

Amor, magia y tiempo en *La Celestina*

Florencio Sevilla Arroyo
Universidad Autónoma de Madrid

Si algo caracteriza incuestionablemente a *La Celestina* es la férrea trabazón causal de los sucesos integrados en su trama. A pesar del accidentado proceso genético que dio lugar a la versión definitiva en veintiún autos —forjada a base de continuaciones, adendas y retoques de no se sabe bien cuántas manos—, y aun sin contar con un marco genérico ni siquiera mínimamente delineado,¹ la historia amorosa de Calixto y Melibea se nutre de una serie de hechos, perfectamente concatenados en una sucesión lineal de causas y efectos, capaz de conducirnos irreversible y vertiginosamente desde el primer encuentro de los amantes en la huerta de Melibea hasta el lamento final de Pleberio. Una vez dado el primer paso, no hay marcha atrás ni traspies que interrumpa o desvíe del camino trazado: el extravío del halcón provoca el encuentro entre los amantes, el encuentro ocasiona el rechazo de la joven, el rechazo causa la desesperación del pretendiente, la desesperación induce la aparición de la alcahueta, la aparición arranca cien monedas del señor, las monedas estimulan la intervención de la tercera y generan la codicia de los criados, la intervención mina las defensas de la muchacha... y así sucesivamente, paso a paso, sin pausas ni fisuras, hasta que el estremecedor suicidio de la hija sume al padre en el desgarrador lamento final. Y no de otra mane-

1.— Aquí no podemos rozar siquiera la multitud de problemas —laberínticos donde los haya— de gestación, autoría o género de *La Celestina*, que han ocupado desde antaño a buen número de filólogos y especialistas con resultados sobradamente conocidos (Menéndez Pelayo, Gilman, Bataillon, Lida de Malkiel, Maravall, Marciales, etc., por nombrar a algunos de los más sonados y reconocidos). En consecuencia, asumiremos la obra en su conjunto como salida de la pluma de Fernando de Rojas y ateniéndonos al resultado final ofrecido por la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, de acuerdo con el texto fijado por Russell que se cita a continuación. Si se desea, no obstante, volver a las andadas por esos derroteros, puede recurrirse al llamativo y sugerente trabajo de José Guillermo García Valdecasas, *La adulteración de «La Celestina»*, Madrid: Castalia, 2000.

ra, cortemos por donde cortemos: si la vieja no le hubiese conseguido a Pármeno los favores carnales de Areúsa, el muchacho habría perseverado en su fidelidad a su señor; si Calixto no hubiese recompensado los oficios de la alcahueta con la cadena de oro, sus compinches no la habrían asesinado; sin la muerte de la vieja, el encargo de venganza que las pupilas encomiendan a Centurio no habría tenido lugar; etc.

Todo induce a pensar que «su principal historia, o ficción toda junta» («El autor», 185) responde a un trazado meticulosamente fijado por sus artífices para abocar el mundo celestinesco irremediable e irreversiblemente hacia la catástrofe por la propia inercia de los acontecimientos; o, todavía mejor, de los comportamientos. Así se deduce, al menos —sin necesidad de especulación más sesuda—, de las siguientes palabras de Pármeno, situadas estratégicamente a poco de iniciarse la continuación del primer auto:

PÁR.— Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada, causa de la ver y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y alma y hacienda.²

Sin embargo, tan esmerado y coherente eslabonamiento de los hechos representados muestra una supuesta falla, al parecer insalvable por su inverosimilitud, que se convirtió desde muy antiguo en el reproche más grave lanzado contra la talla artística de la obra. Nada menos que el autor del *Diálogo de la lengua*, Juan de Valdés, la formulaba así ya en pleno siglo XVI:

[...] la de Calisto no stá mal, y la de Melibea pudiera estar mejor.

MARCIO.— ¿Adonde?

VALDÉS.— Adonde se dexa muy presto vencer, no solamente a amar, pero a gozar del deshonesto fruto del amor.³

Y es que no es para menos, pues la juvenzuela pasa del rechazo más colérico de su pretendiente («la furia de Melibea»)⁴ a la entrega más abso-

2.— Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russel, Madrid: Castalia, 1991, auto 1, pág. 274. Todos los pasajes de la obra aquí citados proceden de esta edición, de modo que, en lo sucesivo, nos limitaremos a indicar el auto y la página dentro del propio texto. Como suele hacerse habitualmente, mantendremos en cursiva las adendas de la *Tragicomedia*.

3.— Ed. de Juan María Lope Blanch, Madrid: Castalia, 1982, pág. 175.

4.— Otra cosa es que se entienda su cólera como manifestación evidente de su carácter libidinoso, según propuso María Eugenia Lacarra: «Rojas, como lector avisado del primer acto y continuador de la obra, según declaración propia en 'El autor a un su amigo', interpreta la 'furia de Melibea' como un rasgo determinante y esencial al personaje, y por ello la desarrolla en la *Comedia* y en la *Tragicomedia* y la utiliza como pieza clave para explicar y hacer verosímil a los lectores su actuación y su rápida claudicación al amor de Calisto» («La ira de Melibea

luta —en cuerpo y alma— de un día para otro, tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*.

MEL.— Más desventuradas de que me acabes de oír, porque la paga será tan fiera qual la merece tu loco atrevimiento [...]. ¡Vete, vete de aý, torpe: que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano conmigo el ylicito amor comunicar su deleyte! (I, 213)

MEL.— ¡O mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría! Si tu coraçón siente lo que agora el mío, maravillada estoy cómo la ausencia te consiente bivir. ¡O mi madre y mi señora!, haz de manera como luego le pueda ver, si mi vida quieres (X, 438).

MEL.— [...] ¡O mi señor y mi bien todo! [...] ordena de mí a tu voluntad. (XII, 464).

A fin de salvar la quiebra, restañando con ello la entereza artística y semántica de tan admirable «comedia humana», se ha recurrido fundamentalmente a dos soluciones, la «magia» y el «tiempo», que suelen ofrecerse, además, como alternativas excluyentes entre sí.⁵ Para quienes optan por la primera —con Russell⁶ a la cabeza—, la incoherente y súbita entrega de

a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de Celestina*, ed. de Rafael Beltrán y José Luis Canet Vallés, Valencia: Universitat de València, 1997, págs 107-20; en concreto, 107).

5.— Joseph T. Snow formuló el problema como sigue: «¿Melibea enamorada libremente o Melibea enamorada por intervención diabólica? Ahí el nudo gordiano [...] Es, para mí y para muchos lectores y críticos, la cuestión palpitante. Nuestra comprensión de la protagonista, y nuestras lecturas e interpretaciones de lo que pasa [...] dependen cien por cien en si partimos de la idea de que Melibea está ya ilusionada con Calisto en el momento del encuentro de las cuatro mujeres en la puerta de la casa de Pleberio o si creemos que el Maligno —que Celestina cree haber hecho entrar en el hilado— obra en Melibea un repentino cambio de parecer» («Alisa, Melibea, Celestina y la magia», *Ínsula*, 633 [1999], págs. 15-18; en concreto, 16a). Ana Vian Herrero, por su parte, planteaba: «La polémica principal se establece entre quienes creen que Melibea se rinde porque ya estaba enamorada gracias a la sagacidad nada sobrenatural de la vieja o aquellos que opinan que Melibea es víctima de la *philocaptio* a través del hilo hechizado» («Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en la *Celestina* y en su linaje literario», en *Cinco siglos de Celestina*, cit., págs. 209-38; la cita, en pág. 214). Begoña-Leticia García Sierra también se hizo eco del asunto en términos similares: «El comportamiento de Melibea, ¿un problema para el lector», en «*La Celestina*» v *Centenario (1499-1999)*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pág. 361-67. En fin, Juan M. Escudero, en fechas no demasiado lejanas, sostenía: «Frente al papel determinista de la magia, Gilman y Asensio establecieron en su día la existencia de un tiempo implícito que explicaría sobradamente la existencia de un tiempo oculto mucho más largo entre el encuentro en el jardín del auto primero y la rendición amorosa de Melibea en el décimo: habría transcurrido el tiempo necesario para que ambos jóvenes hubiesen sucumbido al amor, sin necesidad de la intervención del elemento mágico» («La ambigüedad del elemento mágico en *La Celestina*», en Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, eds., *El mundo social y cultural de «La Celestina»*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2003, págs. 109-127; pág. 123).

6.— A la cabeza, por la trascendencia y aceptación que ha alcanzado un trabajo suyo dedicado al tema: «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de La Celestina y otros estudios*, Barcelona: Ariel, 1978, págs. 241-76).

la joven es causa directa —y por eso mismo lógica— de las artes mágicas de la hechicera, reduciéndola así a simple víctima de la *philocaptio* operada mediante el conjuro. Quienes prefieren, en cambio, la segunda —de la mano de Lida de Malkiel⁷— apuestan por un habilísimo aprovechamiento del «tiempo implícito» capaz de convertir el alocado y repentino cambio en decisión personal madurada desde tiempo atrás, alzándola de paso a la categoría de mujer nueva capaz de apostar premeditadamente por su intimidad. Y acaso ambas posturas sean igualmente pertinentes, a la vez que incompatibles: sin más plazo que unas veinticuatro horas, el giro sentimental de la muchacha resulta poco menos que disparatado, máxime en una trama tan meticulosamente urdida, y la operatividad de la magia viene como anillo al dedo para justificarlo como acto de enajenación cuasi demoniaca; pero con un período temporal más o menos largo entre ambos extremos, el salto del enamoramiento disimulado a la pasión incontenible no parece tan absurdo ni precisa, en absoluto, del factor mágico para dotarlo de coherencia. Apostar, pues, por la funcionalidad de la magia en el devenir de los acontecimientos celestinescos parece ir en contra de la del tiempo no representado, en la misma medida que el influjo de éste en las actuaciones de los personajes parece reducir la magia a simple aditamento ornamental.⁸

7.— Como en tantos otros aspectos celestinescos a partir de su monumental *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: Eudeba, 1970, págs. 169-97.

8.— Quizás por ello, el magnífico número de trabajos dedicados a uno y otro tema no ha logrado resolver demasiado y mucho menos solucionar el problema que nos ocupa, abandonándolo a la sempiterna ambigüedad de la obra de arte, tan funcional y socorrida en el caso de *La Celestina*. Ejemplo arquetípico de esa actitud es una de las más recientes revisiones del tema, firmada por Eva Lara Alberola, donde se vuelve a apostar —a la zaga de Juan Manuel Escudero— por la ambigüedad más radical: «Lo auténticamente relevante es que Celestina se dibuja como una hechicera, a la par que alcahueta, y se erige en la protagonista de la trama. Su vinculación con las artes mágicas es indiscutible [...] independientemente de que su ritual sea o no el responsable del enamoramiento de Melibea y de la tragedia que a todos les acaece, pues dicho misterio jamás podrá dilucidarse; así lo quiso Rojas» («La hechicera Celestina y el misterio de su *philocaptio*», *Per Abbat*, 6 [2008], págs. 63-80; en concreto, 79). En efecto, Escudero había mantenido: «En suma, estamos hablando de una de las ambigüedades mejor logradas en una obra literaria [...] Y lo que es más importante, Rojas nos deja a nosotros, lectores, en la incertidumbre de otorgar verdadero valor al elemento mágico» («La ambigüedad...», pág. 112). Así, ambas opciones explicativas, magia y tiempo, se han disuelto en prolíficas matizaciones tan rebuscadas y sugerentes como inoperantes para la obtención de una interpretación global convincente. Cuando se trata de la «magia», el problema se deriva hacia el historicismo del tema y su presencia en los manuales de la época; hacia la condición de alcahueta, de hechicera o de bruja de la inmortal tercera; hacia el grado de credibilidad que lo demoniaco le merece al autor, al lector o a la misma maga, etc. Y casi lo mismo sucede si reparamos en la complejísima temporalidad desplegada en la obra, que ahora se intenta descomponer en copcepciones dramáticas o novelescas, se procura justificar diferenciando el tiempo histórico del *tempo* psicológico de los personajes, e incluso se llega a oscilar entre el cómputo horario cabal y la difuminación más absoluta de las alusiones cronológicas. Ello por no citar una lista interminable de posturas e interrogantes no menos sugerentes pero cuya respuesta tampoco alteraría demasiado la verdad literaria de *La Celestina*. Obviamente, en estas

Y sin embargo, muy por encima de polarizaciones críticas más o menos brillantes, y acaso acertadas ambas en buena medida, está una constatación inapelable desde la literalidad del texto: tanto la «magia» como el «tiempo implícito» son dos realidades textualmente omnipresentes a lo largo y ancho de *La Celestina*, gravitando además, muy especialmente, en torno al cambio sentimental de la amada. Es posible que ninguno de los dos ingredientes sea capaz de dar cuenta cabal, por separado, de la peculiarísima historia amorosa que gestionan —la magia no, por el tratamiento intencionadamente ambiguo que recibe y el tiempo tampoco, por el manejo contradictorio que se le dispensa—; incluso, bien podría ser que ni siquiera conjugándolos solucionasen demasiado... Así y todo, lo que no podemos hacer es cerrar los ojos a la evidencia: tanto la magia como el tiempo están manejados, simultánea y conjuntamente, con miras al devenir amoroso de Calixto y Melibea, siempre dependiente del mencionado giro sentimental de la doncella, y la secuencia en que se nos brindan aliados es de todo punto inequívoca y en no menor medida esclarecedora;

