

32

2008

Celestinesca



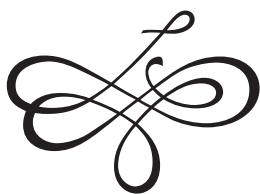
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 32

2008



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

EDITOR

JOSÉ LUIS CANET
Universitat de València

EDITOR-FUNDADOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

CONSEJO DE REDACCIÓN

RAFAEL BELTRÁN LLAVADOR	(Universitat de València)
JUAN CARLOS CONDE	(Magdalen College, University of Oxford)
MARTA HARO CORTÉS	(Universitat de València)
ELOISA PALAFOX	(Washington University in Saint Louis)
JOSEP LLUÍS SIRERA	(Universitat de València)
JOSEPH T. SNOW	(Michigan State University)

CONSEJO EDITORIAL

PATRIZIA BOTTA	(Università di Chieti) (ITAL)
PEDRO M. CÁTEDRA	(Universidad de Salamanca) (SPAIN)
IVY CORFIS	(University of Wisconsin) (USA)
ALAN D. DEYERMOND	(Westfield College, London) (UK)
JACQUES JOSET	(Université de Liège) (BEL)
EUKENE LACARRA	(Universidad del País Vasco) (SPAIN)
CARMEN PARRILLA	(Universidad de la Coruña) (SPAIN)
MIGUEL Á. PÉREZ PRIEGO	(U. N. E. D.) (SPAIN)
NICASIO SALVADOR	(Universidad Complutense) (SPAIN)
DOROTHY S. SEVERIN	(Liverpool University) (UK)

ISSN: 0147 3085

Depósito legal: XXXXXXXXX

© José Luis Canet - Universitat de València

© De los Autores, 2008

Fotocomposición y maquetación: *José Luis Canet*

Diseño de la maqueta y la cubierta: *Celso Hdez. de la Figuera*

Nota: Esta Revista forma parte de la CELJ (The Council of Editors of Learned Journals).

Esta revista se incluye dentro del Proyecto de Investigación *Parnaseo* del Ministerio de Educación y Ciencia, referencia HUM2005-01334.

Celestinesca

NÚM 32

ÍNDICE

2008

NOTA DE LOS EDITORES	7
PREÁMBULO	9
ARTÍCULOS	
ASENJO GONZÁLEZ, María, «La historia y la sociedad urbana en la lectura de <i>La Celestina</i> »	13
BAUTISTA, Francisco, «Realidad social e ideología en <i>La Celestina</i> »	37
BIZARRI, Hugo O., « <i>Celestina</i> y la ‘copia de sentencias entretejidas’»	51
CANAVAGGIO, Jean, « <i>La Célestine</i> au miroir du théâtre espagnol des XVI ^e et XVII ^e siècles»	69
CANET VALLÉS, José Luis, « <i>La Celestina</i> en la ‘contienda’ intelectual y universitaria de principios del XVI»	85
CRESPEAU, Jean-Baptiste, «El concepto filosófico de felicidad en <i>La Celestina</i> »	109
DUMANOIR, Virginie, «Le pouvoir et la violence dans <i>La Célestine</i> »	131
GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «Algunas consideraciones sobre la criada Lucrecia»	151
LÓPEZ IZQUIERDO, Marta, «Personaje y lengua en <i>La Celestina</i> : Nuevas perspectivas de estudio»	165
MAESTRO, Jesús G., «Idea de libertad en <i>La Celestina</i> desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura»	191
MENCÉ-CASTER, Corinne, «Temporalité et éthique dans <i>La Célestine</i> »	209

MIER, Laura, «La conciencia de Melibea»	231
PUERTO, Laura, « <i>La Celestina</i> , ¿una obra para la postmodernidad? Parodia religiosa, humor, ‘nihilismo’»	245
SERRANO, Florence, « <i>La Celestina</i> en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: texto y contexto, difusión y fortuna»	265
SCHULMAN, Aline, «Traduire <i>La Célestine</i> aujourd’hui»	279
SNOW, Joseph T., «Las tres primas del entorno celestinesco y una nota sobre el tema del linaje»	291

Nota preliminar

El presente volumen recoge la mayor parte de las ponencias leídas durante el transcurso del «Colloque International ‘La Célestine’: nouvelles approches», celebrado en la ENS LSH de Lyon los días 6 y 7 de mayo de 2008, bajo convocatoria de la Sección de Estudios hispanolusos de la École Normale Supérieure de Lyon.

