obtener el amor de Melibea, lo que le equipara a los clientes de Celestina que pagan a la vieja para comprar el amor de sus pupilas. Pero, ¿hay tanta distancia entre ellas y Melibea, aparte del precio pagado?³² Melibea misma, aunque dice en el acto XVI que "el amor no admite sino sólo amor por paga" (206), promete a Celestina una saya en el acto IV y está dispuesta a pagarle sus servicios en el X, por lo que en este aspecto poco se diferencia de su amado.

³² N. G. Round, "Conduct and Values," p. 51, observa que Calisto compra a Melibea pagando a Celestina, como se hace con sus muchachas.

No parece posible que Melibea pueda librarse de la parodia en cuanto que es participe en unas escenas de amor subvertidas por la comicidad. ¿Es posible reírnos solamente de Calisto y no de Melibea en medio de sus juegos amorosos? Si Calisto y su amor son objetos del sarcasmo de sus criados, si la seriedad de los encuentros está siempre puesta en cuestión por la comicidad dramática que produce el contraste entre el diálogo de los amantes y el de los criados, Melibea no se libra de ese sarcasmo, sino que es parte integral del mismo. También ella es objeto de descrédito en los apartes irónicos de los criados, dispuestos a dar tan buena cuenta de su virginidad como su amo y a criticar su lamento al perderla. Si los criados desean a Melibea, no menos desea Lucrecia a Calisto, a quien abraza descomedidamente aprovechando que Melibea, distraída en alabanzas a su amado, se eleva en una efusión retórica sobre su belleza y la del lugar evocando el tópico del "locus amoenus." El contraste entre lo que Melibea arrobadamente describe y lo que los otros aprovechan a hacer mientras habla es verdaderamente cómico. Sus protestas de que Lucrecia no la suplante ("no me ocupes mi placer" [222]) provocan una ambivalente respuesta de Calisto entre el apaciguamiento, "señora y gloria mía," y la velada amenaza, "no sea de peor condición mi presencia, con que te alegras, que mi ausencia, que te fatiga" (222). La prepotencia de Calisto a las quejas de Melibea se reiteran cuando a su petición de que sea más dulce en los preliminares amorosos y no la maltrate, le responde descortésmente: "Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas: (223)."³³

La ceguera y obsesión de Melibea a todo lo que no sea el placer amoroso son equiparables a las de su amado. Cuando escucha la conversación que sus engañados padres mantienen sobre su futuro, los desprecia por la ignorancia en que están. Se rebela contra ellos y contra lo que llama su "parloteo" y "devaneo" porque quieren apartarle de sus "placeres." Sus intenciones de casarla le hacen exclamar con crueldad:

¿Quién es el que me ha de quitar de mi gloria? ¿Quién apartarme de mis placeres? ... Déjenme mis padres gozar de él, si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos; que más vale ser buena amiga que mal casada. Déjenme gozar mi mocedad alegre, si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura. (205-06)

Muerto Calisto, Melibea no tiene palabras más que para ella misma y la pérdida de su placer:

¡Mi bien y mi placer, todo es ido en humo! ¡Mi alegría es perdida!
 ¡Consumióse mi gloria! ... ¡Tan poco tiempo poseído el placer, tan presto
 venido el dolor! ... ¡Cómo no gocé más del gozo? (224-5)

Estas egoístas palabras de Melibea contrastan con las de Tristán:³⁴ "¡Oh mi señor y mi bien muerto! ¡Oh mi señor <y nuestra honra>, despeñado! ¡Oh triste muerte <y> sin confesión!" (224). Los criados no piensan en sí mismos ni en el desamparo e indignancia que la muerte

³³ A. D. Deyermond, "El que quiere comer el ave": Melibea como artículo de consumo," en *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andrés Soría Ortega*, Granada: Universidad, 1985, I: 291-300.

³⁴ El egoísmo de Melibea es comparable al de Calisto y, como el suyo, inseparable de la búsqueda del placer. Para la relación entre placer y egoísmo, ver B. Vickers, "Valla's Ambivalent Praise of Pleasure," pp. 271-319.

del señor les deparará; lamentan la muerte sin confesión de su amo y se preocupan de la deshonra que le puede venir por haber muerto de manera y en lugar deshonrables.