HOY:	Rechazo de Melibea (i).
	Conjuro de Celestina (III).
MAÑANA:	Entrega moral de Melibea (x).
PASADO:	Entrega carnal de Melibea (XII)

quizás mejor:

HOY	MAÑANA	PASADO
RECHAZO	CONJURO	ENTREGA

Después podremos especular cuanto queramos con considerandos históricos, sociológicos, filosóficos, psicológicos, artísticos, morales..., pero antes tendremos que aceptar que el CONJURO de la maligna buhona tiene

páginas no podremos abarcar ni remotamente la totalidad de los problemas aludidos, y aun habremos de dejar fuera buen número de soluciones interesantes, de modo que nos limitaremos a recoger tan solo las posturas que tocan más de lleno a nuestro planteamiento según se refleja en la bibliografía final. Afortunadamente, los recursos bibliográficos de *La Celestina* son fácilmente consultables gracias a la gran labor de varios profesores y especialistas: Joseph T. Snow, *Celestina by Fernando de Rojas: an Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985 y «Celestina de Fernando de Rojas: documentos bibliográfico», *Celestinesca*, x-2 (1985 y suplementos bibliográficos en general); A. Robert Lauer, *Bibliografía celestinesca* (hasta 2003), disponible en línea (<http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/BibCelestina.html>); Rafael Beltrán, José Luis Canet y Marta Haro, *Biblioteca de obra*, también en Internet (http://www.cervantesvirtual.com/bib_obra/celestina/index.shtml); Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Iñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 2000, págs. 751-826); etc. En fin, si se trata de actualizar, puede verse Dorothy Sherman Severin, «Witchcraft in *Celestina*: a Bibliographic Update since 1995», *La Corónica: A Journal of Medieval Spanish Language and Literature*, 36-1 (2007), págs. 237-243.

lugar, precisamente, el día anterior al de la ACEPTACIÓN de la relación amorosa y carnal por parte de Melibea.

Todo induce a pensar —por no decir «obliga a concluir»— que tanto la magia como el tiempo han de entenderse como resortes hábilmente manipulados por sus creadores, al unísono, para convertir una historia de «amor cortesano» al uso de los tiempos en toda una catástrofe amoratoria digna de alzarse en antídoto *ex contrario* para los locos enamorados, tal y como se nos insiste machaconamente en los paratextos de la obra.

Pero no adelantemos conclusiones...

Amor

Para centrar cabalmente el planteamiento que nos ocupa, conviene abundar, ante todo, en que la trama amorosa de *La Celestina* responde a un plan global puesto al servicio de una vasta empresa aleccionadora⁹ encaminada a lograr el escarmiento de los «locos enamorados» que confían su amor a criados y hechiceras. Más en concreto, de acuerdo con la machacona insistencia de sus artífices

la qual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas (Título y subtítulo, 181).

cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto, y de él cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las quales hallé esculpidas en estos papeles [...] [salían] avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras (El autor, 184-185).

buscad bien el fin de aquesto que escrivio
o del principio leed su argumento:

leedlo y veréys que, aunque dulce cuento,
amantes, que os muestra salir de cativo.

[...]

Vosotros que amáys, tomad este enxemplo,
este fino arnés con que os defendáys
volved ya las riendas, por que no os perdáys

9.— Si se prefiere, como un verdadero «*remedium amoris*», como bien planteó y documentó Bienvenido Morros: «Tanto Rojas como Piccolomini se impusieron como objetivo prioritario, sin descartar otros, no sólo sanar a quienes habían sucumbido a las redes del amor [...], sino también procurar evitar que otros cayeran en ellas» («'La Celestina' como 'remedium amoris'», *Hispanic Review*, 1 (2004), págs. 77-99).

[...]

notad bien la vida que aquestos hizieron; *tened por espejo su bien qual huvieron* (Acróstico, 190, 192 y 193).

Síguese la Comedia o *Tragicomedia* de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Así mismo fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes (205).

Por solicitud de p[u]ngido Calisto, vencido el casto propósito della, ent[re]ueniendo Celestina, mala y astuta muger, con dos sirvientes del vencido Calisto, engañados y por ésta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de cobdicia y de deleyte, v[i]nieron los amantes y los que los ministraron en amargo y desastrado fin (Argumento, 207-08).

la qual salida fue causa que sus días peresciessen, porque los tales este don resciben por galardón, y por esto han de saber desamar los amadores (xix, argumento, 561).

*Pues aquí vemos quán mal fenescieron
aquestos amantes, huygamos su dança*
(Concluye el autor, 609).

*bien la leyendo, harás liquescer.
Harás al que ama amar no querer*
(Proaza, 612).

Había que abundar, inexcusablemente, en las citas, pues la mera insistencia es ya argumento de fuerza. Ese era el objetivo primordial marcado de antemano y, por mucha obstinación que pongamos en creérslo, a su trazado responde programáticamente el desarrollo argumental de la pieza —la sucesión ininterrumpida de causas y efectos antes mencionada—, tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*: se nos representa puntualmente, aunque con un vitalismo descarnado, la calamitosa historia de dos jóvenes amantes que, consumidos por su irrefrenable deseo, recurren a una maldita hechicera y a criados mezquinos para satisfacer sus ansias sexuales, lográndolo a costa de la muerte y condenación eterna de todos los implicados.

Esto es, *La Celestina* está concebida en su entera totalidad —mal que nos pese— como una grave «reprehensión» contra el amor «apasionado» «loco», «ilícito», «pecaminoso», «impervio», «extático»... o como se

le quiera llamar.¹⁰ Por mucho que nos cautive su vitalismo libérrimo o que nos deslumbe el verismo sicológico de sus criaturas, y por más que nos empeñemos en minimizar el alcance efectivo de semejante afán edificante,¹¹ el hecho innegable es que nos las habemos con un magnífico ejemplo *ex contrario* de amor mundano pernicioso. Podremos luego enfrascarnos en distingos más o menos sutiles sobre si las criaturas implicadas entrañan «vidas» puras y nudas, aunque limitadas a un existir dialógico —como quiere Gilman¹²—, o más bien «categorías morales» al servicio del plan docente global —según prefiere Bataillon¹³—, sin olvidarse de entenderlas como «caracteres» en toda regla —de la mano ahora de la tradición crítica refrendada por Lida de Malkiel¹⁴— ... Tanto

10.— Otis H. Green, por dar alguna muestra, lo planteó hace mucho tiempo con extraordinaria claridad y contundencia: «Tiene por tema el amor pasión y como salario inevitable del pecado, la muerte. Como se dice en las páginas preliminares de la edición de Sevilla, 1501, se compuso 'en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios; así mismo fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes'. El libro se atiende a este esquema con la más rigurosa fidelidad: esos amantes son pecadores y deben morir» (*España y la tradición occidental*, versión española de Cecilio Sánchez Gil, Madrid: Gredos, 1969, pág. 139). Y no hace mucho, también lo entiende así Alejandro Tenorio Tenorio: «Rojas consigue presentar un ejemplo extremo, sin salvación, de esa corriente del amor subjetivo, violento y libre, que solo ve en sí mismo su razón de ser y que rechaza y niega un marco legal y social de entrega plena. El drama del amor desconcertado necesitaba que los amantes no se plantearan el matrimonio para que pudiera servir de ejemplo; es un amor que enajena y enloquece y no tiene más salida que la muerte. Y ese será el mensaje de *La Celestina* como *exemplum*, como 'moralidad': tratar de poner patéticamente de manifiesto la raíz del mal en la vivencia de un amor como fuerza libre, violenta e individual y en los males que acarrea a la sociedad» («El hilado filosófico de *La Celestina*», *Lemir* (Estudios), 2004, pág. 31 (<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Estudios/LaCelestina.htm>). Todavía más recientes son estas palabras de Robert Folger: «Rojas describent a process of *philocaptio*, showing how imprudence, persuasion and magic are capable of arousing a noxious amorous passion. In this way he provides his readers with the 'defensivas armas para resistir sus fuegos'» («Passion and Persuasion: Philocaption in *La Celestina*», *La Corónica*, 34-1 [2005], págs. 5-29; en concreto, 23).

11.— «La finalidad de esta 'tragicomedia' no fue moralizar, ni criticar primordialmente el orden social o religioso. Lo que de esto haya es reflejo secundario de otros propósitos más hondos: la perversión y el trastorno de las jerarquías de valoración vigentes, de los ideales poéticos y caballerescos» sostenía don Américo Castro en su imprescindible «*La Celestina* como contienda literaria (*castas y casticísmos*)», Madrid: Revista de Occidente, 1965 pág. 95.

12.— Convencido, como estaba, del dialogismo integral de la obra: «En vez de caracterizaciones fijas, que encaucen el diálogo a priori, lo que vemos es una 'evolución' de la vida hablada a través de sucesivas situaciones vitales. Comprender esto equivale a lograr una nueva comprensión del arte de Rojas. Este se consagra [...] a la presentación de cada una de las vidas como trayectoria significativa y fácilmente perceptible. Rojas no sólo es, pues, creador de sus personajes, sino más aún, director, hábil *metteur en scène* de sus vidas» (*La Celestina. Arte y estructura*, versión española de Margit Frenk Alatorre, Madrid: Taurus, 1982, pág. 122).

13.— No otra es la tesis central, perceptible ya desde el mismo título, de su magnífico libro *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris: Marcel Didier, 1961.

14.— Esa es la postura mantenida con singular tenacidad por la gran hispanista, frente a Gilman y Bataillon, en su ya mencionado *La originalidad artística de La Celestina*: «También en el trazado de los caracteres se singulariza *La Celestina* por su atención total a la variedad

monta:¹⁵ «vidas», «moralidades» o «caracteres» salen a escena con el único objetivo de participar activamente en una magnífica *reprobatio amoris*: decididos a dejarse arrastrar por sus más bajas pasiones, asumiendo su parte de culpa y dispuestos a pagarla a buen precio. Podremos otorgarles el espacio verbal, vital o moral que se nos antoje, o concederles la talla artística que nos venga en gana, pero el papel de cada uno estaba predeterminado y la sentencia dictada de antemano, como bien claro deja Pleberio en su desolador lamento final

La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella para tu servicio enponçoñado jamás halló. Ellos murieron degollados, Calisto despenado, mi triste fija quiso tomar la misma muerte por seguirle (XXI, 615).

Y del mal el menos, si con eso bastase. Se pretende, además de la reprobación ejemplarizante de las conductas tenidas como desviadas, la condena y ejecución más vertiginosa, contundente y despiadada de sus protagonistas. No es suficiente con que ambos «locuelos» consigan satisfacer sus apetitos carnales —Celestina y criados mediante— para terminar pagando con sus personas el disfrute prohibido. Mucho más allá, se ha dictaminado que todos ellos anhelan y logren consumir su falta con tanta celeridad como virulencia;

SEM.— [...] Y esta puta vieja querría en un día, por tres pasos, desechar todo el pelo malo, quanto en cinquenta años no ha podido medrar (VI, 337).

SEM.— No te fatigues tanto, no lo quieras todo en una hora; que no es de discretos desear con grande eficacia lo que puede tristemente acabar. Si tú pides que se

de las criaturas individuales, visible en la minuciosidad de su pintura y en el repudio de la convención literaria y social y de la tipificación abstracta inherente al arte didáctico, donde la transparencia de la alegoría es la condición precisa para la inteligibilidad de la lección. En la Tragicomedia, la fisonomía de cada personaje brota de una sabia superposición de imágenes tomadas desde diversos puntos de vista [...] lo que la Tragicomedia ofrece no es un conflicto abstracto de categorías abstractas, sino criaturas individuales enzarzadas en una heraclitea contienda de egoísmos» (726 y 728).

15.— Tanto monta —decimos—, sobre todo porque —bien mirado— el planteamiento moralizador no tiene por qué ser incompatible con una plasmación vitalista —y ahí radica la clave de la polaridad—, sino más bien todo lo contrario, como bien sostuvo José Antonio Maravall en otro libro de primera línea: «De igual manera, un arte o una literatura que quiere conservar una función moralizadora, a finales del siglo XV y en el XVI [...], necesita adaptarse a la nueva sensibilidad y, para hacer eficaz un ejemplo moral, olvidarse del didactismo mostrenco de los apólogos medievales, presentándolo en forma que impresione la conciencia personalísima de sus nuevos lectores. El afán de alcanzar, sirviéndose de esa nueva manera, un fin general de moralización, puede forzar —y, efectivamente, así fue— la captación de lo individual y potenciar su realismo» (*El mundo social de «La Celestina»*, Madrid: Gredos, 1981, págs. 17-18).

concluya en un día lo que en un año sería harto, no es mucha tu vida.