Estas «nuevas aproximaciones» se planearon desde un espíritu interdisciplinar que permitiese la «disección» del texto celestinesco con el bisturí de las más variadas disciplinas: filología, teoría de la literatura, lingüística, historia, traducción... Fruto de ese planteamiento es el carácter de auténtico crisol de enfoques críticos que quiere constituir el conjunto de trabajos que el lector tiene en sus manos. En él caben, por igual, el estudio de aspectos históricos relacionados con el mundo urbano de *La Celestina* (María Asenjo), la identificación literaria de fuentes y reflexión sobre el contexto universitario y humanístico de la obra (Hugo O. Bizarri, José Luis Canet), el análisis caracteriológico y «biográfico» de los personajes (Luis González Fernández, Laura Mier, Joseph T. Snow), así como de su idiosincrasia lingüística y sociolecto (Marta López-Izquierdo); la atención a aspectos ideológicos: implicaciones de la *Tragicomedia* con la política del momento (Francisco Baustista), el concepto de poder dentro del texto (Virginie Dumanoir), de libertad (Jesús G. Maestro), de interrelación entre tiempo de los protagonistas y ética (Corinne Mence), de felicidad (Jean-Baptiste Crespeau). No falta, finalmente, la atención a la proyección de la obra hacia la posterioridad, tema tratado desde sus ecos en el teatro español del Siglo de Oro (Jean Canavaggio), siguiendo con la repercusión y adaptación de *La Celestina* en Francia durante los ss. XVI y XVII (Florence Serrano), hasta las traducciones más modernas en este país (Aline Schulman). Se completa la presencia de la *Tragicomedia* en el s. XXI con su estudio desde los rasgos sociológicos que definen la postmodernidad (Laura Puerto).

El conjunto de trabajos aquí compilados no es, por supuesto, sino punto de partida. Más allá de la retórica intrínseca a la labor del investigador, lo cierto es que las apasionadas discusiones e intercambios suscitados

durante las sesiones del «coloquio» conducen —de la mano genial de *Celestina*— hacia el primigenio significado de un término un tanto oxidado en su uso académico; y, con él, hacia la construcción mental derivada siempre del diálogo: entre los reunidos allí, entre autores y lectores aquí.

Vaya nuestra especial gratitud, pues, hacia la revista *Celestinesca* por permitir, ahora y a través del presente medio, la continuación de ese diálogo, y, específicamente, hacia José Luis Canet y su impagable labor ultimando la preparación de este número 32.

Nuestro profundo agradecimiento, igualmente, a los asistentes a aquel encuentro, a los especialistas y a los no especialistas, que vinieron a formar un auditorio amplio y asombrosamente heterogéneo; firme pilar, en definitiva, de una interrogación a la que aún faltan muchos «coloquios» para dar respuesta: el porqué de la actualidad de un texto medieval castellano en pleno s. XXI y en país extranjero. *Et vale.*

Jean Baptiste Crespeau & Laura Puerto

Preámbulo

Resulta sin duda ocioso recordar hoy lo que le deben los estudios celestinescos a Francia. Baste mentar nombres como los de Bataillon y Heugas, de presencia obligada en toda bibliografía sobre *La Celestina*. Y, sin embargo, universidades y equipos de investigación de Francia parecieron quedarse un tanto en la sombra cuando *urbi et orbi* se celebraron con bombo y platillo los un tanto artificiales quintos centenarios de la obra de Rojas. Con la salvedad de algún furtivo coloquio, poco se organizó y menos se publicó en aquella sazón por tierras galas. ¿Se olvidaba acaso el hispanismo francés de una de las obras cumbres de las letras hispánicas? Por supuesto que no y prueba de ello es que en 1992 y 1993 estaba *La Celestina* en el temario de la famosa *Agrégation* con su acostumbrada retahíla de jornadas, coloquios y conferencias de cualquier jaez aunque, eso sí, con las miras siempre puestas hacia la preparación de los estudiantes. Puede que tamaño derroche de energía celestinesca al iniciarse los noventa dejara al hispano medievalismo francés más que ahíto y fueron pasando los años y el recuerdo de aquel tinglado supino seguía presente, dejando los interesados para mejor ocasión el volver a meterse en semejantes lides. Mientras tanto, en otros lugares, se le sacaba todo su jugo al descubrimiento de la *Celestina de Palacio*, se investigaba sobre temas antaño escabrosos como el de la prostitución o la sexualidad y se escribía sobre el entorno universitario salmantino y sus lúdicas prácticas culturales, campo éste último que, de alguna manera, abrió nuevas sendas interpretativas que acaso sirvieran para aparcar un tanto la rancia disyuntiva entre lectura moralista y lectura nihilista que hasta entonces seguía dividiendo a muchos celestinólogos.

El caso es que, en la primavera de 2007, nos percatamos de todo ello y caímos en la cuenta de lo oportuno que sería organizar en Francia un gran coloquio sobre *La Celestina* que reuniera diferentes perspectivas para dar cuenta de la multiplicidad de ángulos desde los cuales se seguía mirando una obra que no había dejado de suscitar hipótesis interpretativas.

