

Erotismo, amor y violencia en *Celestina*: Consideraciones a la luz de *La llama doble*

Rosa Vidal Doval
Queen Mary University of London

A mi colega y amigo Alan Deyermond, *in memoriam*.

La asociación entre amor y erotismo intenso es uno de los rasgos más notables de *Celestina* y se ha comentado en muchas ocasiones. La muerte violenta de los personajes principales —«a shambles of death and destruction» (Lawrance, 1993a: 87)— se reconoce como consecuencia de la relación entre Calisto y Melibea. No obstante, puede que no sea una simple consecuencia sino más bien un resultado inevitable: la violencia está en el centro de la experiencia erótica de los amantes. Esta aproximación a *Celestina* toma como punto de partida el ensayo de Octavio Paz *La llama doble* (1993).¹ Escrito desde una perspectiva erudita pero no estrictamente académica, es uno de los pocos estudios contemporáneos sobre el amor en Occidente dentro del ámbito hispánico y se centra en la relación entre sexualidad, erotismo y amor desde la antigüedad hasta el siglo xx.²

*

La noción de amor de Paz se apoya en la metáfora de la llama que da título a su obra: «El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor» (7). Como se verá, aquí entran en juego elementos interrelacionados que permiten proponer una explicación global del desa-

1.— Entre la escasa bibliografía existente sobre esta obra debe destacarse por su extensión un capítulo de Patricio Eufrazio (2003: 35-91) aunque el tratamiento que da al tema del amor no es relevante a este artículo.

2.— El propio Paz va más allá al proclamar que la falta de atención tanto a la historia del amor como a su situación actual se extiende, con escasas excepciones, a toda la cultura occidental (133). En las letras españolas cabe destacar además la colección de ensayos de José Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor* (1939).

rollo de la idea del amor en la cultura occidental y diagnosticar su estado en la sociedad de finales del siglo xx.³ Desde un principio, la imagen de la llama distingue y establece una relación jerárquica entre el impulso erótico y el amor aunque el uno sea necesario para que exista el otro. El erotismo es sexualidad esencialmente humana: no está orientado a la procreación sino al placer (11, 14) y contiene una doble vertiente que es la «fascinación ante la vida y ante la muerte» (18). Por su parte, el amor es la atracción hacia el cuerpo y alma de una persona única que es involuntaria pero, a la vez, fruto de la libre elección (33-34). Este último punto es el principal rasgo de la idea de amor en Occidente frente a la tradición oriental (38).

Según Paz, esta concepción del amor tiene su origen en circunstancias sociales e históricas determinadas. Se manifiesta por primera vez en las grandes ciudades del mundo clásico —Roma y Alejandría— y está ligada a la existencia de mujeres que, a diferencia de sus predecesoras de siglos pasados, gozan de un cierto grado de libertad como es el caso de la protagonista de *La hechicera* de Teócrito (54-55). Pero es en la Provenza del siglo XII, propiciado por la influencia de la cultura árabe y la mejora de la condición femenina, donde surge el amor cortés, «un código de amor todavía vigente en muchos de sus aspectos» (77) cuya influencia en la literatura y sensibilidad occidentales Paz desgrana a lo largo del resto de su ensayo.

Esta ficción poética medieval que propone el amor como sentimiento elevado y regla de conducta (76, 88) posee cinco características constantes: exclusividad, obstáculo y transgresión, dominio y sumisión libremente asumidos, fatalidad y libertad, y unión de cuerpo y alma.⁴ En sus manifestaciones literarias más frecuentes, el amor tiene como objeto una única persona de quien se espera una reacción recíproca, y la pareja de enamorados casi siempre se enfrenta a obstáculos y prohibiciones que contraviene, a menudo con consecuencias trágicas. La relación no es igualitaria aunque sí simétrica porque cada amante depende del sujeto amado pero, paradójicamente, acepta con total libertad esta relación desigual. Paradójica también es la naturaleza de la atracción amorosa que lleva a los amantes a enamorarse involuntariamente de una persona, y a aceptar ese impulso de forma voluntaria aun cuando pueda llegar a ser fatal. Así, en la literatura, el uso de motivos como los filtros mágicos no es más que un intento de explicar esa afinidad misteriosa. Por fin, esta atracción abarca el cuerpo y el espíritu de la persona amada y aspira a trascender los efectos del tiempo y la muerte (116-31).

Caben varias críticas a esta definición: la falta de rigor en el uso de ciertos términos como el loco amor medieval (130); la selección de obras lite-

3.— Paz establece la diferencia entre el sentimiento amoroso que considera común a todas las civilizaciones y momentos históricos, y la idea del amor propia de sociedades y períodos históricos determinados (34).