[...] ¿Quisieras tú ayer que te traxeran a la primera habla, amanojada y embuelta en su cordón, a Melibea, como si hovieras embiado por otra qualquiera mercadería a la plaça [...] (VIII, 396-97).

MEL.— [...] te suplico ordenes y dispongas de mi persona segund querrás. Las puertas impiden nuestro gozo, las quales yo maldigo, y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerças, que ni tú estarías quexoso ni yo descontenta (XII, 466).

MEL.— [...] ¡O mi vida y mi señor! ¿Cómo has quesido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleyte? (XIV, 502).

MEL.— [...] Dexa estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? Pues cierto es de lienço [...].

CAL.— Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas (XIX, 571).

exactamente con la misma inmediatez y severidad —la falta de confesión al margen— que caerán sobre ellos las consecuencias trágicas y ejemplares previstas:

ELI.— [...] Celestina [...] ya está dando cuenta de sus obras. Mill cuchilladas le vi dar a mis ojos; en mi regaço me la mataron (XV, 522).

SOS.— [...] El uno llevaba todos los sesos de la cabeça de fuera, sin ningún sentido; el otro, quebrados entramos braços y la cara magullada. Todos llenos de sangre; que saltaron de unas ventanas muy altas por huyr del aguazil. Y assí, casi muertos, les cortaron las cabeças, que creo que ya no sintieron nada» (XIII, 493).

TRI.— [...] ¡O mi señor y nuestra honra despeñado! ¡O triste muerte y sin confesión! Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeça del desdichado amo nuestro. ¡O día de aziago! ¡O arrebatado fin! (XIX, 575).

PLE.— [...] ves allí a la que tú pariste y yo engendré, hecha pedaços (XXI, 595).

Por eso precisamente *La Celestina* fue diseñada —decíamos— como una historia convencional más de dos jóvenes amantes que pasan largo tiempo reprimiendo sus pasiones sentimentales, sin lograr ni remotamente satisfacerlas —también ahora resulta llamativa la insistencia—,

CAL.— [...] el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar tengo yo a Dios ofrescido (I, 211).

CAL.— [...] aquella a quien vosotrso servís y yo adoro y por más que trabajo noches y días, no me vale ni aprovecha (VI, 349).

MEL.— Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho [...] Muchos y muchos días son passados que esse noble cavallero me habló en amor; tanto me fue entonces su habla enojosa quanto, después que tú me le tornaste a nombrar, alegre (X, 437).

LUC.— *Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y callado tu desseo. Hame fuertemente dolido tu perdición. Quanto tú más me querías encobrir y celar el fuego que te quemava, tanto más sus llamas se manifestavan en la color de tu cara, en el poco sossiego del coraçón, en el meneo de tus miembros, en [el] comer sin gana, en el no dormir. Assí que de contino se te cayán, como de entre las manos, señales muy claras de pena* (X, 439-40).

CAL.— O cuántos días antes de agora passados me fue venido este pensamiento a mi coraçón, y por imposible le rechaçava de mi memoria (XII, 464).

CAL.— Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, quando me la diesse, desechalla? [...] Nadando por este fuego de tu desseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis passados trabajos? (XIV, 500-01).

hasta que recurren a alcahuetas y sirvientes, consiguiendo con su mediación consumarlas con tanta intensidad como inmediatez (en tres días contados y consecutivos, según avanzamos y matizaremos luego):

MEL.— (*Adentro*) [...] después que de ti hove entera noticia, ningún momento de mi coraçón te partiesses. Y aunque muchos días he pugnado por lo dissimular, no he podido, tanto que en tornándome aquella muger tu dulce nombre a la memoria, no descubriese mi desseo y vinieste a este lugar y tiempo, donde te suplico

ordenes y dispongas de mi persona segund querrás (xii, 465-66).

MEL.— [...] Muchos días son passados, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto [...]. Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme, que descubrió su pasión a una astuta y sagaz muger, que llamavan Celestina [...]. Perdí mi virginidad. *Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes* (xx, 587-88).

Claro que con ello quebrantan de lleno las convenciones sociales de la época y dan al traste con las expectativas paternas, haciéndose acreedores del cruento desenlace trágico que les espera:

PLE.— [...] Demos nuestra hazienda a dulce successor, acompañemos nuestra única hija con marido qual nuestro estado requiere, por que vamos descansados y sin dolor deste mundo [...]

ALI.— [...] Pero como esto sea officio de los padres y muy ageno a las mugeres, como tú lo ordenares, seré yo alegre, y nuestra hija obedecerá, según su casto bivar y honesta vida y humildad. [...]

MEL.— [...] No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos; que más vale ser buena amiga que mala casada. [...] No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conoscerlo, después que a mí me sé conoscer. No quiero marido (xvi, 533-36).

No es pues, *La Celestina*, simplemente la historia de dos locos amantes que acaba mal, sino más bien el desenlace de una relación pasional fatídicamente precipitado por los tejemanejes de la «vieja de la cuchillada» y sus secuaces. El objetivo primario de la «reprehensión» ejemplarizante no son tanto —a nuestro entender— las ansias sentimentales de ambos jóvenes (nada peligrosas durante mucho tiempo) como la celeridad con la que se satisfacen lujuriosamente, por obra y gracia de la intervención celestinesca, derivando *ipso facto* en catástrofe. Esto es, se pretende sacar a escena un ejemplo contundente de la inmediatez con la que el amor pasional (*hereos*), encomendado a terceras y rufianes, fulmina a los participantes

Naturalmente, semejante planteamiento de la reprobación aleccionadora, con las miras puestas en la inmediatez de los comportamientos desviados, exigía como requisito *sine qua non* el brusco y repentino cambio de actitud sentimental —o, sencillamente, sexual— de Melibea, provocado, además, por la intervención celestinesca. Si se prefiere, había que evidenciar la eficacia de la hechicera para corromper en un tiempo récord la castidad de la doncella. Poco importa el orden de la formulación o la re-

levancia que le otorguemos a uno u otro componente —«tiempo» y «hechicería», en definitiva—, pues salta a la vista que el *quid* de la cuestión radica inequívocamente —como bien han sostenido la inmensa mayoría de los especialistas— en el brusco envilecimiento asumido por la muchacha de la noche a la mañana.

De resultas, lo que suele ser considerado habitualmente como la gran falla artística de la tragicomedia pasa a convertirse en la razón de ser última de su trama. La súbita entrega carnal de Melibea, lejos de constituir incoherencia alguna, lo que hace es soldar dos etapas de cuyo contraste depende la eficacia moral de la pieza: cierra una larga prehistoria de abstinencia y frustración amorosa, permanentemente aludida pero sólo representada en la primera escena de la huerta, a la vez que abre un brevísimo período de lujuria y disfrute, puntualmente representado aunque abocado irremisiblemente al desenlace fatídico. Para llevar a buen puerto artísticamente tan delicada maniobra, Rojas manipuló con admirable destreza tanto las habilidades mágicas de la vieja trotera como el esquema temporal de su creación. Sólo mediante la alianza de ambos ingredientes, sabiamente dosificados, podía obtenerse el fin ejemplar perseguido con alguna efectividad y, por tanto, sólo desde el análisis conjunto de ambos lograremos desentrañar el alcance preciso de cada uno de ellos. No consiste en oponer magia y tiempo, asignándoles funciones contradictorias, sino precisamente de lo contrario: de conjugar a ambos para delimitar la contribución específica de cada uno al fin ejemplar que persiguen conjuntamente.

Magia

De entrada, con independencia de la funcionalidad que le asignemos en la evolución de la trama, al margen del grado de satanismo que percibamos en los hechizos de la vieja y más allá de la credibilidad que profesasen los creadores, lo cierto es que la magia ha de aceptarse como «tema integral» —según formuló Russell¹⁶— de *La Celestina*, aunque sólo sea por su apabullante omnipresencia en la misma, especialmente hasta el auto XIII. En verdad que el tema recibe un tratamiento tan demorado, tan insistente y tan diversificado, que resulta obsesivo a todas luces. Cuando menos —se nos concederá—, ha sido elaborado con el suficiente detenimiento y detallismo como para no reducirlo a simple componente «ornamental», privándolo de cualquier operatividad en la trama —como

16.— En el artículo ya mencionado y con una convicción absoluta: «la principal función temática de la Celestina en la obra de Rojas es la de producir, sirviéndose de un pacto con el Diablo, un caso de *philocaptio* cuya víctima es Melibea»; «El instrumento de la *philocaptio* será, como ya sabemos, la madeja de hilado en la que está presente el demonio» y «Así, me parece fuera de duda que la magia es tema integral, no marginal, tanto de la primitiva Comedia como de la Tragicomedia» («La magia, tema integral», págs. 254, 261 y 267-68, respectivamente).

querían Américo Castro,¹⁷ Menéndez Pelayo,¹⁸ Lida de Malkiel¹⁹ y tantos otros, siempre fascinados por la sagacidad de la vieja como alcahueta sin más—. De lo contrario, quedarían sin justificación aceptable las insistentes advertencias de los paratextos contra las maldades de la alcahueta, la pormenorizada rememoración de su vida y milagros al hilo de sus acciones representadas, la meticulosa descripción de su laboratorio, las continuas sospechas del resto de los personajes, el conjuro previo a la primera visita a casa de Pleberio... y tantos y tantos otros componentes o pasajes fundamentales de la *Tragicomedia*, incluyendo —para colmo— la relevancia misma del personaje central...

Pues se trata de una constante evidenciada por buen número de estudiosos, que no han descuidado el listado preciso de los pasajes fundamentales dedicados al asunto en la obra,²⁰ nos limitaremos a recordar

17.— Don Américo consideraba los mágicos «elementos accesorios, muy a tono con la fantasía decorativa de la época» («El problema histórico de *La Celestina*», en *Santa Teresa y otros ensayos*, Santander: Historia Nueva, 1929, págs. 193-215; la cita en pág. 214).

18.— La postura de don Marcelino es en verdad curiosa donde las haya por ambivalente: admite abiertamente el influjo de lo mágico en la conducta de Melibea para extraer del mismo su naturaleza accesoria; y lo hace a renglón seguido: «El autor quiso que Celestina fuese una hechicera de verdad y no una embaucadora. Ciertos rasgos que en la *Tragicomedia* sorprenden y pueden parecer falta de arte, sobre todo la rápida y súbita conversión del ánimo de Melibea, que hasta entonces no ha manifestado la menor inclinación a Calisto y que tanto se enfurece cuando la vieja pronuncia por primera vez su nombre, sólo pueden legitimarse admitiendo que Melibea, al caer en las redes de la pasión como fascinado pajarillo, obedece a una sugestión diabólica. Ciertamente que nada de esto era necesario: todo lo que pasa en la *Tragicomedia* pudo llegar a término sin más agente que el amor mismo, y quizá hubiera ganado este gran drama realista con enlazarse y desenlazarse en plena realidad» (*Orígenes de la novela*, ed. de D. Enrique Sánchez Reyes, vol. III, Santander: Aldus, MCMXLIII, pág. 359).

19.— Convencida de la funcionalidad del tiempo implícito y de las dotes de Celestina como trotera, Lida es taxativa en este sentido: «la conversión no ha sido pues tan ‘rápida y súbita’ que exija obligatoriamente la intervención sobrenatural», «Extraordinaria es la eficacia con que Celestina lleva a la recatada Melibea a admitir su pasión por Calisto, pero dos hechos descartan toda ingerencia del ‘triste Plutón’» y «Dos veces la magia completa la pintura del ambiente coetáneo [...] Pero por circunstanciada o brillante que sea esta pintura de ambiente, no es más que una nota accesoria, no incorporada de veras a la acción» (222-224).

20.— Sirva de muestra el artículo de Patrizia Botta que lleva por título «La magia en *La Celestina*» (*Dicenda*, XII [1994], págs.37-67), donde se encontrará una excelente puesta al día de la cuestión con la siguiente conclusión: «Disponemos en el momento actual de toda una serie de argumentos y de comentarios de detalle que, todos juntos, dejan bien claro que la magia en LC está artísticamente elaborada, que Rojas hace hincapié en ella en repetidas ocasiones y hasta la vuelve a perfeccionar en las adiciones del texto en 21 actos, y que ella rige, además, a nivel de léxico, todo un sistema de símbolos, de metáforas y de palabras de doble sentido íntimamente relacionadas entre sí. Queda sentado, pues, que la magia en la obra de Rojas es factor principal (aunque no exclusivo) en la conversión de Melibea y juega por tanto un papel que ya no se puede definir ‘secundario’ y ni siquiera ‘meramente’ ornamental» (pág. 58). No menos interesante y exhaustivo es el «estado de la cuestión» de Ana Vian Herrero, donde se concluye: «no es lícito seguir negando la magia en función de un concepto anacrónico de realismo. Las artes negras explican en aparte la tragedia y no excluyen los elementos cómicos: son metáfora de los deseos de cambio de los personajes, componente esencial de la estructura y han generado gran parte de los fragmentos más hermosos e interesantes desde

algunas de sus manifestaciones más significativas procurando diversificar la tipología de las muestras elegidas:

a) La «vieja de la cuchillada» —si se la hizo el diablo, al margen— es sistemáticamente caracterizada, desde su primera mención, como hechicera experimentada, sobre todo, en cazar doncellas arrastrándolas a la lujuria:

SEM.— [...] Días ha grandes que conozco, en fin desta vezindad, una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en quantas maldades ay. Entiendo que passan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su auctoridad en esta cibdad. A las duras peñas promeverá y provocará a luxuria, si quiere (I, 234).