Así surgió la idea del coloquio sobre *La Celestina* de la École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines de Lyon que tuvo lugar los días 6 y 7 de mayo de 2008, tras casi un año de intensa preparación, y cuyas actas se publican hoy aquí. Lo quisimos lo más abierto posible, lo más representativo de esas «*nouvelles approches*» de *La Celestina* que intentamos ofrecer al público. Se reunieron así varias nacionalidades —franceses, españoles, argentinos, americanos...—, varias disciplinas —filología, historia, teoría de la literatura, teatro, traducción...— e incluso varias actividades puesto que, tratándose de *La Celestina*, no pudimos por menos de endulzar la píldora de las sesudas conferencias o de la entrañable mesa redonda moderada por Jean Canavaggio, con una representación teatral que a los circunstantes —incluso los que no entendían español— dejó boquiabiertos. Me refiero a la obra *Calisto* de Julio Salvatierra, magistralmente interpretada por Álvaro Lavín. Es para nosotros un honor, que agradecemos sobremanera, el que la revista *Celestinesca*, sin duda la mayor referencia en lo que se refiere a estudios sobre *Celestina*, nos haya propuesto tan amablemente inmortalizar a través de la publicación un evento tan sonado.

Permítaseme, desde estas páginas, dejar constancia de mi más sentido agradecimiento dirigido a aquéllos que hicieron posible este Coloquio. A las instituciones que lo patrocinaron o colaboraron en él: el Consejo Científico de la École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines, el CIHAM (UMR 5648 del CNRS), el SIREM (GDR 2378 del CNRS), el Instituto Cervantes de Lyon y el SEMYR de Salamanca. Quiero agradecer también su ayuda al servicio de publicaciones de la Universitat de València, a los alumnos del Master de Estudios hispánicos de la ENS LSH y a Férouze Guitoun quien en todo momento supo pensar en todo. Por fin, mi más profundo agradecimiento a los «currantes» incansables del coloquio —y sus resultas— que fueron —y son— Jean-Baptiste Crespeau y Laura Puerto Moro.

Carlos Heusch

Artículos

La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*¹

María Asenjo González
Universidad Complutense

1. Características de la sociedad urbana bajomedieval

En las diferentes épocas históricas observamos que el concepto de lo urbano se adapta a los usos que la sociedad hace de los enclaves habitados, y en los epígonos de la Edad Media las ciudades representan, en cierto sentido, los cambios asociados a la superación de la crisis bajomedieval, donde ya apuntan los nuevos retos que enlazan con los inicios del mundo moderno. Sabemos que la reactivación de la vida en las primeras ciudades medievales se asocia a que en ellas se desarrollaron funciones nuevas, que no eran necesariamente las que habían caracterizado a las urbes del mundo clásico, funciones tales como la actividad mercantil, que concentraba a gentes y productos de diferente origen en sus recintos, o la condición jurídica especial de libertades de que gozaban los habitantes. Todo ello, en un período de dependencias y limitaciones, en el que la población rural vivía más sujeta al suelo y cargada de obligaciones y trabajos serviles, que la perseguían hasta la muerte, y que se transmitían de padres a hijos. La vida en la ciudad y la libertad urbana fueron asociadas a la movilidad sin barreras, la posibilidad de cambiar de oficio y de practicar actividades de comercio, sin necesidad de permisos señoriales y bajo el amparo jurisdiccional. Esas garantías comportaban también una capacidad de acción, que se inscribía en la aspiración política de aquellas ciudades que mantenían una organización comunal para resolver asuntos

1.— El presente trabajo recoge algunos resultados obtenidos en el transcurso del proyecto de investigación «Espacio político y demarcaciones socioeconómicas. Redes urbanas de villas y ciudades en la Castilla sudoriental (1450-1520)», de octubre de 2007 a diciembre de 2010, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (referencia HUM2007-61076).

internos, recaudar impuestos y administrar justicia. El ejercicio de esas capacidades urbanas se aseguraba generalmente gracias a la ratificación regia o señorial de una salvaguarda, que se hacía patente en la entrega de una carta de fuero y privilegio dirigida a sus habitantes².

En cualquier caso, sabemos que las formaciones urbanas no fueron el resultado del azar o la casualidad sino que respondían a la voluntad expresa de sus habitantes que, cohesionados por diferentes vínculos, decidían proceder a la creación de una nueva comunidad compleja y variada, que precisaba de diferentes aportaciones y estaba sujeta a transformaciones con el curso del tiempo. Desde esa perspectiva histórica, se comprende que las ciudades hayan sido los espejos de las sociedades de su tiempo. También, a medida que se estudian las ciudades, se comprueba que la vitalidad urbana plasmada en los cambios fijados en su paisaje de piedra transforma su aspecto hasta el punto de que, desde la perspectiva del tiempo, el urbanismo muestra a un ser vivo que muta y se adapta, dejando cicatrices indelebles³.