4.— Es en la variedad de combinaciones de estos elementos durante los últimos ocho siglos donde reside «la variedad de las formas en la pasión amorosa» (116).

rias —bastante reducida ya que proviene de los intereses y lecturas del autor y no de un estudio sistemático—; y la misma posibilidad de detectar una serie de constantes en la noción del amor en un espacio geográfico y periodo de tiempo tan amplios. Pero, sin duda, es la idea de amor cortés lo que merece examinarse más a fondo porque es la base del argumento de *La llama doble* y lo que más de cerca atañe al estudio de *Celestina*.

El amor cortés, tal y como lo define la crítica moderna, es un concepto amplio y difuso ya que se refiere a un «comprehensive cultural phenomenon: a literary movement, an ideology, an ethical system, a style of life, and an expression of the play element in culture» surgido durante el siglo XII en ambientes aristocráticos del sur de Francia (Boase, 1977: 129-30). En los últimos años, se ha pasado a prestar particular atención al contexto social de este fenómeno: la poesía amorosa es, sobre todo, gesto social que surge de la relación de mecenazgo entre poeta y caballero o dama nobles, mientras que las composiciones se interrelacionan a través de su interpretación musical en ambientes cortesanos (Staley, 2004: 337). Paz adopta una postura similar ya que propone una definición amplia del amor cortés: un «conjunto de ideas, prácticas y conductas encarnadas en una colectividad [la nobleza feudal de Occitania] y compartidas por ella» (75). Aunque el amor se pueda haber entendido como una forma de vida (76), el autor aclara que, en la mayoría de los casos, la literatura provenzal refleja una ficción poética que engloba una ética y una estética y da una visión idealizada de la realidad social (88-89).

La principal diferencia entre los postulados de *La llama doble* y posturas críticas recientes se aprecia en la discusión de la génesis del amor cortés, y en particular las circunstancias históricas y culturales que propiciaron su aparición. Paz propone la noción árabe del amor y el neoplatonismo como fuentes y Al Ándalus como vía de transmisión (80-85) pese a que las interpretaciones mayoritarias consideran la hipótesis de la influencia hispano-árabe como una de las más probables pero en general rechazan el papel del neoplatonismo (Boase, 1977: 81-83; Staley, 2004: 337).

Igualmente es necesario destacar la amplia discusión de la hipótesis sobre el origen cátaro del amor cortés (Paz, 1993: 85-93) que el propio autor rechaza.⁵ Nos hallamos ante un recurso retórico: presentar el amor cortés como una forma de vida transgresora y al margen de las religiones —ya sea el catolicismo o el catarismo. A pesar de que la Iglesia condenó aspectos como la supuesta idolatría de la amada, no es posible entender el amor cortés al margen de las corrientes intelectuales de la época. Hacerlo obviaría la importancia y posible influencia de temas y léxico amorosos presentes en otras corrientes literarias del siglo XII: la poesía latina lírica

5.— Paz se basa en las ideas de Denis de Rougemont (1939) y René Nelli (1963) que han sido refutadas por la crítica. Hay un resumen de estado de la cuestión, ya dada por zanjada en la década de los 70 del siglo XX, en Boase (1977: 77-81).

de autores eclesiásticos y el romance caballeresco del norte de Francia (Staley, 2004: 337).⁶ En estas páginas Paz no parece buscar la precisión histórica sino que se sirve de la supuesta existencia del amor al margen de los cánones religiosos para presentar la dimensión espiritual del amor que es fundamental en su pensamiento:

La caída de Luzbel prefigura y contiene a la de los hombres. [...] El hombre, en cambio, puede pagar su falta, cambiar la caída en vuelo. El amor es el reconocimiento, en la persona amada, de ese don de vuelo que distinga a todas las criaturas humanas. [...] El amor es una prueba que a todos, felices y desgraciados, nos ennoblece. (95-96).

La capacidad de ennoblecer a los amantes está presente en la idea del amor cortés (Staley, 2004) pero en este caso, como en otros a lo largo de *La llama doble*, la discusión se mueve más allá de su contexto histórico o literario inmediato para pasar a ser una reflexión general y aplicable al presente de los lectores.