Acabado su placer Melibea decide reunirse con Calisto en la muerte por seguirle en todo. Tras informar de los hechos a su padre, le manifiesta las razones que le obligan a morir.³⁵ Aduce que sería crueldad vivir ella penada habiendo muerto él y resume su pensamiento con el refrán: "No digan por mí: 'a muertos y a idos...'" La utilización de este refrán tan poco apropiado a las circunstancias, no sólo rebaja el tono elevado de sus palabras anteriores y posteriores, sino que da un toque de humor a la trágica situación.

En los *Ars moriendi* que circulaban cuando se escribió la *Celestina* se enfatizaba la necesidad de confiar en el poder de Dios y en su misericordia para luchar con éxito contra las últimas tentaciones que se le presentaban a los agonizantes, especialmente la de la desesperación.³⁶ Melibea, en su último monólogo dice controlar el momento y la manera de su muerte: "Bien se ha aderezado la manera de mi morir ... Todo se ha hecho a mi voluntad. Buen tiempo terné para contar a Pleberio mi señor la causa de mi ya acordado fin" (228). Estas palabras, sin embargo, se contradicen con las que termina el monólogo:

Tú, Señor, que de mí habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cativa tengo mi libertad, cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto caballero, que priva el que tengo con los vivos padres. (228-29)

La contradicción inherente a su discurso, está subrayada por la fe que muestra en la omnipotencia y omnipresencia de Dios que sabe todo lo que ocurre y por tanto escucha sus palabras y por la implícita súplica que denotan de recabar su perdón al apelar a su comprensión. Sin embargo, también subraya el triunfo de su voluntad sobre su razón, triunfo que admite al afirmar la alienación de su voluntad, pues su libre albedrío está cautivo por la turbación de los sentidos.

El lector ve claramente que Melibea ha renunciado al Entendimiento y a la Memoria del bien ("verdad es que, aunque todo esto así sea, no había de remedarlos, en lo que mal hicieron" (228), dice al enumerar los ejemplos de parricidio para excusar su falta), renuncia que aliena su voluntad. Eso le llevará a la desesperación que desencadena el suicidio y que se fundamenta en su culpabilización de la muerte de Calisto: "De todo esto fui yo <la> causa" (229). Por ello, Melibea se nos muestra como un ejemplo negativo que no debemos seguir sino evitar. Con su muerte Melibea muestra el fin a que sus acciones abocan cuando la voluntad de placer es la única guía de conducta.³⁷

³⁵ La premeditación de su muerte le lleva a cumplir con algunos de los ritos del agonizante. Así, expresa su desesperación por la pérdida de su gloria y lamenta la muerte de Calisto de la que se considera culpable, pero no pide perdón por ello; suplica les entierren juntos y hagan juntas las exequias y finalmente se despide de sus padres a quienes recomienda a Dios, para finalmente encomendarle su propia alma (Ver Ph. Ariès, *La muerte en Occidente*, pp. 69-72).

³⁶ Ver R. Chartier, "Les arts de mourir, 1450-1600," *Annales. C. E. S.* 36, i (1976), pp. 51-75.

³⁷ En este sentido parece adecuado leer la obra como afirmó M. Bataillon, *La Celestina selon Fernando de Rojas*, París: Didier, 1961, como una obra didáctica de aviso a los

La diferencia de su actuación y la de Laureola, que antepone en todo momento su propia honra y la defensa de los valores establecidos por la sociedad sobre el comportamiento femenino, es evidente. Laureola es una mujer ejemplar que ha defendido su honra frente a las tentaciones del amor, digna por tanto de figurar entre las mujeres famosas por la defensa de su castidad, como Lucrecia. El carácter y conducta de Melibea, por el contrario, le han hecho actuar como predijo Celestina, y sus actos responden a las que los tratados moralistas condenan. A través de toda la obra Melibea se ha comportado como la doncella orgullosa que, perdida la vergüenza, pierde la virginidad y con ella todas las virtudes de la mujer honesta, causando muertes, homicidios y su propia destrucción, como confiesa a su padre. Pienso que es anacrónico imaginarla como un prototipo "avant la lettre" de la mujer liberada y rebelde.³⁸ Su ejemplo no es positivo y "su caso" no sería admirable ni siquiera para nosotras. ¿Cómo identificarse con una mujer que se suicida por el amor de un hombre ridículo, de quien nos hemos reído a lo largo de toda la obra?, ¿cómo solidarizarnos con su amor, si en su egoísmo el amor se reduce al placer? ¿Cómo puede ser, en definitiva, trágico o rebelde un personaje sujeto al sarcasmo de prostitutas y criados y cuyo amante la ve como un pájaro a quien hay que desplumar antes de comer?