Algunos aspectos de esos cambios históricos de relevancia se perciben en *La Celestina* y, en esta ocasión, nuestro interés por la sociedad urbana en Castilla va unido a su lectura, ya que la obra de Fernando de Rojas nos lleva al mundo urbano de la segunda mitad del siglo xv⁴. Un periodo en el que las ciudades mostraban una gran vitalidad y el dinamismo asociado al crecimiento económico que vivía todo el reino y que se haría más patente durante el reinado de los Reyes Católicos (1475-1504). En ese momento, se habían invertido las tendencias demográficas con un claro aumento de la población que afectaba al campo y a la ciudad, revitalizando numerosos núcleos de tamaño medio, que llegarían a tener un papel fundamental en el desarrollo económico y social del reino y a conformar la red urbana de Castilla. Aunque es sabido que villas y ciudades agrupaban sólo al 10 o al 15 por ciento de los habitantes del reino, éstas se mos-

2.— Una breve síntesis sobre ciudades en Europa en M. Asenjo González, *Las ciudades en el Occidente Medieval*, Madrid, Arco Libro, 1996.

3.— Sobre ciudades y mundo urbano en Castilla: VV.AA., *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI. Actas del coloquio celebrado en la Rábida y Sevilla del 14 al 19 de septiembre de 1981*, Madrid, U.C.M., 3 vols., publicados en la revista *En la España medieval*, 6 (1985), 7 (1985) y 10 (1987); VV.AA. *Concejos y ciudades en la Edad Media Hispánica. II Congreso de Estudios Medievales*, Madrid, Fundación Sánchez Albornoz, 1990, vol. 1; VV.AA., *Las sociedades urbanas en la España medieval. XXIX Semana de Estudios Medievales. Estella, 15 a 19 de julio de 2002*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003; VV.AA., *Mercado inmobiliario y paisajes urbanos en el Occidente europeo. Siglos XIV y XV. XXXIII Semana de Estudios Medievales de Estella, 17-21 julio 2006*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007; J.Á. Solorzano Telechea y B.E. Arizaga Bolumburu, eds., *El fenómeno urbano entre el Cantábrico y el Duero. Revisión historiográfica y propuestas de estudio*, Santander, Asociación de jóvenes historiadores de Cantabria, 2002.

4.— Sobre *La Celestina* desde una perspectiva histórica contamos con dos trabajos de referencia: José Antonio Maravall, *El mundo social de 'La Celestina'*, Madrid, Gredos, 1986 (1ª. ed. de 1964); y Miguel Ángel Ladero Quesada, «Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina*», *Espacio, Tiempo y Forma*, 3 (1990), pp. 95-120.

traban muy activas y constituían los elementos más dinámicos de la población. En cualquier caso, sabemos que la Corona de Castilla mantenía un número relativamente alto de núcleos urbanos, que la situarían entre los territorios urbanizados más destacados de Europa, a comienzos del siglo *xvi*, sólo detrás de Italia y Flandes. En la red urbana destacaba una malla de villas y lugares de tamaño medio que tenían entre 1.000 y 5.000 habitantes⁵. Hacia 1530 se calcula que había más de cuarenta núcleos con población superior a los 5.000 habitantes y en consecuencia el coeficiente de urbanización sería del 13% (el 87% sería rural)⁶.

2. Las ciudades en Castilla

Recordemos que las villas y ciudades habían sido claves en asegurar el avance de la Reconquista, como núcleos de asentamiento y organización del poblamiento en el territorio. Al analizar su distribución en el mapa de los reinos de la Corona se observa que los núcleos urbanos más relevantes se concentran en la Meseta Norte y en la Baja Andalucía. El tamaño poblacional de algunas de las importantes urbes a fines del siglo *xv* como Sevilla, Valladolid, Toledo o Córdoba destacaba con sus 40.000, 35.000 y 20.000 sobre un conjunto de enclaves que oscilaba entre los 6.000 de Cuenca o Madrid, los 12.000 de Salamanca y los 15.000 habitantes de Segovia⁷.

El predominio urbano se asocia también al proceso de urbanización creciente a fines del siglo *xv*. Así, a mediados del siglo *xv*, las ciudades y villas castellanas formaban una red desigual que abarcaba el conjunto del reino. Todo ello sin olvidar que tras el progreso urbano se encontraba el importante desarrollo de la agricultura y la ganadería de ese período. Sobre ese crecimiento surgiría el comercio que caracterizó a la ciudad de Burgos, cuya actividad dio lugar a la creación de un Consulado en 1494, el de Bilbao en 1511 o la Casa de Contratación de 1503 y ubicada en Sevilla, ciudad en donde se encontraban afincados los italianos desde la conquista de la ciudad. Por no referir la importancia de Medina del Campo con sus importantes ferias. Éstas eran las mayores ferias por el volumen de negocios y por el apoyo regio. Valladolid también fue relevante por su comercio y tenía una importante feria, aunque pronto destacó como lugar en el que se instalaría la Chancillería a mediados del siglo *xv*, y que a fines del siglo *xv* se convertiría en un centro político por excelencia, que anunciaba su vocación de corte regia.

5.– María Asenjo González, «Demografía. El factor humano en las ciudades castellanas y portuguesas a fines de la Edad Media», en *Las sociedades urbanas*, ed. cit., pp. 97-150.