Estas reflexiones revelan una idea del amor profundamente optimista y con tintes espirituales. En efecto, Paz imagina el amor cortés como una experiencia fundamentalmente positiva porque, pese a que caben los sufrimientos de los enamorados, conduce a la experiencia de felicidad inefable que es la *joï*. Considera que el aspecto trágico y oscuro del amor entra en la conciencia medieval europea a partir de la confluencia de la literatura provenzal con las leyendas del ciclo artúrico, como Tristán e Isolda, pobladas de elementos «bárbaros y mágicos» que subrayan el poder del erotismo como impulso irracional (96). Es a partir de ese momento en que la literatura empieza a presentar manifestaciones del lado destructor del amor.

La noción de amor que propone Paz está basada, pese a ciertas imprecisiones, en una lectura de las obras literarias en consonancia con posturas críticas recientes. Aunque es discutible que la idea del amor haya cambiado muy poco en los últimos ocho siglos, su influencia en otros géneros literarios medievales es indudable. De ahí viene la posibilidad de utilizar *La llama doble* como lente para explorar el amor en *Celestina*.

*

Paz trata a *Celestina* muy brevemente dentro de su panorama de la literatura occidental y considera a Calisto y Melibea arquetipos del amor trágico (219). Se aparta así de interpretaciones actuales que inciden en lo complejo de la obra y la ambigüedad del tratamiento del amor cortés. Éste último es fundamentalmente paródico y tiene dos objetivos princi-

6.— Compárense estas conclusiones con las de Boase (1977: 83-86) quien señala que la actividad de autores como Bernardino de Claraval y Hugo de San Víctor (fl. 1120-1130) coincide con el florecimiento de la lírica provenzal por lo que es difícil que hayan influido en su origen.

pales: el género del romance medieval y la crítica social. Como demuestra Severin (1982: 205), *Celestina* parodia la novela sentimental para demostrar que no es posible seguir las convenciones del amor cortés en el mundo de la ficción realista —y mucho menos en la realidad— ya que este comportamiento lleva al fracaso y la muerte.⁷ Whinnon (1981: 65) sostiene que la obra constituye un ataque a la nobleza, «disguised as an attempt to alert about the perils of love», del que las clases bajas tampoco salen mejor paradas.⁸ Los amantes no fallan porque malinterpreten el código del amor cortés sino porque el propio amor cortés no es más que una farsa social que sirve para encubrir la lujuria de los nobles al mismo tiempo que actúa como señal de identidad de este grupo privilegiado. En realidad es un sentimiento que ni es privativo de la nobleza, ya que los criados son perfectamente capaces de sentirlo, ni tiene la virtud de ennoblecere a los amantes (*Ibid.*, 61-62).

Si bien la parodia en *Celestina* tiene elementos humorísticos claros (Severin, 1978-79) no se circunscribe solamente a esta función porque, al variar el tratamiento literario habitual del amor cortés, revela la presencia de elementos destructores y violentos en el propio sentimiento y proceder de los amantes.⁹ Por ejemplo, Pattison (2009: 118) identifica la acción corrosiva del amor cortés, con su rechazo convencional del matrimonio, como lo que impide a Melibea concebir una boda con Calisto como un final feliz a su relación.¹⁰ Otros autores han identificado el propio sentimiento amoroso, tal y como aparece representado en la obra, como equivalente a la muerte. Así Whinnom (1981: 62) reconoce que, al igual que para los comentaristas medievales misóginos en sus críticas al amor cortés, para Rojas «the Dance of Love is a Dance of Death» sin que por ello las muertes de los amantes, bien merecidas por su imprudencia, constituyan una tragedia (63).¹¹ Es más, la identificación entre amor y muerte está presente de forma explícita en *Celestina*. Melibea, quien se ve a sí misma como una heroína literaria rebelde e inconformista, es en realidad una homicida que causa la muerte de su amante y la suya propia. Personajes

7.— Severin (2003) advierte además que la parodia de la novela sentimental no es una novedad introducida por Rojas sino que ya se había dado dentro del propio género en las obras de Diego de San Pedro y Juan de Flores.

8.— *Celestina* se convierte así en una defensa *a contrario* de la clase media, la única ausente en un mundo poblado por personajes interesados y llenos de vicios (Baranda, 2004: 133).

9.— Me apoyo en la definición de Linda Hutcheon (1985: 6) de la parodia: «is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text. [...] Parody is, in another formulation, *repetition with critical distance*, which marks difference rather than similarity.» Las cursivas son mías.

10.— Una interpretación distinta del problema es la que propone Lawrance (1993b: 102): Melibea se opone al matrimonio porque esta opción no está abierta debido al «shameful adultery in which she has become embroiled as a result of the intervention of Celestina.»