Melibea, como los personajes de la ficción sentimental ha leído obras de la literatura coetánea, si bien sus lecturas son diferentes. La variedad de sus lecturas, sin embargo, no la hacen mejor lectora que a Calisto. Influida por sus lecturas de poesía tradicional se ve a sí misma en términos novelescos:

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. Déjenme mis padres gozar de él si ellos quieren gozar de mí. No pienses en estas vanidades ni en estos casamientos; que más vale ser buena amiga que mala casada. (206)

Estas palabras de Melibea, donde según la crítica se unen reminiscencias de la canción de Gaiferos y Melisenda con el tema de la bella malmaridada, tienen una ironía inescapable. Melisenda no fue a tierra de moros por amor de Gaiferos, sino que fue cautivada por los enemigos y liberada por éste. Melibea exagera el tan mencionado mandamiento divino de dejar padre y madre por unirse el hombre y la mujer, tantas veces mencionado en la época para justificar el amor,³⁹ sino que, en contra de toda lógica, dice que por gozar de Calisto está dispuesta a ser vendida por él en tierra de enemigos. Sospechosa forma de conservarlo, si por estar siempre con él aceptara ser propiedad de otros; sorprendente reflexión la de imaginar a su amado como alcahuete en potencia.

Melibea fundamenta su rechazo del matrimonio en las lecciones sacadas de otro tipo de lecturas que llama "antiguos libros" (206). Basada en ellas recuerda a Venus, Mirra,

enamorados, tal y como Rojas expresa en sus prolegómenos, si bien éste no sea su único objetivo.

³⁸ Estoy en desacuerdo con D. Swietlicki, "Rojas' View of Women," pp. 1-13, en cuanto a la rebeldía de Melibea, pero concuerdo con ella en que Rojas, a diferencia de sus coetáneos y predecesores considera a las mujeres y a los hombres iguales en cuanto a la responsabilidad de sus actos.

³⁹ Ver como muestra el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*, ed. P. Cátedra, Barcelona: "Stelle dell'Orsa", 1986, p. 15.

Tamar, Cánace y Pasife, diosas y mujeres que cometieron adulterio, incesto o bestialidad. Por medio de éstos ejemplos persiste en su amor, en lugar de huir de él, y lo justifica como "más razonable," puesto que ni es adúltera, ni su pasión traspasa las leyes naturales. Esta manipulación de la literatura ejemplar es contraria a la función que tales ejemplos tenían, pues subvierte su función y los utiliza para exculparse de su amor y de las muertes y desastres que confiesa haber provocado su pasión ("Muertos por mí sus servidores, perdiéndose su hacienda..." [206]). Le sirven para justificar su pasión y su conducta y los utiliza de manera similar a la utilización que hace Calisto en el acto I de los ejemplos que le proporciona Sempronio para disuadirle de que ame a Melibea, en la famosa tirada misógina. ¿Si tan importantes personajes han amado cómo podrán sustraerse al amor Calisto y Melibea? Esta argumentación es la que adopta el personaje del *Tratado de cómo al hombre es necesario amar* al defenderse de las acusaciones de su amigo.⁴⁰

También en el monólogo que precede a su muerte, Melibea intenta autojustificarse del dolor que su suicidio causará a su padre evocando ejemplos sacados de sus lecturas. Su comparación con famosos parricidas no es muy acertada y ella misma reconoce al final, como ya se ha mencionado, que no debe imitarlos, "verdad es que, aunque todo esto así sea, no había de remedarlos en lo que mal hicieron; pero no es más en mi mano" (228). Finalmente, cuando piensa dar algún consuelo a Pleberio, después de informarle de las razones que le mueven a quitarse la vida, se da cuenta de que la turbación le ha dañado la memoria y no recuerda las palabras de consuelo que se hallan en aquellos antiguos libros que su padre le mandó leer.⁴¹