6.– J. de Vries, *La urbanización de Europa 1500-1800*, Barcelona, Crítica, 1987.

7.– M. Asenjo González, «Demografía», en *Las sociedades urbanas*, ed. cit.

Fueron las ciudades las que dieron acogida a la actividad intelectual y a las universidades, como la de Salamanca, fundada a comienzos del siglo XIII, en el reinado de Alfonso IX de León, y Valladolid de mediados del siglo XIV. La universidad de Alcalá de Henares, vinculada al Cardenal Cisneros, y otros tantos estudios catedralicios, como el de Segovia y otras ciudades, son de fines del siglo XV y su proliferación vendría a probar la necesidad de estos centros de saber, ubicados en las sociedades urbanas de su tiempo⁸.

En cuanto al gobierno urbano, si en los primeros siglos fue el *concilium* o asamblea gubernativa, a partir de 1345 sería el *regimiento*, o forma de gobierno compatible con la instauración de una sociedad política de carácter oligárquico, el que habría sustituido a la estructura de grupos de parentela sobre la que se organizó el antiguo *concilium*. La estructura oligárquica de los gobiernos urbanos se reforzó en el reinado de los Reyes Católicos, al ampliar el número de regidurías a veinticuatro y más en muchas de las ciudades, y hasta convertir el término *veinticuatro* en sinónimo del cargo de regidor. En el siglo XV, el desarrollo político urbano favorecía al poder oligárquico de los regidores, que inicialmente habían sido designados por los linajes de caballeros o por otros grupos de origen, con quienes controlaban conjuntamente las rentas y cargos concejiles, que les permitían entablar y ampliar a su favor los vínculos de fidelidad de sus clientelas. Pero, desde mediados de esa centuria, se operaba en el seno de la oligarquía el despegue paulatino de un grupo diferenciado, en torno a los regidores y al ejercicio del poder, que en cada ciudad desarrolló una estrategia particular de afianzamiento⁹.

3. La articulación social: actividades y convivencia

Se considera que a fines de la Edad Media la vida de la mayor parte de las gentes se desenvolvía en un radio que no superaba los cincuenta kilómetros alrededor de su lugar de nacimiento. A pesar del desarrollo del comercio y de la importancia de las grandes ciudades, el mantenimiento de la transmisión del oficio de padres a hijos explica en buena medida el sedentarismo de la población urbana. Además de que eran pocos los que se atrevían a abandonar el campo para instalarse en la ciudad, dadas las escasas mejoras que percibían en el traslado. Ciudadanos y campesinos afrontaban una vida co-

8.- A. Rucquoi, «Sociétés urbaines et universités en Castille au Moyen Age», en *Milieux universitaires et mentalité urbaine au Moyen Age. Colloque du Département d'Etudes Médiévales de Paris-Sorbonne et de Bonn*, ed. D. Poiron, Paris, Presse Univ., 1987, pp. 103-118; E.J. Villalba Ruiz de Toledo, «Política universitaria en la Castilla del siglo XV: el Colegio de Santa Cruz de Valladolid», *La España Medieval*, 9 (1986), pp. 1285-1297.

9.- M. Asenjo González, «Sociedad y vida política en las ciudades de la Corona de Castilla. Reflexiones sobre un debate», *Medievalismo*, 5/5 (1995), pp. 89-125.

tidiana que se desvelaba muy dura para ambos y que les suponía la misma lucha monótona de supervivencia. Nadie estaba a salvo del hambre o de la escasez, incluso tras obtener un año de buena cosecha. La amenaza de la enfermedad se hacía temible y el miedo a la peste no había desaparecido¹⁰. El abismo que separaba la condición de los numerosos pobres de los pocos ricos constituía uno de los contrastes más destacados de la época¹¹.

Las formas de asociaciones horizontales más elementales eran la amistad y la vecindad¹². Si la primera precisaba del afecto y el trato mutuo, la segunda se desarrollaba en un parámetro más distante pero siempre entendido como resultado de la proximidad y de la ayuda. Resulta asombroso observar la importancia que llegaban a alcanzar las vecindades que llegaban a constituirse en verdaderas redes de organización del poblamiento. Por encima de collaciones, parroquias y vecindades, encontramos otras formaciones de integración como las *cuadrillas*, en las que se agrupan los vecinos de ciudades como Soria o Segovia. Una cuadrilla agrupaba a varias collaciones y sus funciones eran de colaboración en recaudaciones fiscales y servicios militares, entre otras competencias.