11.— Lawrance (1993a: 91) matiza esta observación al señalar que, en consonancia con el tono tragicómico de la obra, estas muertes pueden causar risa pero a la vez pena y compasión.

como Pármeno lo presienten cuando la comparan a «cebo de anzuelo o carne de buitrrera» (Rojas, 2000: xii, 242) y ella misma se dará cuenta en su monólogo final (xx, 331-32). Pleberio, por fin, transforma al amor en el equivalente de la muerte en su lamento («Pero ¿quién forzó a mi hija a morir sino la fuerte fuerza de amor? [...] ¡Oh amor, amor, que no pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus sujetos!» xxi, 343).¹² Por otra parte, Lawrance (1993b: 88-89) considera que, pese a que la pasión entre Calisto y Melibea es irresistible, el amor en sí mismo no es el causante de las muertes sino sus «vicios», en este caso el uso de agentes humanos como son los malos sirvientes y alcahuetas. Sea cual sea la interpretación escogida, el resultado es el mismo: en *Celestina* hay una relación estrecha entre amor, destrucción y muerte que produce una reacción ambigua en los lectores debido a la mezcla de elementos cómicos y trágicos y la intención paródica del tratamiento del amor.

*

El impulso erótico, el deseo, siempre desmedido, es el móvil principal de la acción en *Celestina*.¹³ El anhelo de Calisto de obtener los amores de Melibea a cualquier precio, aun utilizando la ayuda de una alcahueta y hechicera notoria como Celestina («una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. [...]. A las duras peñas promoverá y provocará lujuria, si quiere». I, 47), constituye el centro de la trama. Hay otra serie de acciones secundarias, también marcadas por el deseo, que son fundamentales en el desarrollo de la acción. Éste es el caso de las relaciones sexuales entre los criados. No son tanto los desdenes de Calisto (ii, 87-91) lo que convence a Pármeno de dejarle de ser fiel como su deseo de ser amante de Areúsa (vii, 163-73).¹⁴ Incluso en aquellos casos en los que el impulso erótico no puede estar presente, el deseo se mueve hacia otros cauces que substituyen a la sexualidad dirigiendo la acción en la obra. Celestina, que es demasiado vieja para el amor como ella misma admite («Que ya, ¡mal pecado!, caducado he, nadie no me quiere, que sabe Dios mi buen deseo. Besaos y abrazaos, que a mí no me queda otra cosa sino gozarme de vello». ix, 211), orienta su deseo hacia la avaricia que acaba por conducirla a la muerte (xii, 256-57). Elicia y Areúsa tras la ejecución de Sempronio y Pármeno dirigen su atención hacia la envidia de Calisto y, sobre todo, Melibea («Y de lo que más dolor siento es ver que por eso no deja aquel vil de poco sentimiento de ver y visitar festejando cada noche a su estiércol de Melibea [...].»).

12.— Véase Severin, 1982: 207-208.

13.— Eso explica, más allá de los comentarios en los paratextos, que se pueda interpretar la obra como una lección sobre el peligro que suponen «la vehemencia y los deseos inmoderados» (Baranda, 2004: 169).

14.— Es más, este deseo puede incluso con la repugnancia que Pármeno siente hacia Celestina como demuestra en un aparte: «(No la medre Dios más a esta vieja, que ella me da placer con estos loores de sus palabras.)» (vii, 169).

xv, 290), y, de forma más importante para el desenlace trágico, la sed de venganza:

ELI. – ¡Oh Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes, mal fin hayan vuestros amores! [...]

ARE. – [...]. Torna sobre tu vida, que cuando una puerta se cierra, otra suele abrir la fortuna, y este mal, aunque duro, se soldará; y muchas cosas se pueden vengar que es imposible remediar, y ésta tiene el remedio dudoso y la venganza en la mano. (xv, 290).