PÁR.— [...] Ella tenía seys officios, conviene a saber: labrandería, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera (I, 241-42).

LUC.— ¡Jesú, señora! Más conocida es esta vieja que la ruda. No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechizera, que vendía las moças a los abades y descasava mill casados (IV, 303).

MEL.— [...] ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechizera, enemiga de onestad, causadora de secretos yerros! (IV, 315).

CEL.— Vender un poco de hilado, con que tengo caçadas más de treynta de su estado, si a Dios ha plazido, en este mundo, y algunas mayores (VI, 341).

ALI.— [...] Sabe ésta con sus trayciones, con sus falsas mercaderías, mudar los propósitos castos (X, 441)

SEM.— [...] ¡Espera, doña hechizera, que yo te haré yr al infierno con cartas! XII, 485).

el punto de vista del estilo» («El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda'», *Celestinesca*, 14-2 [1990], págs. 41-91; la cita, en pág. 90), así como tantos y tantos trabajos imposibles de abarcar aquí: Alan Deyermond, «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence en *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1 (1977, págs. 6-12); Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, «A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibeas», *Revista de Filología Española*, 75 (1995), págs. 85-104; Joseph T. Snow, «Two Melibeas», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, V. Roncero López y A. Menéndez Collera, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 655-62; Miguel Ángel Pérez Priego, «El conjuro de Celestina», en *El mundo como contienda: Estudios sobre «La Celestina»*, Málaga: Universidad de Málaga, 2000, págs. 77-88; Miguel Angel Teijeiro Fuentes, «Dejó la vieja Celestina fama de hechicera o el tema de la magia en las continuaciones celestinescas», *Estudios humanísticos. Filología*, 23 (2001), págs. 389-409; Paloma Moral de Calatrava, «Magic or Science? What 'Old Women Lapidaries' Knew in the Age of Celestina», *La Corónica*, 36, 1 (2007), págs. 203-235; etc.

b) Incluso ella misma presume, una y otra vez, de su vasto *curriculum* como hechicera, evocando ya su memorable éxito pasado ya sus correrías con Claudina —la madre de Pármeno—, sin dejar de atribuirle al diablo el éxito de su actual empresa:

CEL.— [...] Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están tus primas assentadas, nueve moças de tus días, que la mayor no passava de deziocho años y ninguna havia menor de quatorze [...] El que menos avía que negociar comigo, por más ruyn se tenía (IX, 417-19).

CEL.— [...] Tan sin pena ni temor se andava a media noche de cimiterio en cimiterio buscando aparejos para nuestro oficio, como de día [...] siete dientes quitó a un ahorcado con unas tenazicas de pelacejas mientras yo le descalcé los çapatos. Pues entrava en un cerco mejor que yo, y con más esfuerço, aunque yo tenía farto buena fama más que agora [...] ¿Qué más quieres sino que los mesmos diablos la havían miedo? (VII, 364).

CEL.— [...] ¡O diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí! ¡En cargo te soy! Así amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la ausencia de su madre. [...] ¡O serpentino azeyte! ¡O blanco filado! ¡Cómo os aparejastes todos en mi favor! (V, 328).

c) El «laboratorio» o «botica» —como suele denominarse—, descrito por Pármeno con todo lujo de detalles (I, 242-47), dispone de potingues y aderezos propios de la alcahueta con ribetes de hechicera, especialmente aptos para la *philocaptio*, pero luego, cuando Celestina se dispone a hacer el conjuro, pide a Elicia que le baje ingredientes claramente relacionados con la brujería:

CEL.— Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baxa acá el bote del azeyte serpentino, que hallarás colgado del pedaço de sogá que traxe del campo la otra noche quando llovía y hazía escuro (III, 290).

CEL.— [...] Entra en la cámara de los unguentos y, en la pelleja del gato negro donde te mandé meter los ojos de la loba, le fallarás. Y baxa la sangre del cabrón y unas poquitas de las barvas que tú le cortaste (III, 291).

d) El conjuro en sí mismo, por mucho que se relativice su formulación y alcance, debido al retoricismo estilístico y a su extracción literaria antes que real, deja pocas dudas sobre su objetivo esencial y eficacia —según matizaremos más abajo—, además de estar ubi-

cado —como ya dijimos— inmediatamente antes de la caída de la muchacha:

CEL.— [...] Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro [...] se le [a Melibea, el corazón] abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí (III, 293-94).

e) Las opiniones del resto de los personajes testimonian, con insistencia bien reveladora, la eficacia de los «pestíferos hechizos» en la corrupción de la joven:

LUC.— [...] Haze la vieja falsa sus hechizos y vase; después házese de nuevas (IX, 423).

LUC.— (*Aparte*) El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste. Cativado la ha esta fechizera (X, 432).

PÁR.— [...] Lo que la vieja traydora con sus pestíferos hechizos ha rodeado y fecho, dize que los sanctos se lo han concedido y impetrado (XII, 467-68).

Ni siquiera tiene sentido seguir acumulando evidencias en defensa de lo que es obvio a todas luces y no tiene vuelta de hoja: la magia recibe en las páginas de *La Celestina* un tratamiento extraordinariamente relevante que, en ningún caso, puede seguir ignorándose de cara a la interpretación de la historia amorosa. Necesariamente, lo mágico ha de desempeñar «algún papel» en el desarrollo de los acontecimientos y, más en concreto, también en las decisiones de Melibea.

Otra cosa bien distinta sería pasarse al polo opuesto para descargar en la magia todo el peso del planteamiento dramático, llegando a atribuirle incluso el enamoramiento de la muchacha por obra y gracia de la llevada y traída *philocaptio*. En ningún caso puede admitirse semejante opción —tan reductora de la talla artística del personaje como dañina para el sentido último de la obra— por razones no menos obvias y sólidas que las esgrimidas a favor de lo mágico: fundamentalmente, porque los autores se cuidaron muy mucho de relativizar un tanto el papel de las artes mágicas en el nacimiento del amor, salvaguardando la ambigüedad de su alcance. Hacia esa dirección apuntan los siguientes considerandos, tantas veces esgrimidos contra la eficacia de la magia en la obra

a) Las advertencias preliminares contra las alcahuetas suelen prevenir, ante todo, de sus engaños:

los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas (Título y subtítulo, 181).

avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras (El autor, 185).

Así mismo fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes (205).

b) Pármemo cierra su minuciosa descripción del laboratorio celestinesco reduciendo a puro trampantojo las artes y oficios de la vieja

PÁR.— [...] ¿Quién te podrá decir lo que esta vieja fazía? Y todo era burla y mentira» (I, 247).

c) El conjuro —como bien se ha señalado casi unánimemente— tiene más de recreación altisonante de modelos literarios, en clave mitológica —más acentuada en la *Tragicomedia*—, que de pacto demoníaco auténtico

CEL.— Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentador de las pecadoras ánimas, *regidor de las tres furias, Testífone, Megera y Aletto, administrador de todas las cosas negras del reyno de Stigie e Dite, con todas sus lagunas e sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las bolantes hárpías, con toda la otra compañía de espantables e pavorosas ydras*. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud e fuerça destas vermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escriptas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeyte fue fecho, con el qual unto este hilado [...] (III, 292-94)

d) La propia conjuradora no parece tenerlas todas consigo sobre la efectividad de sus poderes ante el maligno:

CEL.— [...] ¡Ay, cuytada de mí! ¡En qué lazo me he metido! [...] Si con el [hurto] soy tomada, nunca de muerta o encoçoada falto, a bien librar. [...] ¡Esfuerça, esfuerça, Celestina! ¡Nno desmayes! Que nunca faltan rogadores para mitigar las penas. Todos los agüeros se adereçan favorables o yo no sé nada desta arte [...]

CEL.— (*Aparte*) ¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea, pues, bien sé a quien digo! ¡*Ce, hermano, que se va todo a perder!* (IV, 298-315).

Todo ello, sin duda, para preservar el verismo humano de la amada —aquí concebida a cien años luz del victimismo inocente—, reservándole

el suficiente espacio dialogístico como para que declare y asuma su intimidad como fruto de su propia decisión —según ya hemos visto—, en detrimento, por tanto, de lo demoniaco:

MEL.— (*Adentro*) [...] después que de ti hove entera noticia, ningún momento de mi coraçón te partiesses. Y aunque muchos días he pugnado por lo dissimilar [...] (XII, 466).

Sólo bajo tal supuesto podría explicarse, después, el suicidio final de la joven, en absoluto relacionable con la llevada y traída *philocaptio*.

Pero es que no se trataba ni de una cosa ni de otra: ni de abundar en lo mágico por simple capricho ornamental —acaso motivado por su vigencia en la época²¹—, sin otorgarle alcance alguno, ni de recargar las tintas en lo satánico erigiéndolo en principio rector de lo humano. Bastaba, sencillamente, con asociar las prácticas hechicileras de Celestina a la precipitación con la que se entrega carnalmente Melibea para, por un lado, disimular la incoherencia artística de semejante comportamiento y, por otro, responsabilizar —de acuerdo con el plan previsto— a la tercera y a los criados de las consecuencias trágicas del «loco amor». Y eso es —nótese bien— puntualmente lo que ocurre si nos atenemos a la letra original.

Según declara la muchacha, una y otra vez, lo único que ha logrado Celestina ha sido «sacar» de su pecho una pasión que la consumía desde hacía mucho tiempo:

¡O género femíneo, encogido y frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones? ¡Que ni Calisto viviera quexoso, ni yo penada! (X, 427).

MEL.— Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho [...] Muchos y muchos días son passados que esse noble cavallero me habló en amor; tanto me fue entonces su habla enojosa quanto, después que tú me le tornaste a nombrar, alegre. Cerrado han tus puntos mi llaga. Venida soy en tu querer. En mi cordón le llevaste embuelta la posesión de mi libertad. [...] Postpuesto todo temor, has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otro pensé descubrir (X, 437).

MEL.— (*Adentro*) Señor Calisto, tu mucho merecer, tus estremadas gracias, tu alto nascimiento han obrado que,

21.— Menéndez Pelayo lo tenía muy claro: «Pero el bachiller Rojas, aunque tan libre y desenfadado en otras cosas, era un hombre del siglo XV y escribía para sus coetáneos. Y en aquella edad todo el mundo creía en agüeros, sortilegios y todo género de supersticiones, lo mismo los cristianos viejos que los antiguos correligionarios de Rojas» (*Orígenes de la novela*, cit., pág. 359).

después que de ti hove entera noticia, ningún momento de mi corazón te partiesses. Y aunque muchos días he pugnado por lo dissimular, no he podido, tanto que en tornándome aquella muger tu dulce nombre a la memoria, no descubriese mi desseo y vinieste a este lugar y tiempo, donde te suplico ordenes y dispongas de mi persona según querrás (xii, 465-66).

[...] mi amor fue con justa causa; requerida y rogada, catiuada de su merescimiento, aquexada por tan astuta maestra como Celestina, servida de muy peligrosas visitaciones, antes que concediese por entero en su amor (xvi, 538).

La qual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho (xiv, 588).

Claro que —tampoco se ignore—, por muy de atrás que viniese, ese sentimiento pasional no habría aflorado sin la participación celestinesca —sin el influjo hechiceril, si se prefiere— y mientras permaneciese en estado latente, ni entrañaba peligro alguno ni resultaba condenable.

Por supuesto que la joven apasionada nada sabe del conjuro de la hechicera y, desde luego, éste ha funcionado,²² como prueba la cabal correspondencia entre las rogativas de la maga (iii) y lo que después sucede en su primera visita a la casa de Pleberio y tras su salida (iv y ss.);

22.— El planteamiento de Russell es impecable: «Pero al fin queda vencida. Amonestado por Celestina, el demonio cumple con el pacto. En lugar de echar a la hechicera, Melibea le deja hablar más y, a pesar de lo que sabe de la situación en que está, acredita las nuevas patrañas de la vieja. Desde entonces el maleficio funciona y hay que considerar a la muchacha como víctima de *philocaptio*. Por supuesto, ella desconoce la verdadera causa del repentino cambio psicológico que ha experimentado, y no la sabrá jamás. Siente, sin embargo, que hay algo anormal en un amor que calificará de ‘mi terrible passion’ [...], y Rojas mismo no quiere que el lector olvide el origen sobrenatural de ésta. Preguntada más tarde (Acto x) por Celestina cómo es su mal, contesta Melibea ‘que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo’ [...]. Es evidente que el poder demoníaco, cuyo principio fue el bote de aceite serpentino en que fue empapado el hilado, se ha transferido al cuerpo de la víctima, como nota con satisfacción, entre dientes, la vieja (‘Bien esta. Assi lo quería yo’)» («La magia, tema integral», págs. 263-64). Claro que el asunto tiene muchos otros perfiles que pueden verse, sobre lo citado, en: Julio Caro Baroja, «Arquetipos y modelos en relación con la historia de la brujería», en *Brujería*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975, págs. 179-229; Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid: Taurus, 1978; Francisco Rico, «Brujería y literatura», en *Brujería*, págs. 97-117; Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad, 1989; etc.