Otras formas de asociación eran las cofradías religiosas que quedaban constituidas en torno a la advocación de algún santo patrono, generalmente con fines asistenciales y caritativos. Muy cerca de estas asociaciones de devoción se encontraban los gremios o cofradías de profesionales, unidos además por razón de su actividad laboral. A grandes rasgos éste era el panorama de estructura social de las ciudades castellanas, en las que la condición de vecino marcaba la diferencia fundamental entre los habitantes, pero a esa circunstancia había que añadir los lazos de parentesco y otros vínculos sociales. Para las gentes de la época toda esa información era necesaria para reconocer a cada individuo como pariente de su familia y partícipe de asociaciones y grupos. El referente que mantenía mayor peso e influencia era el familiar, aunque los lazos de sangre se habían ido distendiendo con el paso de los siglos, en una transformación en la que la firme tutela de la Iglesia y de los poderes feudales habían sido claves, y en la que las actividades económicas creaban nuevas ocasiones de solidaridad y unión entre las gentes. Sólo formando parte de un grupo se era alguien reconocido en la sociedad urbana medieval, y esa condición de integrado era necesaria, ya que se seguía contemplando con recelo y distanciamiento a los individuos, hombres y mujeres solos, ya que no se

10.– V. Fumagalli, *Solitude carnis: El cuerpo en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1990; M.E. González de Fauve, *Medicina y sociedad: curar y sanar en la España de los siglos XIII al XVI*, Buenos Aires, Instituto de Historia de España 'Claudio Sánchez-Albornoz', 1996.

11.– B. Holme, y T. Husband, *Splendeurs et richesses du Moyen Age*, Londres, Thames and Hudson Ltd., 1987.

12.– Y. Durand, *Les solidarités dans les sociétés humaines*, París, P.U.F., 1987.

concebía la individualidad como opción de vida en el marco social, salvo las excepciones religiosas y culturales aceptadas¹³.

Aunque las circunstancias de coyuntura pudieran justificar actitudes semejantes, hay que reconocer que en el siglo xv la sociedad urbana estaba cambiando, como consecuencia de la insuficiencia de los grupos oligárquicos para incorporar a toda la sociedad en sus redes de patronato y clientela. Además en esa transformación comenzaban a hacer mella los mensajes de influencia humanística, que inspirados en el Aristóteles político ponían el énfasis en la responsabilidad moral del ciudadano para con la preservación del «bien común». De forma simultánea, el grupo de la antigua comunidad urbana sintonizaba con otros sectores sociales como los profesores de la universidad, el clero o los caballeros y escuderos urbanos en Valladolid, o los linajes de caballeros en el caso de Segovia. En todos ellos coincidía la voluntad de implicarse en los propósitos de defender las condiciones de convivencia política que permitían la vida urbana sin sobresaltos y con sosiego. Todo lo que englobaba el término «bien común», tal y como se expresa en la documentación¹⁴. Lo interesante es que, al tiempo que se operaban estos cambios, se hacía cada vez más perceptible que las condiciones de la vida urbana se habían hecho dependientes de la marcha de los asuntos del reino, en una ecuación unívoca que había calado hondo en el sentir de un amplio sector social urbano y que sería de la máxima rentabilidad para los intereses de la monarquía. La comunidad urbana era entonces la institución mejor situada para percibir el nuevo mensaje político desplegado por la monarquía autoritaria de los Reyes Católicos hacia sus *súbditos*. Término que expresaba la búsqueda de una nueva relación en la que encajaban con efectividad los nuevos clichés de propaganda política regia¹⁵.

4. Los espacios y las ocasiones de la sociabilidad urbana

No conviene dejarnos subyugar por la vieja mitología de la historia urbana que exalta desproporcionadamente los valores ciudadanos frente a la idea de una inercia rústica. Ciudad y campo siempre estuvieron conectados y para comprenderlos hay que ponerlos en relación. En la ciudad

13.– G. Rosser, «Solidarités et changement social: les fraternités urbaines anglaises à la fin du Moyen Age», *Annales ESC*, 48/5 (1993), pp. 1127-43. En clave institucional y política son interesantes las reflexiones de B. Clavero, *Razón de Estado, razón de individuo, razón de historia*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991.

14.– P. Blickle, «El principio del ‘bien común’ como norma para la actividad política (la aportación de campesinos y burgueses al desarrollo del Estado Moderno temprano en Europa Central)», *Edad Media. Revista de Historia*, 1 (1998), pp. 29-46.

15.– M. Asenjo González, «La aportación del sistema urbano a la gobernabilidad de reino (1474-1504)», *Anuario de Estudios Medievales*, 2008, pp. 1-24 [en prensa].

se vivía la diversidad y el cambio, al tiempo que coincidían en sus calles los grandes, los medianos y los pequeños, poderosos, miserables y gentes del común. Allí, mejor que en otros lugares, se percibía el vaivén de los acontecimientos y se tenía la sensación de los vapuleos que aportaba el movimiento de la rueda de la fortuna.