En el caso de Calisto y Melibea, ¿se puede hablar de amor? Es indudable que la atracción que sienten se dirige hacia una sola persona de quien se confiesan dependientes: Calisto sólo desea a Melibea («Yo Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo». I, 34) y ésta solo a Calisto («Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien tengo toda mi esperanza» xvi, 296).¹⁵ Igualmente se puede afirmar que ambos eligen su condición de amantes con libertad. La posible *philocaptio* de Celestina no evita que Melibea sea cómplice en su destino (Deyermond, 1977: 7).¹⁶ La joven se siente atraída por Calisto, flirtea con él cuando éste le declara su amor en el primer auto (27-28), y entiende bien a lo que se refiere Celestina cuando ésta le pide su cordón para sanar el dolor de muelas de Calisto («Si eso querías, ¿por qué luego no me los espresaste? ¿Por qué no me lo dijiste por tales palabras?» IV, 130). La relación de los amantes se ve sometida a obstáculos y prohibiciones: el temor a que Peblerio y sus criados descubran sus idas y venidas («Estos escuderos de Pleberio son locos: no desean tanto comer ni dormir como cuestiones y ruidos» XII, 248 y, en general, 248-50) o la determinación de Calisto de continuar las citas nocturnas pese a la vergüenza pública que supone el ajusticiamiento de Sempronio y Pármeno («Pues por más mal y daño que me venga, no dejaré de cumplir la voluntad de aquélla por quien todo esto se ha causado, que más me va en conseguir la ganancia de la gloria que espero, que en la pérdida de morir los que murieron». XIII, 269). El problema es que estos aspectos de la relación están teñidos del tono irónico y ambiguo que caracteriza la obra de Rojas. Calisto profesa la religión de Melibea en un pasaje cómico mientras que Melibea malinterpreta su situación al presentarse como la heroína de un romance morisco (Martin, 1972: 101, Severin, 1982: 207). Los obstáculos a los que se enfrentan los amantes no

15.– La comparación con los criados puede ser aquí útil. Sempronio, pese a mantener una relación con Elicia, se siente atraído por Melibea a la que se refiere como «graciosa y gentil» (ix, 206). Igualmente, Elicia admite ante Sempronio que éste no es su único amante: «Pues hágote cierto que no has tú vuelto la cabeza cuando está en casa otro que más quiero, más gracioso que tú, y aun que no anda buscando cómo me dar enojo». (ix, 211).

16.– Otros autores como Lida de Malkiel rechazan la eficacia del conjuro de Celestina por lo que Melibea actuaría con total libertad (1970: 222-23).

son tan terribles como pudieran parecer a primera vista: Peblerio y sus criados ni se enteran de las idas y venidas nocturnas en su casa que la propia Melibea describe como «todo lo que con él [Calisto], un mes ha, he pasado» (xvi, 295), y mientras tanto los padres de la joven fantasean con sus posibilidades de matrimonio (xvi, 293-95, 298). El gesto de Calisto de no faltar a la cita en el huerto de Melibea pese a la muerte de sus criados no es tanto una muestra de fidelidad como de lujuria, mezquindad y falta de decoro social tal y como demuestran sus excusas:

Ellos eran sobrados y esforzados, agora o en otro tiempo de pagar habían. La vieja era mala y falsa, según parece que hacía trato con ellos, y así que riñeron sobre la capa del justo. [...] Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no, purgaré mi inocencia con mi fingida ausencia, o me fengiré loco por mejor gozar deste sabroso deleite de mis amores, como hizo aquel gran capitán Ulixes por evitar la batalla troyana y holgar con Penélope su mujer. (xiii, 269).

La atracción física y espiritual necesaria para poder hablar de amor también parece estar ausente entre Calisto y Melibea. Como ya se ha visto, Calisto profesa la devoción a Melibea en un pasaje cómico y, durante sus encuentros, sólo está interesado en el coito (xiv, 275 & xix, 321). En el caso de Melibea es más difícil establecer la naturaleza de sus sentimientos ya que, por una parte, hace un encendido alegato del amor y, sobre todo, del placer (xvi, 295-98).¹⁷ Por otro lado en varias ocasiones reprocha a Calisto su fijación erótica y su torpeza como amante (xiv, 275-76 & xix, 321).¹⁸ Es posible, no obstante, apuntar que Melibea aspira a trascender los efectos de la muerte al suicidarse con la intención de unirse a Calisto en el más allá: «Su muerte convida a la mía. [...] Y así contentarle he en la muerte, pues no tove tiempo en la vida. ¡Oh mi amor y señor Calisto! Espérame, ya voy. Detente, si me esperas». (xx, 334).¹⁹

No se puede afirmar con seguridad que exista el amor en *Celestina* de acuerdo con los postulados de Octavio Paz pero esto no afecta a los personajes que actúan creyendo que están enamorados. Ensimismados en

17.– Véanse los comentarios de Sanmartín Bastida (2005: 120-21) con respecto al hedonismo en *Celestina* y, sobre todo, la actitud de Melibea ante el placer.

18.– Es posible que las quejas por la virginidad perdida sean un tanto estereotipadas como sospecha Sosia: «Ante quisiera yo oírte esos milagros. Todas sabés esa oración, después que no puede dejar de ser hecho. ¡Y el bobo de Calisto que se lo escucha!» (xiv, 275). Véanse también los comentarios de Severin (1978-79: 290) sobre los aspectos cómicos de ambos encuentros que añaden un punto de ambigüedad a la relación entre los amantes.