Evidentemente, las conclusiones que Melibea saca de sus lecturas no son las que se esperaban de una joven discreta y honesta. Los ejemplos que utiliza debían ser rechazados, no imitados o tergiversados; debían conducirlo a la práctica de la virtud y no ser utilizados como excusa de su deshonestidad. Podemos decir con los moralistas de la época que la memoria del placer ha borrado de Melibea la memoria del bien, de ahí que recuerde mal o no recuerde. Por ello, la mala aplicación de las lecturas es una característica que subraya el exceso de pasión de Melibea y la hace tan mala discípula de la literatura didáctica como el exceso de pasión hace a Calisto mal discípulo de Andreas Capellanus, quien alecciona así a su amigo Gualterio:

Debes saber que toda persona dueña de sí misma, que sea apta para realizar los trabajos de Venus, puede ser alcanzada por sus flechas, a menos que se lo impidan la edad, la ceguera o la obsesión por el placer.⁴²

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ver G. A. Shipley, "Authority and Experience in *La Celestina*," *Bulletin of Hispanic Studies* 62 (1985), pp. 102-04; se podrían aplicar a Melibea las palabras de F. Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, en *Operum*. I, Basilea, 1554, reimpl Ridgewood; Nes Jersey: The Gregg Press Inc., 1965, p. 5, correspondientes al "Prefacio" al libro I: "Nec me fallit, ut in corporibus hominum, sic in animis multiplici passione affectis, medicamenta verborum multis inefficacia visum iri," que Francisco de Madrid (Valladolid, 1510) traduce como, "Bien sé que como en los cuerpos humanos, así también en los ánimos cargados de diversas pasiones suelen mucha veces hazer poco fruto las medicinas de palabra."

⁴² A. Capellanus, *De amore*, p. 67. El subrayado es mio.

El exceso de pasión y sus lecturas llevan a Melibea a ver en Calisto a un héroe de la ficción sentimental:

... el más acabado hombre que en gracias nació ... dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud ... el más noble cuerpo y más fresca juventud, que al mundo era en nuestra edad criada. (229)

Esta descripción que Melibea hace a su padre nada tiene que ver con el Calisto que nosotros conocemos como lectores. Tampoco sus palabras sobre la reacción que su muerte provoca en la ciudad se corresponden con la realidad. Melibea describe una ciudad despierta en medio de la noche y enlutada por la muerte de su más diestro caballero:

Oye, padre viejo, mis últimas palabras y, si como espero, las recibes, no culparás mi yerro. Bien ves y oyes este triste sentimiento que toda la ciudad hace. Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este [grande] estrépito de armas. De todo esto yo fui [la] causa. Yo cubrí de luto y jergas en este día casi la mayor parte de la ciudadana caballería, yo dejé [hoy] muchos sirvientes descubierto de señor, yo quité muchas oraciones y limosnas a pobres y envergonzantes, yo fui ocasión que los muertos tuviesen compañía del más acabado hombre que en gracias nació. (229)

Nosotros sabemos, sin embargo, que las cosas son distintas. Calisto murió antes de amanecer y los dos únicos pajecillos que le quedaban, tras recoger los sesos desparramados por la calle y juntarlos con su cabeza, lo llevaron de inmediato y secretamente del lugar para evitar que se conociera su muerte deshonrosa. No parece, por tanto, que en ese breve tiempo la gente se haya enterado de la muerte y le hagan tales honras fúnebres.⁴³ En este pasaje hay suficientes elementos que sabemos son ficticios como para dar crédito al resto. Calisto no tenía muchos sirvientes, ni le hemos visto dar una sola limosna a los pobres, ni es dechado de cortesía y virtud, ni el más noble cuerpo criado en su era. Los asuntos de Calisto y Melibea son "vox populi" como teme el mismo Calisto y confirma Centurio, y su fama no debe estar en la estima de la gente, habiendo actuado de intermediaria Celestina. Además, sus actos no lo confirman como virtuoso sino como "bobo," tal y como lo define el autor de la *Celestina comentada*.⁴⁴