Es muy posible que en las ciudades de los países mediterráneos la vida se hiciese en la calle. Lugar de encuentro, de reunión y de sociabilidad, la calle es también un escaparate al que se asoman toda clase de gentes, a las que se les distinguía bien por sus vestimentas y sus formas de expresión: mudéjares, judíos, vizcaínos, asturianos, etc. También se denotaba su condición y origen social por la riqueza y el lujo de sus trajes. Las leyes suntuarias, a fines de la Edad Media, trataban de impedir que el despegue económico diese acceso a la adquisición de determinados productos de lujo a gentes de procedencia social baja. Se prohibía llevar pieles, seda, oro y otros afeites que se asociaban a la condición de nobleza a todos aquellos que no fuesen nobles¹⁶.

El aspecto de las ciudades castellanas mejoraba, a medida que en ellas se preocupaban de pavimentar sus calles y de evitar que las construcciones incontroladas y los saledizos dificultasen la circulación de los viandantes. Las autoridades municipales también prohibían juegos de azar que se llevaban a cabo en las calles y circular por las calles a las prostitutas, que debían de ejercer su oficio en las mancebías¹⁷. La limpieza de las calles se cuidaba con la recogida de basura, en especial con ocasión de fiestas y oficios religiosos, cuando se engalanaban y mejoraba su aspecto.

Las calles eran recorridas por las mujeres que salían frecuentemente de casa para acarrear agua y lavar ropa y hacer otras tareas que les ocupaban frecuentemente, y sabemos que en fuentes y lavaderos se hacían corros y se difundían comentarios, siendo uno de los lugares preferidos de sociabilidad femenina urbana¹⁸.

Las horas vespertinas invitaban a salir a la puerta para aprovechar mejor la luz solar y realizar algunos trabajos. Se practicaban oficios y formas de vida en la calle y a la puerta de la casa, tal y como se hacía en pueblos y

16.– D. Gonzalez Arce, *Apariencia y poder: la legislación suntuaria castellana en los siglos XIII y XV*, Jaén, Universidad de Jaén, 1998.

17.– M. Asenjo González, «Integración y exclusión. Vicios y pecados en la convivencia urbana», en *Pecar en la Edad Media*, eds. A.I. Carrasco Manchado y M. P. Rabade Obrado, Madrid, Silex, 2008, pp. 185-208.

18.– M. Asenjo González, «El ritmo de la comunidad: vivir en la ciudad, las artes y los oficios en la Corona de Castilla», en *La vida cotidiana en la Edad Media. VIII Semana de Estudios Medievales. Nájera del 4 al 8 de agosto de 1997*, ed. J.I. de la Iglesia, Nájera, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 169-200. Los frailes jerónimos del Parral en Segovia protestaban de los ruidos, risas y conversaciones de las mujeres en el lavadero cercano, a orillas del Eresma, porque perturbaban la paz del convento y distraían su devoción, por ello solicitaban al concejo que lo remediase trasladando el lavadero, véase M. Asenjo, *Segovia. La ciudad y su tierra a fines del Medievo*, Segovia, Diputación Provincial, 1986, p. 321, n. 178.

algunas ciudades hasta hace algunos decenios. En el interior de la casa, la lumbre encendida aportaba calor al hogar y permitía cocer los alimentos, al tiempo que el humo contribuía a la conservación de otros productos de carne o de pescado. Allí se preparaban los alimentos, frecuentemente hervidos en una olla de barro, que en la baja Edad Media podía ser también de latón, cobre o hierro. La comida a partir de pan y vino se complementaba con estofados, gachas y asados en días especiales¹⁹.

5. Devociones y piedad en la ciudad

Las ciudades se localizaban en las sedes episcopales y el obispo junto con los miembros del cabildo catedralicio eran un referente social y político de primer orden²⁰. Además de ese clero regular urbano, que se relaciona con la renovación apostólica y evangélica que surgiría con la Reforma gregoriana, las ciudades y villas contaron con fundaciones de conventos y monasterios. A partir del siglo XIII, esas nuevas órdenes religiosas sintonizaron con las inquietudes espirituales de las sociedades urbanas. Dominicos, franciscanos, carmelitas y demás órdenes nuevas descubrieron en las ciudades los ambientes adecuados para proyectar su dirección espiritual y la ayuda a los desfavorecidos.

Por último, las cofradías o fraternidades eran la otra opción de poner a punto nuevos ideales religiosos, en el marco del asociacionismo laico imperante en las ciudades. En ellas, la solidaridad y la ayuda mutua hacían más llevadera la vida cotidiana. Lo interesante es que en Castilla el origen de las asociaciones gremiales estuvo unido a las cofradías de devoción, en las que se veneraba al santo patrono protector del oficio.

En general, las instituciones eclesiásticas fueron acumulando importantes patrimonios inmobiliarios, que en su mayoría procedían de donaciones testamentarias de los fieles, y que las convertirían en importantes propietarios. Sin olvidar que muchos canónigos procedían de la aristocracia y la oligarquía urbana y que tenían aficiones y gustos muy similares a los de las élites urbanas²¹.