19.– Más allá de las consecuencias del suicidio para el alma de Melibea que discute Deyermund (1984: 138-39) es necesario recordar la advertencia de Severin (1978-79: 290) que, en nuestro análisis del personaje, debemos evitar ver las acciones de la joven con «magnifying eyes» tal y como hace Calisto.

sus sentimientos, se engañan a sí mismos al no saber distinguir entre el amor y el deseo.²⁰ La probable ausencia de amor en esta obra conlleva la ausencia de su impulso moderador y ennoblecedor. En su lugar, el deseo tiene rienda suelta para dirigir las acciones y emociones de los personajes y se manifiesta en sus dos caras: positiva y negativa, placer y destrucción. El lado negativo y oscuro del deseo se manifiesta en *Celestina* a través de la presencia de la violencia como uno de los aspectos centrales de la obra.

Tal y como apunta Lawrance (2009: 101) «the role of violence goes in this play [*Celestina*] deeper than verosimilitude» y se extiende a la estética. Estamos ante una obra extraordinariamente violenta donde se da una representación verosímil del desorden y terror endémicos en la sociedad castellana del siglo xv. Si bien sabemos que a menudo tiene un sesgo paródico —ahí está el diálogo chusco entre Sempronio y Pármeno (xii, 247-50)— el temor a los peligros nocturnos que lleva a Calisto y sus criados a ir a armados a la cita en el huerto de Melibea hubiera sido perfectamente comprensible para el público del siglo xv. También familiar hubiera sido la reacción de Calisto quien, tras la ejecución de Sempronio y Pármeno, planea un bando para vengar su muerte y se supone por encima de la ley:

Y para proveer amigos y criados antiguos, parientes y allegados, es menester tiempo, y para buscar armas y otros aparejos de venganza. ¡Oh cruel juez, y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! Yo pensaba que pudiera salir con tu favor matar mil hombres sin temor de castigo, [...]. (xiv, 278-79).²¹

Pero, además, la violencia y los sentimientos de miedo y amenaza que se le asocian van unidos al deseo y son fundamentales para comprender el desarrollo de la acción. Volviendo al ejemplo de Pármeno ya mencionado más arriba, comprobamos que *Celestina* intenta hacerlo su cómplice mezclando lisonjas y amenazas al recordarle lo unidas que estaban ella y su difunta madre Claudina, quien había sido procesada por hechicera en varias ocasiones (vii, 170-71). Pero bien es cierto que lo que termina por convencer al joven es la promesa de que la alcahueta pondrá a Areúsa a su alcance: «Hablemos de los presentes negocios, que nos va más que en traer los pasados a la memoria. Bien se te acordará no ha mucho que me prometiste que me harías haber a Areúsa, cuando en mi casa te dije cómo moría por sus amores». (vii, 172). *Celestina* cumple su promesa y Areúsa acepta a Pármeno como amante sin cobrar («Pármeno y él [Sempronio] son compañeros, sirven a este señor que tú conoces, y por quien tanto fa-

20.— El deseo siempre implica como mínimo a dos individuos, pero la pareja puede ser real o imaginaria (Paz, 1993: 15). En esta observación, hay un reconocimiento del aspecto egoísta del deseo.

21.— Lawrance presenta más ejemplos de la representación verosímil de la violencia urbana (2009: 101).

vor podrás tener. No niegues lo que tan poco hacer te cuesta». VII, 177-78). Lo que convence a Areúsa no es la promesa abstracta de los posibles beneficios que podrá obtener de Calisto; es la amenaza concreta de la vieja de alertar a sus vecinas de la condición de prostituta de la joven:

Ya sabes lo que de Pármeno te hobe dicho; quéjase me de aun verle no quieres. No sé por qué, sino porque sabes que le quiero yo bien y le tengo por hijo. Pues por cierto de otra manera miro yo tus cosas, que hasta tus vecinas me parecen bien y se me alegra el corazón cada vez que las veo, porque sé que hablan contigo. (VII, 177).

El hecho de que la escena tenga un punto cómico (Severin, 1978-79: 279) no niega la presencia de un aspecto oscuro y amenazante sobre todo en los intentos de Celestina de intimidar primero a Pármeno y después a Areúsa para conseguir lo que quiere. Este episodio se puede explicar en parte como un ejemplo de la verosimilitud de la obra que se desarrolla en buena parte en un mundo de alcahuetas, prostitutas y proxenetas.²² Pero, como apunta Lawrance (2009: 101), hay un valor estético en la incidencia en los temas de violencia y temor. Es consecuencia del cinismo y carácter interesado de los personajes en la obra y va unida al deseo como manifestación de su lado oscuro y aniquilador. Así por ejemplo Pármeno no duda en depositar su confianza en Celestina para obtener a Areúsa pese a que conoce mejor que nadie sus artimañas.