Peticiones de Celestina	Resultados
1.– Que se envuelva en el hilado y permanezca en él.	1.– Celestina se dirige al diablo convencida de que la acompaña en su visita.
2.– Que propicie oportunidad para que Melibea lo compre.	2.– Apenas llegada Celestina a Casa de Pleberio, Alisa ha de salir a visitar a la mujer de Cremes, dejándola a solas con su hija.
3.– Que Melibea caiga en la trampa y se ablande ante las peticiones de la vieja.	3.– Pese a su enojo inicial («Que-mada seas»), Melibea acaba claudicando ante la petición de la vieja: «En pago de tu buen sufrimiento, quiero cumplir tu demanda y darte luego mi cordón» (IV, 323)
4.– Que arrecie la pasión de Melibea hasta vencer su honestidad y descubrirla a Celestina.	4.– Al día siguiente, la joven está perdidamente enamorada («mi terrible pasión pueda dissimular»; X, 427) y así se lo confiesa a Celestina: «Amiga Celestina [...] Mi mal es de corazón, la ysquierda teta es su aposentamiento» (X, 430).

o como demuestra el fracaso dialéctico de la tercera —por más que se haya aplaudido su competencia dialéctica como alcahueta—, según reconoce ella misma:

MEL.– [...] ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechizera, enemiga de onestad, causadora de secretos yerros! ¡Jesú, Jesús! ¡Quítamela, Lucrecia, de delante, que me fino, que no me ha dexado gota de sangre en el cuerpo! Bien se lo merece esto y más, quien a estas tales da oídos. Por cierto, si no mirasse a mi honestidad, y por no publicar su osadía desse atrevido, yo te fiziera, malvada, que tu razón y vida acabaran en un tiempo.

CEL.– (*Aparte*) ¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuero! ¡Ea, pues, bien sé a quien digo! ¡*Ce, hermano, que se va todo a perder!* (IV, 315).

Pero no es menos cierto que ha funcionado muy a última hora, sólo en la etapa final de la historia amorosa o en el desenlace trágico de la misma, si se prefiere; en los últimos dos días, vaya. Por eso precisamente el conjuero se ha representado exactamente el día anterior a la rendición

de la muchacha («¿Y no me fuera mejor conceder su petición ayer a Celestina...»; x, 426). De hecho, salta a la vista que, con anterioridad a la invocación diabólica, o a los efectos de la misma, la «víctima» seguía en sus trece, rechazando enérgicamente los requerimientos amorosos, tal y como hiciera en la escena inicial del huerto:

MEL.— [...] ¡Vete, vete de aquí, torpe; que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçon humano conmigo el ylicito amor comunicar su deleyte! (I, 213).

MEL.— ¡Ya, ya, ya! Buena vieja, no me digas más; no pases adelante. ¿Esse es el doliente por quien has venido tantas premissas en tu demanda, por quien has fecho tantas premissas en tu demanda, por quien has venido a buscar la muerte para ti, por quien has dado tan d[a]ñosos passos, desvergonçada barvuda? ¿Qué siente esse perdido, que con tanta pasión vienes? ¡De locura será su mal! ¿Qué te parece? Si me fallaras sin sospecha desse loco, ¡con qué palabras me entravas! (IV, 314-15).

MEL.— ¡Jesús! ¡No oyga yo mentar más esse loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeñal, figura de paramento mal pintado; si no, aquí me caeré muerta! [...] Pues avísale que se aparte deste propósito y serle ha sano; si no, podrá ser que no aya comprado tan cara habla en su vida (IV, 316).

mientras que tras su influjo, las muestras de flaqueza son palpables ya desde la primera entrevista con la alcahueta, como bien testimonia Lucrecia:

MEL.— ¡O, cuánto me pesa con la falta de mi paciencia! Porque siendo él ignorante y tú ynocente havés padecido las alteraciones de mi ayrada lengua. [...] En pago de tu buen sofrimiento, quiero complir tu demanda y darte luego mi cordón. Y porque para escribir la oración no habrá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana por ella muy secretamente.

LUC.— (*Aparte*) ¡Ya, ya, perdida es mi ama! ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude ay! ¡Más le querrá dar que lo dicho! (IV, 323).

En resumidas cuentas, lo que hace la magia en *La Celestina* es romper las defensas de la honestidad y precipitar la entrega desenfadada de una «jovencita de bien», truncando con ello su destino social esperable —el matrimonio negociado por sus padres— y abocándola, de resultas, a un final catastrófico. Y lo hace, además, en perfecta alianza con el esquema temporal de la pieza: precisamente cuando Calixto ha tirado la toalla («aquella a quien yo segunda vez hablar tengo por impossible»; II, 273)

ante el airado rechazo de la pretendida; tras la prehistoria convencional de la relación y justo antes de desencadenarse la fulminante tragedia. De hecho, una vez dado el primer paso, apenas rotas las barreras convencionales por el influjo maligno, la hechicera muere, el tema se esfuma y la muchacha apuesta libérrimamente por su desenvuelta carnalidad, incluso *post mortem*.

La magia representa, pues, si nos atenemos a la letra del texto celestinesco, un tema esencial en la *Comedia*, pero un ingrediente sólo ancilar del amor loco en el diseño ejemplarizante de la *Tragicomedia*.

Tiempo

Con el tiempo en *La Celestina* ocurre otro tanto que con la magia en lo tocante a su omnipresencia. Las referencias de esta naturaleza recorren la tragicomedia de principio a fin, en tan elevado número y con tanta insistencia, que parecen responder a una verdadera obsesión de los creadores.²³ Oscilan desde las alusiones más imprecisas, cuyo alcance cronológico es imposible de fija, hasta las puntualizaciones horarias más exactas —con campanadas y todo—, capaces de establecer una detallada agenda diaria de los hechos representados.²⁴ Por eso precisamente, dotan a la obra de una temporalidad tan llamativa y actualizada que resulta de todo punto irreductible a explicaciones filosóficas psicológicas o genéricas.²⁵ En verdad que son de una abundancia, diversidad y concreción tan fascinante como insoslayable críticamente.

23.— Lida de Malkiel dio cuenta cabal, con su habitual perspicacia, de la «aguda conciencia» temporal presente en *La Celestina*, sin dejar de llamar la atención sobre sus diversos perfiles: «el vuelo del tiempo» o «lo fugitivo del tiempo», la impaciencia y «estremecida espera» de los personajes, la «profusión de tiempos concretos», «la conciencia alerta de los momentos del día», «la hora precisa del reloj», etc. (*La originalidad artística*, págs. 169-73).

24.— Luis Rubio García elaboró una puntual agenda horaria de los hechos representados, basada en un reloj de 24 horas (previo establecimiento del amanecer hacia las 4:15 ó 4:30 y del anochecer a las 20:30 ó 20:45), con los siguientes resultados: 1º día: I-VII, 2º día: VIII-XII, 3º día: XIII-XIV, 4º día: XIV-XV, 5º día: XVI-XIX, 6º día: XIX-XXI («El tiempo», en *Estudios sobre La Celestina*, Murcia: Universidad de Murcia, 1985, págs. 129-76; pág. 157).

25.— Así Gilman, cuando hace depender las anomalías cronológicas «de la fusión de la técnica novelística y de la dramática», cuyo efecto sería el siguiente: «Una acción o reacción, limitada por la forma dialogada a una presentación específica ocasional, puede adquirir, por el proceso de dilatar el tiempo, el peso psicológico de muchas repeticiones» («El tiempo y el género literario en *La Celestina*», en *La Celestina: arte y estructura*, pág. 344). Y, mucho más recientemente, Corinne Mencé-Caster se centra en una lectura ética de la temporalidad en la obra: «tout l'art de Rojas consiste à problématiser les questions au lieu d'en donner les réponses. D'où le choix de la structure dialogique qui met en perpétuelle tension les points de vue et les diverses postures éthiques possibles, en relation avec les questions si fondamentales du rapport à l'autre et au temps» y «La parole construite dans *La Célestine*, parce qu'elle permet de croiser les points de vue sur la question du temps humain, de la responsabilité morale,

Pues se trata de referencias, también ahora, recogidas puntualmente por numerosos estudiosos —así en los que vamos citando—, procederemos igual que en el caso de la magia, sin detenernos a contemplar salvo las consideradas como principales y más representativas sin descuidar la diversidad de su tipología:

PÁR.— Señor, porque perderse el otro día el neblí (II, 274).

MEL.— [...] Este es el que el otro día me vido y comenzó a desvariar conmigo en razones, haziendo mucho del galán (IV, 316).

CEL.— Señora, ocho días; que parece que ha un año en su flaqueza (IV, 322).

SEM.— [...] desde que dio la una te espero aquí (V, 330).

CEL.— [...] Déxame dezir, que se va haziendo noche (VI, 346).

PÁR.— [...] anda ella oy todo el día con sus rodeos (VI, 347).

CAL.— [...] mi lastimado corazón, aquel que nunca recibió momento de plazer después que aquella señora conoció (VI, 348).

PÁR.— [...] es tarde para que venga el sastre (VI, 348).

CAL.— En sueños la veo tantas noches (VI, 348).

CAL.— [...] y por más que trabajo noches y días, no me vale ni aprovecha (VI, 349).

CEL.— [...] que tornase mañana por ella [oración] (VI, 353).

CEL.— [...] cuatro años fueron mis vecinas (VI, 354).

CAL.— [...] esta noche luenga y oscura (VI, 356).

CEL.— [...] Mañana será mi vuelta [...], pues oy no hubo tiempo (VI, 356).

ARE.— [...] Tía señora, ¿qué buena venida es ésta tan tarde? (VII, 371).

ELI.— acostémonos, que es hora (VII, 383).

PÁR.— ¿Amanece, o qué es esto, que tanta claridad está en esta cámara? (VIII, 385).

PÁR.— [...] que es de día claro [...] ¡O, qué tarde que es! (VIII, 385-86).

PÁR.— [...] porque es ya mediodía [...] que te vayas oy a las doze del día a comer con nosotros a su casa de Celestina (VIII, 386).

SEM.— Allí está rendido en el estrado cabo la cama, donde le dexaste anoche (VIII, 393).

PÁR.— Más ya es, señor, tarde para levantar (VIII, 395).

CAL.— Agora lo creo, que tañen a missa (VIII, 396).

PÁR.— [...] es hora de que vamos a comer (IX, 401).

- CEL.– [...] no me conociste en mi prosperidad, oy ha veynte años (IX, 417).
- MEL.– [...] ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina (X, 426).
- MEL.– [...] Muchos y muchos días son passados que esse noble cavallero me habló en amor (X, 437).
- MEL.– Gloriosa me serás, si lo ordenas. Di a qué hora.
- CEL.– A las doze (X, 439).
- CEL.– [...] en dando el relox doze, a la hablar por entre las puertas (XI, 448).
- ELI.– Son passadas quatro horas después (XI, 454).
- CAL.– [...] Las doze da ya; buena hora es (XII, 458).
- MEL.– [...] Y aunque muchos días he pugnado por lo dissimular (XII, 465).
- MEL.– [...] conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto (XII, 466).
- PÁR.– (*Aparte*) Ya ha dos horas que te requiero que nos vamos, que no faltará un achaque (XII, 467).
- SEM.– Deves, señor, reposar y dormir esto que queda daquí al día (XII, 474).
- SEM.– Vete tú donde quisieres; que antes que venga el día quiero yo yr a Celestina a cobrar mi parte de la cadena (XII, 475).
- CEL.– ¡O locos traviessos! ¡Entrad, entrada! ¿Cómo venís a tal hora, que ya amanesce? (XII, 476).
- TRI.– Señor, bien de día.
- CAL.– Pues tórnalas a cerrar y déxame dormir hasta que sea hora de comer (XIII, 489).
- CAL.– [...] No ha quatro horas que de mí se despidieron (XIII, 492).
- CAL.– Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, quando me la diesse, desechalla? (XIV, 500).
- CAL.– Ya quiere amanecer. ¿Qué es esto? ¡No parece que ha una hora que estamos aquí y da el relox las tres! (XIV, 503).
- SOS.– [...] *suelen levantarse a esta hora los ricos* (XIV, 504).
- CAL.– [...] *Pues vosotros, invernales meses, que agora estás escondidos, ¡viniéssedes con vuestras muy complidas noches a trocarlas por estos prolixos días!* (XIV, 513-14).
- SOS.– *Tristán, ¿qué te parece de Calisto, qué dormir ha hecho? Que ya son las quatro de la tarde y no nos ha llamado ni ha comido* (XIV, 515).
- Are.– [...] *No ha ocho días que los vide bivos* (XV, 523).

ELI.— [...] *ver y visitar festejando cada noche a su estiércol de Melíbea* (xv, 526).