Debemos notar, sin embargo, que las palabras de Melibea van encaminadas a exculpar su yerro y a justificar su decisión de suicidio, como ella misma confiesa a su padre. Parecería, en efecto, más aceptable, y desde luego menos estúpido, enamorarse de un hombre admirable y admirado y matarse por él, que hacerlo por un necio, por lo que sus palabras son tanto alabanzas de Calisto como disculpas propias. Melibea, pues, idealiza a Calisto y transforma en su imaginación su muerte secreta en un acontecimiento público y honorable. Creo que las palabras de Petrarca en su diálogo "De muerte ignominiosa," tan próximas a las utilizadas por Rojas, influyen en este pasaje, y nos dan cabal cuenta del autoengaño de Melibea:

⁴³ P. E. Russell, *Temas*, pp. 306-07, nos informa que el estrépito de armas responde a una vieja costumbre de romper armas y escudos en señal de duelo, según se afirma en *Celestina comentada*.

⁴⁴ *Ibid*, p. 306.

Ningún hombre bueno muere mal ni ningún malo bien. Ni los funerales, ni los servidores, ni las púrpuras, ni los atavíos, ni el trastorno de escudos y espadas, ni la familia que llora al señor, ni el clamor y los lamentos de las gentes, hacen la muerte honorable ... sino la virtud y los altos méritos procuran el buen nombre del varón.⁴⁵

Si Melibea se engaña a sí misma, no puede engañar a los lectores, quienes descubren bajo la apariencia de sus palabras la alienación de quien las pronuncia.⁴⁶ Melibea, que ora disculpa su yerro, ora se culpa de todo, responsabiliza en última instancia a la mudable fortuna y al destino de la muerte de su amado, pues para ella la causa del traspies tiene su origen en una fuerza externa e incontrolable:

como de la fortuna mudable estuviese dispuesto y ordenado, según su desordenada costumbre ... no vido bien los pasos, puso el pie en vacío y murió. (230)

La descripción de un Calisto dechado de perfección, de costumbres ejemplares, admirado por todos en vida y públicamente llorado en la muerte, corresponde a una literaturización idealizada que nada tiene en común con su realidad de personaje en la obra.⁴⁷ Melibea se ha inventado un Calisto a la medida de sus deseos y a la medida de los héroes de la literatura sentimental coetánea que él pretendió imitar, lo que le permite a ella misma morir como una heroína obscureciendo sus propias contradicciones e incluso su fracaso como dama, pues su amor e influencia no han servido para ennoblecer a Calisto, como diría Leriano, sino para envilecerlo y revelar su falta de virtud. Ambos han utilizado la literatura para justificar y disfrazar sus sentimientos y deseos de placer en un intento de hacerlos más respetables y alejados de la lujuria sin paliativos que caracteriza a los criados. Rojas, sin embargo, parodia, desde la perspectiva de los diferentes puntos de vista que conlleva la estructura dialogada de la obra, la presunción de estos personajes de literaturizar la vida, nos revela la discrepancia entre sus actos y su presunción y nos proporciona las claves de la falacia del disfraz que adoptan.

⁴⁵ La traducción es mía y procede de F. Petrarca, *De remediis*, libro II, CXXII, p. 243: "Nemo bonus male moritur, nemo malus bene honestam mortem non funeralia, non ministri, non purpurae faciunt exuuias, non inversi clypei atque enses, et flens dominum familia, et vulgi clamor et lamenta ... sed uirtus, et clarum meritis uiri nomen ... peperit."

⁴⁶ Este auto-engañó de Melibea está relacionado con su enfermedad de amor. Esta enfermedad afectaba a la imaginación, la cual, a su vez, dañaba la estimativa y resultaba en la falsa percepción de la realidad, como indican M. F. Wack, "The Measure of Pleasure," pp. 182-83 y D. Seniff, "Bernardo Gordonio's *Lilio de medicina*: A possible Source of *Celestina*," pp. 13-18; para un estudio sobre el tema es imprescindible P. M. Cátedra, *Amor y pedagogía*, especialmente caps. III y IV.

⁴⁷ Para P. Taravacci, "La *Celestina* come 'contienda cortés,'" pp. 9-33, el carácter dramático de la obra proviene del tratamiento que hace Rojas de la paradoja inherente al amor, tal como se concebía en la literatura castellana del XV, al contrastar los discursos amorosos con el alejamiento de los personajes al dogmatismo de las conductas característico del amor cortés.



| Calisto. |

Ilustración [traducción anónima, Paris 1527]