La unión de violencia y deseo se manifiesta de forma más clara en la relación entre Calisto y Melibea. Cuando los dos jóvenes se encuentran al principio del Auto I, Melibea flirtea con un tono medio burlón, medio amenazante que incluso ha hecho creer a parte de la crítica que no está interesada en Calisto (Lida de Malkiel, 1970: 418-19). Esta amenaza no lo detiene pero aún parece enardecerlo todavía más, y decide conseguir a Melibea por las buenas o por las malas. El hecho de que, aun habiendo sido advertido por Pármeno de qué clase de mujer es Celestina (I, 53-62), decida contratar sus servicios se puede interpretar como un acto de violencia. Antes de consumar su relación, Calisto habla de su deseo en términos destructores y a menudo relacionados con la enfermedad (I, 32-36; II, 85-86) y así lo ven también sus criados, como Pármeno cuando se refiere a «este fuerte cancro» (II, 91) que atenaza a su amo.²³ Los encuentros sexuales entre los amantes están teñidos de violencia. La primera vez Calisto desflora a Melibea pese a sus objeciones (XIV, 272-74); mientras

22.- Otro ejemplo más es la amenaza de Centurio a Areúsa para que deje de importunarlo: «¡Loquear, bobilla! Pues, si yo me ensaño, alguna llorará» (XV, 287).

23.- Su actitud cambia cuando por fin goza de Melibea; a partir de entonces concibe la relación en términos positivos como demuestran sus comentarios tras la primera noche de amor: «De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel entre aquellas suaves plantas y fresca verdura». (XIV, 281).

que en la segunda se puede comprobar que, pese a las protestas de la joven, Calisto no está dispuesto a aceptar una negativa a su deseo y, tal y como parece tener por costumbre, se abalanza sobre su amante quitándole la ropa.²⁴ Por su parte Melibea expresa su amor en términos destructores («Madre mía, que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo». x, 221), y rechaza el matrimonio que no puede concebir como un final feliz a su relación («más vale ser buena amiga que malcasada» xvi, 296). El deseo como proceso de destrucción culmina con su suicidio que ella concibe como un acto de amor (xx, 334).

*

Lawrance (2009: 101) considera *Celestina* la cumbre de la estética violenta en la literatura del siglo xv al convertir «una farsa erótica» en una masacre. Mi artículo además demuestra que uno de los mecanismos de esta transformación es la presencia del impulso erótico, del deseo, en la obra. El impulso erótico no sólo actúa como móvil principal de la acción sino que posee un lado oscuro que, a falta de influencias moderadoras, lleva a los personajes a la muerte. La parodia del amor cortés en *Celestina* no se conforma con provocar la risa —casi siempre una risa nerviosa consciente del fin nefasto que se avecina— ni con hacer una crítica social despiadada —ningún personaje sale bien parado— también revela una concepción del erotismo y el amor en la que participan Eros y Thanatos (Paz, 1993: 161). El carácter realista y dialógico (Severin, 1982: 205) de *Celestina* se extiende a la noción del amor y pone de manifiesto, de modo muy acorde con la sensibilidad moderna, que más allá de las convenciones del amor cortés la experiencia erótica y amorosa es fundamentalmente ambigua.²⁵

24.– Severin (1982: 207) además matiza que el joven, completamente alejado de los preceptos de la cortesía, emplea la violencia en sus encuentros sexuales. ¿Y qué pensar de los fantasmas de Calisto cuando recuerda la primera noche en el huerto de Melibea?: «Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente; vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel 'Apártate allá, señor, no llegues a mí', aquel 'No seas descortés' que con sus rubicundos labrios vía sonar, aquel 'No quieras mi perdición' que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra; aquel soltarme y prenderme; aquel huir y llegarse» (xiv, 282-83). La recreación mental de la escena para su disfrute acerca los sentimientos de Calisto a la «moral anaesthesia» y «shocking insensitivity» que Lawrance (2009: 99) detecta en la obra de Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*.

25.– Este artículo está basado en una conferencia leída el 12 de marzo de 2009 en el Instituto Cervantes de Londres a cuyo director, Juan Pedro Aparicio, agradezco la invitación a participar en el ciclo «El amor en tiempos de la novela». Debo dar gracias a Trevor Dadson por la oportunidad de acercarme a *Celestina* en esta ocasión y a Jordi Larios por sus acertadas sugerencias.