MEL.— [...] *Un mes ha que otra cosa no hazen ni en otra cosa entienden. No parece sino que les dize el coraçón el gran amor que a Calisto tengo, y todo lo que con él, un mes ha, he passado* (xvi, 535).

MEL.— [...] *Y después, un mes ha, como has visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza* (xvi, 538).

ARE.— [...] *yvas cada noche a le acompañar [...] yvas cada noche dando bozes* (xvii, 547).

SOS.— [...] *Ni menos avía de yr cada noche [...] en un mes no avemos ydo ocho vezes, y dicen los falsarios rebolvedores que cada noche* (xvii, 548).

SOS.— [...] *Para esta noche en dando el relox las doze está hecho el concierto de su visitación por el huerto* (xvii, 549).

PLE.— [...] *alça essa antepuerta y abre bien essa ventana, por que le pueda ver el gesto con claridad* (xx, 580).

MEL.— [...] *no me atajen el camino por el qual, en breve tiempo, podré visitar en este día al que me visitó la passada noche* (xx, 583).

MEL.— [...] *Muchos días son passados, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto [...]. Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes. Y como esta passada noche viniessse según era acostumbrado* (xx, 587-88).

El muestreo —necesariamente amplio, aunque muy limitado aquí— habla por sí mismo a favor de la trascendencia del tiempo en *La Celestina* y echa por tierra cualquier intento simplificador de explicar tan rica ca-suística de un plumazo, con independencia del criterio que lo guíe.

Claro que si cuando la magia detectábamos ambigüedades respecto a su credibilidad, tratándose del tiempo son frecuentes las incoherencias y aun las contradicciones flagrantes —incluso insalvables en alguna oca-sión— en cuanto a su alcance temporal, como bien ha sido advertido por los estudiosos del tema. Repárese sólo en las más vistosas, dejando al margen la multitud de incoherencias menores que podrían añadirse:

Pármeno alude a la pérdida del neblí como ocurrida «el otro día» (ii, 274), pero lo hace la misma mañana en la que se ha representado la escena del huerto.

Melíbea también distancia en unos días («el otro día me vido»; iv, 316) su primera conversación con Celestina —aunque representada durante la misma tarde— de la

primera escena, admitiendo después los «ocho días» (IV, 322) que Calisto lleva padeciendo dolor de muelas.

La muchacha insistirá en el transcurso de «muchos y muchos días» entre la solicitud amorosa de Calisto (X, 437) —representada, sin embargo, durante la mañana anterior— y su entrega sentimental.

Areúsa afirma, en el cuarto día representado —pues los criados ven entrar a Elicia a su casa pasadas «*las quatro de la tarde*» (XIV, 515)—, no hacer todavía «*ocho días*» (XV, 523) que vio a Pármeno y Sempronio vivos, pese a que el encuentro ocurrió durante el segundo (IX).

En fin, la última escena sexual de los amantes se representa en el cuarto día, pero dista un mes (XVI, 535 y 538; XX, 588; etc.) de la primera, escenificada al final del tercer día (XIV).

Etc.

No debe extrañar, por eso, que también el tiempo —mejor, la deslumbrante complejidad temporal de la obra— haya sido tema recurrente en los estudios celestinescos, sin conseguir, empero, superar la polaridad aludida más arriba entre quienes lo consideran como un elemento manejado intuitivamente con deslumbrante libertad creativa²⁶ y los que lo entienden como un recurso capital para justificar ciertos comportamientos de los personajes,²⁷ superadas ya las viejas denuncias de la torpeza artística de los creadores.²⁸

26.— Con Gilman siempre en primera línea: «No es esta una inserción estática de tiempo [...], sino un tiempo que funciona como tiempo, que progresa con el diálogo aunque a una velocidad mucho mayor» y «El artista que era Fernando de Rojas [...] sabía intuitivamente que la entrega de Melibea, en los pocos días que le permitía la presentación dramática ininterrumpida, era artísticamente insostenible. Y como no se sentía obligado lógicamente por su nuevo modo de concebir la función dimensional, sencillamente creó tiempo del mismo modo que creaba espacio cada vez que lo necesitaba» («El tiempo y el género», págs. 342 y 347).

27.— Así pensaba Lida de Malkiel: «Pienso que es pecado de injusticia contra los excelsos autores de la *Tragicomedia* concebir tal insistencia en el tiempo implícito como una falla mecánica [...] La acción representada en *La Celestina* no es, pues, la secuencia ininterrumpida de la realidad, sino una muerte típica de su serie [...] Semejante representación del tiempo es esencial en la *Tragicomedia*, pues responde a dos móviles tan importantes en ella como el deseo de reflejar la realidad sugiriendo el espacio y tiempo adecuados para cada acción, y el deseo de verosimilitud psicológica, dando tiempo suficiente para la evolución del carácter de los personajes que cambian dentro del drama» (*La originalidad artística*, págs. 176, 179 y 180). Y más en concreto, Gisela Dardón de Tadlock apostó por el tiempo implícito como técnica aprendida por Rojas en el *Pamphilus* para «hacer verosímil la entrega de Melibea: «El autor del *Pamphilus* como Fernando de Rojas crean tiempo para graduar el proceso amoroso de sus personajes, para hacer psicológicamente posible el crecimiento de la pasión y para templar la violación final en el caso de *Pamphilus* y el suicidio en *La Celestina*» («El ensanchamiento temporal en *La Celestina* y su antecedente en el *Liber Panphili*», *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, dir. Manuel Criado de Val, Barcelona: Borrás, págs. 291-98; la cita en pág. 297).

28.— Ya Manuel J. Asensio apostó abiertamente —en un trabajo fundamental para cualquier acercamiento al tema— por la lógica temporal de la obra: «En el estudio interno de la

Y sin embargo, nosotros tampoco aquí hallamos error insalvable alguno ni necesidad acuciante de optar por ninguna postura unilateral. Antes al contrario y al igual que en el caso de la magia, percibimos un diseño cronológico magistralmente trazado que encaja, en armoniosa convivencia, las referencias imprecisas con las puntualizaciones horarias para enfrentar claramente el dilatado estatismo de la prehistoria amorosa con el vertiginoso e inquietante acaecer del desenlace trágico de la *Comedia*. Enfrentar —decimos— ambas temporalidades, pasado implícito y presente escénico, ya sabemos que para potenciar la eficacia del escarmiento ejemplar, aunque también a costa de satanizar en exceso —hay que reconocerlo— el «pecado» de los locos amantes.

En esa línea, la *Comedia de Calixto y Melibea* se conforma —hemos anticipado— con representar tres días²⁹ contados, y no precisamente porque persiga la unidad temporal basada en la preceptiva dramática. Tan sólo tres días capaces de encajar los dieciséis autos de acuerdo con un reparto claramente desproporcionado:

Primer día: autos I-VII.

Segundo día: autos VIII-XII.

Tercer día: autos XIII-XVI

Son tres días axfisiantemente apretados de sucesos —particularmente el primero— que imponen a los personajes un ritmo verdaderamente trepidante y desasosegante, según y como se recoge en los argumentos en prosa añadidos ante cada auto:

Primer día:

- Calisto y Melibea conversan en la huerta.
- La joven lo rechaza.
- Sempronio y Calisto conversan.
- Sempronio va a llamar a Celestina.
- Elicia tiene allí escondido a Crito.
- Pármemo informa a Calisto, largo y tendido, sobre Celestina.
- Sempronio vuelve con Celestina.
- Celestina reconoce a Pármemo y le recuerda el pasado de su madre.
- Celestina se entrevista con Calisto.

obra creo encontrar profusión de pruebas de que fue concebida dentro de un tiempo lógico, concreto, real, en el cual los acontecimientos fluyen sin rebasarlo y «Todo en *La Celestina* gana en profundidad, en significación, en verdad humana, en la perspectiva temporal en que su autor la concibió» («El tiempo en *La Celestina*», *Hispanic Review*, xx [1952], págs. 28-43; en concreto, págs. 33 y 40).

29.— Aquí entenderemos el «día» no como período de 24 horas, sino como tiempo transcurrido entre dos amaneceres o, sencillamente, entre el levantarse y el acostarse de los personajes, pues creemos que la obra está concebida desde ese cómputo; tendríamos, si no, que ubicar en días distintos —como hizo Rubio—, por ejemplo, la llegada al huerto del amante y el subsiguiente encuentro con la amada o el suicidio de Melibea y la antecedente caída de Calisto. Ello rompería la inmediatez y causalidad consustanciales al diseño de la *Tragicomedia*.

- Calisto recompensa a la vieja con 100 monedas.
- Celestina regresa a su casa.
- Sempronio es enviado para que la apremie.
- Pármeneo sigue aconsejando a su señor.
- Sempronio y la hechicera se compinchan.
- Elicia se retira con Sempronio.
- Celestina realiza el conjuro.
- Luego se dirige a casa de Pleberio, donde conversa con Melibea.
- La joven la maldice pero le entrega su cordón.
- Celestina vuelve a casa donde se reúne con Sempronio.
- Ambos van a casa de Calisto.
- La vieja le cuenta su mensajería y le entrega el cordón.
- Celestina se despide y es acompañada por Pármeneo.
- Ambos se dirigen a casa de Areúsa.
- Celestina insiste en el pasado de Claudina.
- Pármeneo queda acostado con Areúsa.
- Celestina vuelve a casa y se reúne con Elicia.

Y así sucesivamente —¿para qué insistir?— con tal de lograr encajar a toda costa, en tan sólo dos días más, la totalidad del argumento restante: comida en casa de Celestina, mensaje de Lucrecia, nuevo encuentro entre Celestina y Melibea, concierto de la cita y regalo de la cadena de oro, encuentro de los amantes en las puertas de la huerta y asesinato de Celestina, durante el segundo; decapitación de los criados, entrega carnal de Melibea, muerte de Calisto, suicidio de Melibea y planto de Pleberio, hasta rematar el tercero.

Pero son tres días —no se pase por alto— «seguidos»; buscadamente consecutivos, sin lugar a ninguna duda:

- Anochece por primera vez mientras Celestina le da cuenta a Calisto de su tercería (vi) y este primer día se remata con la visita de la vieja y Pármeneo a Areúsa (vii).
- Pármeneo se despierta, la mañana siguiente, junto a la coima (viii) y va corriendo a casa de Calisto, quien sigue postrado —según dice Sempronio— «donde le dexaste anoche» (viii, 393); cuando se despierta, Sempronio le reprocha: «¿Quisieras tú ayer...?» (397).
- Esa misma tarde, Melibea se arrepiente de no haber complacido «su demanda ayer a Celestina» (x, 437) y luego concierta el encuentro con Calisto para esa misma noche «a las doce» (x, 439).
- Tras su entrevista «por entre las puertas» con Calisto, la joven lo emplaza para el día siguiente: «conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto» (xii, 466).
- La segunda noche todavía abarca la visita criminal de los criados a la hechicera, «antes que venga el día» (xii, 475).

- Cuando Calisto despierta al día siguiente —el tercero— asegura que «no ha quatro horas que de mí se despidieron» (XIII, 492), lamentando la muerte de Sempronio y Pármeno.
- Esa misma noche «da el reloj las tres» (XIV, 503) en plena consumación carnal de los amantes y al amanecer se suicida la joven.

Estaría fuera de lugar la más mínima sombra de duda: el tiempo representado se ha comprimido espectacularmente —hasta la puntualidad horaria— en *La Celestina* para precipitar a velocidad de vértigo las consecuencias fulminantes del loco amor puesto en manos de hechiceras y criados, según pedía el programa edificante preestablecido. No se trata sólo de que los «locos enamorados...» fenezcan junto con sus aliados, sino que su aniquilación ha de ser inmediata: a Celestina se la llama por la mañana del primer día y Melibea se suicida al expirar la noche del tercero (por eso la joven maldice la fugacidad de su disfrute: «¡Tan tarde alcanzado el placer, tan presto venido el dolor!» y «¿Cómo no gozé más del gozo?»; XIX, 576-77). En otros términos, los comportamientos «ilícitos» se han apiñado en tan corto período de tiempo por razones antes moralizadoras que genéricas o de cualquier otro tipo (por eso la muchacha vincula el suicidio a un afán de prolongar en el tiempo su gozo: «Y Assí, contertarle he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida» (XX, 589).

Claro que al par, y en contra, de esa concreción temporal, sometida a cómputo diario e incluso horario inequívocos, se alzan las también frecuentes alusiones, mucho más generales —decíamos— y escurridizas, al tiempo no representado o implícito. Son referencias que incorporan hechos acontecidos fuera de escena, capaces de condicionar las conductas representadas y de contravenir su cronología tal y como dejamos apuntado más arriba. Ello hasta el punto de que podrían utilizarse —y así se ha hecho, según dejamos dicho— para explicar ciertos comportamientos ilógicos en el estrecho marco horario descrito, pues normalmente introducen ampliaciones temporales (de unos días, de un mes, de toda una vida, etc.) que ensanchan significativamente la duración total de la *Comedia*.

Obviamente, las más concretas distancian, en ocho días como mínimo (los que lleva Calisto aquejado de dolor de muelas, según la vieja; IV, 322), la primera escena del huerto de la conversación inicial entre Calixto y Sempronio, imposibilitando incluirla en el primer día, pues ésta tiene lugar el mismo día en que Melibea acepta llevar ese plazo sin ver a Calisto. Pero eso no significa que estén ahí para distanciar el rechazo inicial de la muchacha de la entrega subsiguiente, pues bien claro está —según ya vimos— que Melibea sigue negándose por la tarde del primer día representado (auto IV), cuando Celestina intenta embaucarla por primera vez, y con no menor entereza que en la primera escena:

MEL.— ¡Ya, ya, ya! Buena vieja, no me digas más; no pases adelante. ¿Ésse es el doliente por quien has fecho tantas premissas en tu demanda, por quien has venido a buscar la muerte para ti, por quien has dado tan d[*a*] ñosos passos, desvergonçada barvuda? ¿Qué siente esse perdido, que con tanta pasión vienes? ¡De locura será su mal! ¿Qué te parece? Si me fallaras sin sospecha desse loco, ¡con qué palabras me entravas! (IV, 314-15).

No cabe negar la evidencia: los supuestos ocho días implícitos no han mermado en absoluto la integridad moral de la doncella y ni siquiera está inequívocamente claro en el texto que lo haya hecho el primer embate celestinesco. Está por demás, en consecuencia, considerarlos destinados a que Melibea madure su pasión.³⁰

Por otra parte, las referencias temporales más generales e imprecisas anteponen toda una prehistoria amorosa, de duración incalculable (días, meses e incluso años), que se remonta a no sabemos cuándo. Pero sí sabemos que se trata de un extenso período juvenil de enamoramiento latente, tan estático como inofensivo, que culmina precisamente en el rechazo inicial escenificado en el huerto («¡Vete, vete de ay, torpe!»), cortando en seco y sin solución de continuidad las aspiraciones carnales del amante y —podría ser— de la amada. En consecuencia, por largo que se nos antoje ese pasado amoroso («muchos y muchos días» insiste Melibea y «toda mi vida he gastado» dice Calisto; XIV, 500), su inoperatividad es palmaria, de modo que en ningún caso podremos hacer depender la inminente caída de la muchacha del mismo. Tampoco, entonces, las alusiones al pasado implícito de la pareja van destinadas a legitimar el cambio psicológico de la joven al amparo de un «tempo» de madurez amorosa, como tantas veces se ha sostenido.

Nos parece mucho más convincente interpretar —según venimos repitiendo— que la primera escena del huerto, concebida como desenlace de la prehistoria amorosa, se ha arrastrado temporalmente a la cabecera del primer día representado —eliminando con ello los ocho días que la separan del arranque real de la acción— precisamente para acentuar el contraste entre el rechazo pasado —cifrado en esa escena— y la aceptación casi inmediata de la muchacha, así como para contraponer diametralmente el estatismo cronológico anterior a la precipitación siguiente. En ambos casos —ya sabemos— el listón separador lo representa la aparición de Celestina —con su imprescindible conjuro (auto III)—, ubicada en

30.— Disentimos abiertamente de la función distanciadora y de coherencia que se le suele asignar al tiempo implícito, según dejamos dicho e ilustra el siguiente pasaje de Gilman: «Una nueva lectura de los pasajes que indican ensanchamiento del tiempo mostrará que, con una excepción, están ideados para alargar el intervalo entre el primer encuentro de Calisto y Melibea y la consumación de su amor» («El tiempo y el género», 349-50).

la mañana del primer día representado (auto I), precisamente a las pocas horas del rechazo en cuestión.

La *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, por su parte, aún encaminada —si fiamos de las intenciones declaradas en el «Prólogo» añadido— a alargar «el proceso de su deleyte destes amantes» (202-03), se limita a introducir un cuarto día representado, a la altura del auto XIV, que duplica el disfrute carnal de los amantes en escena (XIX) e intercala cinco actos nuevos conocidos como «Tratado de Centurio». La inserción se produce exactamente entre el encuentro carnal de los amantes y la inmediata muerte de Calixto —hacia las cuatro de la madrugada de la última noche escenificada en la *Comedia*—, de modo que su desenlace (resto del auto XIV, XV y XVI) se ve desplazado, con algunas alteraciones, hasta los puestos XIX, XX y XXI:

tragicomedia	comedia	MEL.– Lucrecia, vente acá, que stoy sola. Aquel señor es ydo. Comigo dexa su corazón, consigo lleva el mío. ¿Asnos oýdo? LUC.– No, señora, dormiendo he estado.
		SOS.– <i>Tristán, devemos yr muy callando, porque suelen levantarse a esta hora los ricos [...] (XIV, 504).</i> [...] CAL.– ¡O, váleme santa María! ¡Muerto soy! ¡Confesión! TRI.– ¡Llégate presto, Sostia, que el triste de nuestro amo es caído del escala, y no habla ni se bulle! SOS.– ¡Señor, señor! ¡A essotra puerta...! ¡Tian muerto es como mi abuelo! ¡O gran desventura!
	comedia	LUC.– ¡Escucha, escucha! ¡Gran mal es éste! MEL.– ¿Qué es esto que oigo, amarga de mí? TRI.– [...] ¡O mi señor y mi bien muerto! ¡O mi señor y nuestra honrra despeñado! (XIX, 574-75).

Por lo demás, el tratamiento del tiempo en los autos añadidos respeta, en líneas generales, las directrices trazadas en los antiguos: abundan en referencias de esta naturaleza, alternando la concreción de algunas con la imprecisión de otras muchas, tal y como dejamos recogido en el listado global de más arriba.

Sin embargo, en el caso de la versión larga las complicaciones temporales son mucho mayores que en el de la corta. Aunque también ahora se intenta preservar la inmediatez y celeridad cronológica allí imperantes, agrupando los cinco autos intercalados en un único día representado más, las alusiones al tiempo implícito son mucho más complejas y la sucesión de escenas encaja a duras penas en una sola jornada histórica:

– La ampliación cierra la tercera noche representada en la *Comedia* con el retorno de amo y criados a casa y el monólogo de Calixto hasta el amanecer: «CAL.– [...] *Entrad callando; no nos sientan en casa. Cerrad essa puerta e vamos a reposar [...] Yd vosotros a vuestras camas*» (XIV, 505-506).

- El cuarto día intercalado, que supuestamente ha de extenderse hasta altas horas de la noche, para enlazar entonces con la caída primitiva de Calixto, se inicia exactamente a las cuatro de la tarde del día siguiente, momento en el que los criados censuran que Calixto no se haya levantado todavía («*Que ya son las quatro de la tarde y no nos ha llamado ni ha comido*»; XIV, 515), tras su ajetreada noche amorosa, y dicen ver a Elicia entrar en casa de Areúsa («*Aquella es Elicia [...] Y aquella casa donde entra [...]*»; XIV, 516) para informarla de la ejecución de Pármeno y Sempronio («*Si ha sabido las tristes nuevas que yo le traygo*»; XV, 520). Supuestamente, entre esa hora y la del enlace con el texto antiguo —a altas horas de la noche venidera— han de ocurrir todos los hechos contenidos en los cinco nuevos autos.
- Pero inmediatamente Areúsa asegurará haber visto con vida a los criados ejecutados «*no ha ocho días*» (XV, 523) y a renglón casi seguido, sin transcurso temporal representado alguno, comienza a aludirse a continuos encuentros de los amantes repetidos durante el último «mes», a la vez que se suceden varias escenas (entre los padres, con Sosia, con Centurio, etc.) sin marcas temporales pero imposibles de adscribir al reducido marco temporal vigente (lo que resta de la última tarde).

En fin, Melibea se encargará de repetir una y cien veces —como ya hemos visto—, las visitas diarias que su amante le hace cada noche en el huerto («*un mes ha, como has visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza*»; XVI, 538), de todo punto irreductibles al nuevo día representado ni siquiera aceptando la reducción que introduce Sosia: «*en un mes no avemos ydo ocho vezes*» (XVII, 548).

Mucho más importante que empeñarse en indagar el horario de esas escenas intrascendentes para nuestro propósito, es, obviamente, resaltar que la ampliación aportada por la versión tragicómica distancia nada menos que en treinta días el primer encuentro carnal de los amantes (auto XIV de la *Comedia*, allí seguido inmediatamente de la muerte fulminante de ambos) de su desenlace suicida (auto XX de la *Tragicomedia*), ahora precedido, además, de un segundo disfrute —también representado— bastante más descocado que el primero:

Primera escena amorosa	Segunda escena amorosa
<p>MEL.— ¡Por mi vida, que aunque hable tu lengua quanto quisiere, no obren las manos quanto pueden! ¡Está quedo, señor mío! [...]</p> <p>CAL.— [...] Perdona, señora, a mis desvergonçadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa con su indignidad y poco merecer; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes. [...]</p> <p>MEL.— [...] Si pensara que tan desmesuradamente te avías de haver conmigo, no fiara mi persona de tu cruel conversación.</p> <p>(XIV, 501).</p>	<p>MEL.— [...] <i>Dexa estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? Pues cierto es de lienço [...].</i></p> <p>CAL.— <i>Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas.</i></p> <p>CAL.— <i>Jamás querría, señora, que amanesciese, según la gloria y descanso que mi sentido recibe de la noble conversación de tus delicados miembros.</i></p> <p>Mel.— <i>Señor, yo soy la que gozo [...]</i> (XIX, 571-73).</p>

Ahora sí que se impone echar mano del tiempo implícito y aquilatar bien su utilización, pues no se trata, como entonces, de alusiones imprecisas e inoperantes en el curso de la acción, sino de todo un mes durante el cual la pareja ha mantenido relaciones carnales nocturnas día a día: «*jamás noche ha faltado*», coincidiendo exactamente —para colmo— con el tiempo que Alisa y Pleberio llevan planeando el casamiento de la «doncellita»:

MEL.— [...] Un mes ha que otra cosa no hazen ni en otra cosa entienden. No parece sino que les dize el corazón el gran amor que a Calisto tengo, y todo lo que con él, un mes ha, he pasado (xvi, 535).

Evidentemente, las nuevas referencias a los hechos ocurridos en los días implícitos cambian la situación ofrecida en la versión corta de arriba abajo en más de un sentido y no pueden sino responder, necesariamente, a intenciones bien premeditadas.

En efecto, con las continuas reincidencias en el «deleytoso yerro de amor» perpetradas en la *Tragicomedia* por los amantes, ya no estamos ante la posible «muchachita bien» inocente —muy capaz de reprimir sus pasiones y apetitos— echada a perder, de la noche a la mañana, por la intervención maléfica y pernicioso de la hechicera y los criados, como bien podría entenderse en la *Comedia*. Muy al contrario, en la nueva situación, desaparecida ya la maligna y con su mundillo incluso en contra de la relación, nos las tenemos con la joven noble capaz de asumir, consciente y decididamente, su propia sensualidad hasta el punto de apostar por ella en cuerpo y alma, incluso más allá de la muerte:

De noche, donde tú ordenares, *sea tu venida por este secreto lugar, a la mesma ora, por que siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches* (xiv, 504). *Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi speranza [...] Faltándome Calisto, me falte la vida, la qual, por que él de mí goze, me aplaze* (xvi, 535-38).

Algún alivio siento en ver que tan presto seremos juntos yo y aquel mi querido y amado Calisto. [...] No me impidan la partida, no me atajen el camino por el qual, en breve tiempo, podré visitar en este día al que me visitó la passada noche [...] (xx, 583).

Y assí contentarle he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida. ¡O mi amor y señor Calisto, espérame, ya voy! (xx, 589).

Nada queda de los remilgos de la primera Melibea...

Ciertamente, el cambio de actitud de la joven ha sido ahora infinitamente más brusco y trascendente que lo fue el primero. Y tampoco es demasiado complicado imaginar por dónde van los tiros del continuador: la mutación ha sido también mucho más alocada, pervertida y condenable. Ello induce a pensar que el tiempo implícito incorporado en los nuevos actos no persigue tanto alargar el «deleite de los amantes» —sacado a escena una sola vez— como intensificar la inmoralidad y agravar la culpabilidad —aquí premeditada y alevosa— de los «locos amadores», cuya sentencia de muerte venía dictada ya, sin atenuantes posibles, desde las viejas páginas de la *Comedia*...

El tiempo, en resumidas cuentas, es comprimido y acelerado al máximo por los creadores de *La Celestina*, en estrecha alianza con la magia, para potenciar la eficacia del escarmiento amoroso perseguido, pero a la vez es expandido implícitamente, en la *Comedia* para anteponer a los últimos tres días fatídicos —asumidos y representados como desenlace— una larga prehistoria sentimental que agudiza su ejemplaridad, en la *Tragicomedia* para incrementar la culpabilidad de los locos enamorados mediante su reincidencia concupiscente.³¹

Cierre

Juan de Valdés, en suma —para ir terminando—, tenía toda la razón: la entrega amorosa de la amada en *La Celestina* es llamativamente repentina y deshonestas. Pero lo que a primera vista nos semeja yerro incohe-

31.— Hemos intentado sintetizar tales conjunciones y vaivenes en la «Tabla temporal» incluida al final de estas páginas.

rente en el diseño global de la trama, bien mirado, se nos revela como estrategia de autor hábilmente trazada para rentabilizar al máximo su empresa literaria. Su creador la concibió así, bien conscientemente, para convertir una historia anodina de dos jóvenes amantes, anquilosada en las convenciones sociales medievalizantes sin solución de continuidad, en una magnífica tragicomedia de trepidante y fulminante ejemplaridad para «los locos amadores...». De eso precisamente se trataba: el destino amoroso de dos jovenzuelos acaba trágicamente en tiempo récord si intervienen hechiceras y criados.