Bibliografía citada

- BARANDA, Consolación (2004), «*La Celestina*» y el mundo como conflicto, Acta Salmanticensia: Estudios Filológicos, 303, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- BOASE, Roger (1977), *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, Manchester University Press.
- DEYERMOND, Alan (1977), «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», en *Celestinesca*, 1.1, pp. 6-12.
- (1984), «¡Muerto soy! ¡Confesión!» *Celestina* y el arrepentimiento a última hora, en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, Madrid, José Esteban Editor, pp. 129-40.
- EUFRACIO, Patricio (2003), *Octavio Paz: Ensayo y ensayística*, Puebla, El Colegio de Puebla.
- HUTCHEON, Linda (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York y Londres, Methuen.
- LAWRANCE, Jeremy (1993a), «On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain: Studies Presented to P. E. Russell on His Eightieth Birthday*, ed. Alan Deyermond y Jeremy Lawrance, Llangranog, Dolphin, pp. 79-92.
- (1993b), «The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its 'moralitie'», en *Celestinesca*, 17.2, pp. 85-110.
- (2009), «Representations of Violence in 15th-Century Spanish Literature», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, eds. Joseph T. Snow y Roger Wright, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 95-103 [reimpr. en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86 (2009), pp. 95-103].
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970), *La originalidad artística de «La Celestina»* [1962], Buenos Aires, EUDEBA.
- MARTIN, June Hall (1972), *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, Colección Támesis: Serie A, Monografías, 21, Londres, Tamesis.
- NELLI, René, (1963), *L'érotique des troubadours*, Bibliothèque méridionale, 2. ser., 38, Toulouse, E. Privat.
- ORTEGA Y GASSET, José (1939), *Estudios sobre el amor*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.
- PATTISON, David (2009), «Is *Celestina* a Medieval Work?», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, eds. Joseph T.

- Snow y Roger Wright, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 114-20 [reimpr. en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86 (2009), pp. 114-20].
- PAZ, Octavio (1993), *La llama doble: Amor y erotismo*, Biblioteca Breve, Barcelona, Seix Barral.
- ROJAS, Fernando de (2000), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera et al., Biblioteca Clásica, 20, Barcelona, Crítica.
- ROUGEMONT, Denis de (1939), *L'amour et l'Occident*, París, Plon.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2005), «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: El cuerpo 'hecho pedazos' y la ambigüedad macabra», en *eHumanista*, 5, pp. 113-25.
- STALEY, Lynn (2004), «Love and courtship», en *Dictionary of the Middle Ages. Supplement*, ed. William Chester Jordan, Nueva York, Charles Scribner's Sons, pp. 333-40.
- SEVERIN, Dorothy S. (1978-79), «Humour in *La Celestina*», en *Romance Philology*, 32, pp. 274-91.
- (1982), «Is *La Celestina* the First Modern Novel?», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 9, pp. 205-09.
- (2003), «The Sentimental Genre: Romance, Novel, or Parody?», en *La Corónica*, 31.2, pp. 312-15.
- WHINNOM, Keith (1981), «Interpreting *La Celestina*: The Motives and Personality of Fernando de Rojas», en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, eds. F. W. Hodcroft et al., Oxford, Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, pp. 53-68.

VIDAL DOVAL, Rosa, «Erotismo, amor y violencia en *Celestina*: Consideraciones a la luz de *La llama doble*», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 233-245.

RESUMEN

Este artículo estudia la relación entre amor y violencia en *Celestina*. Toma como punto de partida el ensayo *La llama doble* de Octavio Paz y, en particular, la distinción entre erotismo y amor, y el reconocimiento de un lado oscuro y destructor en el deseo sexual. Concluye que el deseo es el móvil principal de la acción en *Celestina* y que su aspecto destructor se manifiesta en la violencia inherente a la relación de Calisto y Melibea.

PALABRAS CLAVE: amor cortés, *Celestina*, deseo, erotismo, Octavio Paz, parodia, violencia.

ABSTRACT

This article studies the relationship between love and violence in *Celestina*. It departs from Octavio Paz's essay *La llama doble*, in particular, the difference between eroticism and love, and the acknowledgement of a dark and destructive side within sexual desire. It concludes that desire is the main driving force of the plot in *Celestina* and that its destructive side is revealed in the violence inherent to the relationship between Calisto and Melibea.

KEY WORDS: *Celestina*, courtly love, desire, eroticism, Octavio Paz, parody, violence.