Bajo esas coordenadas —escarmiento, hechicería e inmediatez— siempre presentes y operativas, la muchacha no podía comportarse de otra manera y su rendición tenía que ser ineludiblemente repentina, pues de otro modo habría dado por tierra con la razón de ser última del libro. Una Melibea pacata, eternizada en la defensa de su doncellez, no podría haber protagonizado la *Comedia de Calisto y Melibea* y, muchísimo menos, habría sido capaz de representar el deslumbrante papel femenino que le reservaba la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Sin duda, Rojas lo sabía muy bien y precisamente por eso, para conseguir plasmar tan magnífica lección amorosa con la máxima efectividad y economía artísticas, dosificó en las justas proporciones y combinó sabiamente la magia y el tiempo, haciéndolos funcionar al unísono en escena. La magia, encarnada en una vieja con dimensiones artísticas llamadas a la mitificación, actuaría como potentísimo revulsivo capaz de precipitar la pasión de los «locos enamorados» por el despeñadero de la perversión concupiscente, inevitablemente abocada, de resultas, a estrellarse en el abismo de la condenación eterna. El tiempo, manejado al margen de cualquier exigencia genérica y puesto también al servicio de la ejemplaridad, se encargaría de constreñir los sucesos representados, apiñándolos en el corto plazo de tres o cuatro días, para luego acelerar o ralentizar su acontecer, mediante cuñas implícitas, según las exigencias morales del guión.

Así, el rompecabezas acaba encajando milimétricamente en el preciso trazado delineado por los creadores, tal y como nos dejaron dicho no ya en los paratextos sino, ante todo, en el resumen final de la historia toda —o guión seguido a rajatabla en el devenir dialógico— que nos brinda Melibea poco antes de suicidarse:

Muchos días son passados, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto, el qual tú bien conociste. Conociste assí mismo sus padres y claro linaje. Sus virtudes y bondad a todos eran manifiestas. Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme que descubrió su pasión a una astuta y sagaz muger, que llamavan Celestina. La qual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubr[í]

a ella lo que a mi querida madre encubría. Tovo manera cómo ganó mi querer; ordenó cómo su desseo [de Calisto] y el mío hoviessen efeto. Si él mucho me amava, no vivía engañado. Concertó el triste concierto de la dulce y desdichada execución de su voluntad. Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. *Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes. Y como esta passada noche viniesses, según era acostumbrado, a la buelta de su venida, como de la Fortuna mudable estoviese dispuesto y ordenado, según su desordenada costumbre, como las paredes eran altas, la noche oscura, la escala delgada, los sirvientes que traía no diestros en aquel género de servicio, y él baxava presuroso a ver un ruydo que con sus criados sonava en la calle, con el gran ímpetu que levava, no vido bien los passos. Puso el pie en vazío y cayó, y de la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes. Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confesión su vida, cortaron mi esperanza, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía. Pues, ¡qué crueldad sería, padre mío, muriendo él despeñado, que viviesse yo penada! Su muerte combida a la mía, combídame y fuerça que sea presto, sin dilación; muéstrame que ha de ser despeñada, por seguille en todo* (xx, 587-89).

He ahí las claves amorosas, temporales y hechiceriles de *La Celestina* reunidas y descifradas, incontestablemente, por sus creadores.

La contundencia del resultado final no podía haberse alcanzado con mayor rotundidad en menos tiempo: tres o cuatro días —según la versión— bastan, y aun casi sobran —con la magia de por medio—, para criminalizar en escena la entrega concupiscente de la amante y ejecutar a los implicados; paralelamente, «muchos y muchos días» implícitos actúan como telón de fondo para agravar moralmente lo sucedido, ya sea contrastando el presente con la abstinencia del pasado ya demorando la reincidencia lujuriosa durante un mes. Por eso, *La Celestina* se orquesta mediante un coro de voces que entonan convulsamente su vivir cotidiano para silenciarse en la agonía del monólogo final: el pasado frustrante de unos y licencioso de otros, el presente desordenado de todos y el futuro más desolador para algunos, quedan engullidos por un desenlace buscadamente nihilista.

«Amor», «magia» y «tiempo», para decirlo de una vez por todas, son temas integrales, por solidarios, en *La Celestina*. Esto es, su importancia capital no depende tanto del peso específico que tienen, por separado, en

sus páginas, ni tan siquiera por la riqueza artística de su tratamiento; se deriva más bien de la novedosa y sólida alianza que se establece entre los tres para sacar a buen puerto literario la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.



Bibliografía

- AMASUNO SARRAGA, Marcelino V., «La enfermedad de Melibea: dos perspectivas médicas de la 'ægritudo amoris' en *Celestina*», *Revista de Filología Española*, 81, 1-2 (2001), págs. 5-47.
- ASENSIO, Manuel J., «El tiempo en *La Celestina*», *Hispanic Review*, xx (1952), págs. 28-43.
- BATAILLON, Marcel, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris: Marcel Didier, 1961.
- BELTRÁN, Rafael, José Luis CANET y Marta HARO, *Biblioteca de obra*: http://www.cervantesvirtual.com/bib_obra/celestina/index.shtml.
- BOTTA, Patrizia, «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, xii (1994), págs. 37-67.
- CANET VALLÉS, José Luis, «Hechicería versus libre albedrío en *La Celestina*», en *El jardín de Melibea*, Burgos: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 201-27.
- CÁRDENAS-ROTUNNO, Anthony, «Rojá's «Celestina» and «Claudina»: in Search of a Witch», *Hispanic Review*, 3 (2001), págs. 277-97.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza, 1995.
- , «Arquetipos y modelos en relación con la historia de la brujería», en *Brujología*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975, págs. 179-229.
- CASTRO, Américo, «El problema histórico de *La Celestina*», en *Santa Teresa y otros ensayos*, Santander: Historia Nueva, 1929, págs. 193-215.
- , «*La Celestina* como contienda literaria (castas y casticismos)», Madrid: Revista de Occidente, 1965.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca: Universidad, 1989.
- DARDÓN DE TADLOCK, Gisela, «El ensanchamiento temporal en *La Celestina* y su antecedente en el *Liber Panphili*», *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, dir. Manuel Criado de Val, Barcelona: Borrás, 1977, págs. 291-98.
- DEYERMOND, Alan, «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence en *La Celestina*», *Celestinesca*, 1-1 (1977), págs. 6-12.
- ESCUADERO, Juan M., «La ambigüedad del elemento mágico en *La Celestina*», en Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, eds., *El mundo social y cultural de «La Celestina»*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2003, págs. 109-127.
- FOLGER, Robert, «Passion and Persuasion: Philocaption in *La Celestina*», *La Corónica*, 34-1 (2005), págs. 5-29.
- GARCÍA SIERRA, Begoña-Leticia, «El comportamiento de Melibea, ¿un problema para el lector», en «*La Celestina*» v Centenario (1499-1999), ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pág. 361-67.
- GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, *La adulteración de «La Celestina»*, Madrid: Castalia, 2000.

- GARROSA RESINA, Antonio, *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1987.
- GILMAN, Stephen, *La Celestina. Arte y estructura*, versión española de Margit Frenk Alatorre, Madrid: Taurus, 1982.
- , *La España de Fernando de Rojas*, Madrid: Taurus, 1978.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y Teresa JIMÉNEZ CALVENTE, «A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea», *Revista de Filología Española*, 75 (1995), págs. 85-104.
- GREEN, Otis H., «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4 (1953), págs. 1-3.
- , *España y la tradición occidental*, versión española de Cecilio Sánchez Gil, Madrid: Gredos, 1969.
- LACARRA, María Eugenia, «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de Celestina*, ed. de Rafael Beltrán y José Luis Canet Vallés, Valencia: Universitat de València, 1997, págs. 107-20.
- LARA ALBEROLA, Eva, «La hechicera Celestina y el misterio de su *philocaptio*», *Per Abbat*, 6 (2008), págs. 63-80.
- LAUER, A. Robert, *Bibliografía celestinesca* (hasta 2003): <http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/BibCelestina.html>.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: Eudeba, 1970.
- MARAVALL, Jose Antonio, *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid: Gredos, 1981.
- MENCÉ-CASTER, Corinne, «Temporalité et éthique dans *La Célestine*», *Celestinesca*, 32 (2008), págs. 209-229.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, ed. de D. Enrique Sánchez Reyes, vol. III, Santander: Aldus, 1943.
- MORAL DE CALATRAVA, Paloma, «Magic or Science? What «Old Women Lapidaries» Knew in the Age of Celestina», *La Corónica*, 36, 1 (2007), págs. 203-35.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «*La Celestina* como *remedium amoris*», *Hispanic Review*, 1 (2004), págs. 77-99.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «El conjuro de Celestina», en *El mundo como contienda: Estudios sobre «La Celestina»*, Málaga: Universidad de Málaga, 2000, págs. 77-88.
- RICO, Francisco, «Brujería y literatura», en *Brujología*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975, págs. 97-117.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russel, Madrid: Castalia, 1991.
- (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 2000, págs. 751-826.

- RUBIO GARCÍA, Luis, «El tiempo», en *Estudios sobre La Celestina*, Murcia: Universidad de Murcia, 1985, págs. 129-76.
- RUSSELL, Peter E., «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de La Celestina y otros estudios*, trad. de Alejandro Pérez, Barcelona: Ariel, 1978, págs. 241-76.
- SHERMAN SEVERIN, Dorothy, «Witchcraft in Celestina: a Bibliographic Update since 1995», *La Corónica*, 36-1 (2007), págs. 237-243.
- SNOW, Joseph T., «Alisa, Melibea, Celestina y la magia», *Ínsula*, 633 (1999), págs. 15-18.
- , *Celestina by Fernando de Rojas: an Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.
- , «Celestina de Fernando de Rojas: documentos bibliográfico», *Celestinesca*, x-2 (1985) y suplementos bibliográficos en general
- , «Two Melibeas», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, V. Roncero López y A. Menéndez Collera, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 655-62.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Angel, «Dejó la vieja Celestina fama de hechicera o el tema de la magia en las continuaciones celestinescas», *Estudios humanísticos. Filología*, 23 (2001), págs. 389-409.
- TENORIO TENORIO, Alejandro, «El hilado filosófico de La Celestina», *Lemir (Estudios)*, 2004, pág. 31 (<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Estudios/La-Celestina.htm>).
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan María Lope Blanch, Madrid: Castalia, 1982.
- VIAN HERRERO, Ana, «El pensamiento mágico en *Celestina*, «instrumento de lid o contienda»», *Celestinesca*, 14-2 (1990), págs. 41-91.
- , «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en la *Celestina* y en su linaje literario», en *Cinco siglos de Celestina*, ed. de Rafael Beltrán y José Luis Canet Vallés, Valencia: Universitat de València, 1997, págs. 209-38.



SEVILLA ARROYO, Florencio, «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 173-214.

RESUMEN

«Amor», «magia» y «tiempo» son temas integrales en *La Celestina* gracias, sobre todo, a la magistral alianza que se establece entre los tres para llevar a buen puerto literario la intención última de la *Tragicomedia*. Concebida, ante todo, como magnífica y contundente *reprobatio amoris*, manipula con singular habilidad al tiempo y a la magia para arreciar la eficacia de la lección perseguida: el primero se comprime al máximo en unos cuantos días representados, mientras que se alarga implícitamente sin plazo, para evidenciar la precipitación vertiginosa del pecado amoroso; la segunda justifica, precisamente, la inmediatez de la caída pasional, agravando la culpabilidad de los intervinientes. Así, una *comedia* amorosa tan convencional como anodina, desemboca repentinamente, precipitada por las artes mágicas, en una *tragicomedia* admirable.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, magia, tiempo, *reprobatio-amoris*.

ABSTRACT

«Love», «magic» and «time» are integral topics in *La Celestina* thanks to, above all, the masterly alliance established among all three topics in order to bring the ultimate intention of the *Tragicomedia* to a literary success. Designed, first of all else, as a magnificent and forceful *reprobatio amoris*, both time and magic are manipulated with a particular skill to increase the effectiveness of the pursued lesson: the former is compressed to the maximum in a couple of represented days, while it is tacitly lengthened without deadline, in order to demonstrate the vertiginous haste of loving sin; the latter justifies, precisely, the immediacy of the passionate fall, aggravating the participant's guilt. Thus, a love *comedy* as conventional as anodyne, ends suddenly, hastened by magic arts, in an admirable *tragicomedy*.

KEY WORDS: *Celestina*, magic, time, *reprobatio-amoris*.