19.— J.M. Cruselles y R. Narbona, «Los modelos alimentarios de una sociedad jerarquizada: Occidente en la Edad Media», *Debats*, 16 (1986), pp. 72-86; A. Rucquoi, «Alimentation des riches, alimentation des pauvres dans une ville castillane au xve siècle», en *Manger et boire au Moyen Age. Actes du colloque de Nice (15-17 octobre 1982). I: Aliments et société. II: Régimes alimentaires*, París, Les Belles Lettres, 1984, pp. 297-312.

20.— M.A. Ladero Quesada y J. Sánchez Herrero, «Iglesia y ciudades», en *Actas del VI coloquio internacional de historia medieval de Andalucía: las ciudades andaluzas, siglos XIII-XVI*, eds. J.E. López de Coca Castañer y A. Galán Sánchez, Málaga, Universidad de Málaga, 1991, pp. 227-264; J.M. Nieto Soria y J. Díaz Ibáñez, «Élites y clientelas eclesiásticas (siglos XIII al XV): propuestas metodológicas desde el caso castellano», en *Élites e redes clientelares na Idade Média*, ed. F.T. Barata, Lisboa, Universidad de Évora, 2001, pp. 109-140.

21.— Antonio Collantes de Terán, «Propiedad y mercado inmobiliario en la Edad Media: Sevilla, siglos XIII-XVI», *Hispania*, 48:169 (1988), pp. 493-527; H. Casado, *La propiedad eclesiástica en la ciudad de Burgos en el siglo XV: el cabildo catedralicio*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980.

Desde el reinado de Enrique IV, se hicieron intentos para reformar el clero y los estatutos sinodales, pero fue en tiempos de los Reyes Católicos cuando se dieron normas de reforma para el clero castellano. De hecho, sus formas de vida eran similares a las de la aristocracia urbana, exentos de impuestos, rodeados de servicio doméstico y provistos de rentas para su mantenimiento. Así, sabemos que en Córdoba solían tener media docena de criados y en Cádiz algunos disponían de esclavos. Disfrutaban de las rentas decimales, de una vivienda, además de contar con rentas de bienes familiares. Además de que se mantenían los vínculos estrechos de parentesco entre los miembros de un cabildo catedralicio y los del regimiento de una ciudad²².

Sabemos que los conventos religiosos urbanos en su mayoría eran fundaciones de la nobleza y en esos monasterios y conventos fundaban capellanías para mantener el culto a los difuntos desaparecidos, al tiempo que situaban en ellos a parientes clérigos, que velaban por la memoria familiar. Durante el siglo XV, un fenómeno religioso urbano frecuente era el reconocido como de «las emparedadas» porque vivían en la clausura de sus casas, cuyas puertas se tapiaban en ocasiones, y de ahí su nombre. Para subsistir hacían trabajos artesanos y contaban con la caridad de los vecinos, por lo general, se acogían a la dirección religiosa de algún convento o iglesia próximos. También a fines del mismo siglo fueron frecuentes las beatas agrupadas con una anciana o madre al frente, a modo de congregación. Estas formas de religiosidad popular urbana se aproximaban a las de las beguinas de otros países y sirvieron para dar satisfacción a una religiosidad exigente y también para paliar la escasez de conventos femeninos, pero en la primera mitad del siglo XVI fueron desapareciendo y transformándose en conventos institucionalizados. Algunas de estas formas de religiosidad entre 1480 y 1510 se desenvuelven en un marco afín a la *devotio moderna* de Flandes²³.

6. Marginados y excluidos

Es conocida la presencia urbana de los llamados grupos confesionales o minorías religiosas: mudéjares y judíos se documentan desde el origen de las ciudades castellanas. Ellos estaban organizados en sus respectivas aljamas, pero participando plenamente en la convivencia diaria del deve-

22.– José M^a Miura Andrades, «Conventos, frailes y ciudades: los dominicos y el sistema de la jerarquización urbana de la Andalucía bajomedieval», en *Actas del VI coloquio internacional de historia medieval de Andalucía: las ciudades andaluzas, siglos XIII-XVI*, pp. 277-288; Jorge Díaz Ibáñez, *Iglesia, sociedad y poder en Castilla: el Obispado de Cuenca en la Edad Media (siglos XII-XV)*, Cuenca, Caja Castilla la Mancha, 2003.

23.– H. Geybels, *Vulgariter beghinae: Eight centuries of Beguine history in the Low Countries*, Turnhout, Brepols, 2004.

nir cotidiano²⁴. Los siglos xiv y xv fueron de una gran conflictividad entre cristianos y minorías, resultado de la misma fue el elevado número de conversos o cristianos nuevos que eran antiguos judíos obligados a aceptar el bautismo tras el grave pogrom sucedido en Sevilla y otras ciudades de Andalucía en 1391²⁵.

Hay que recordar que judíos y musulmanes eran comunidades protegidas del poder regio o señorial y que pagaban convenientemente su amparo. En las ciudades, las juderías se situaban en la proximidad del poder. También en el siglo xv se hacen cumplir las disposiciones del iv concilio de Letrán (1215) que obligaban a los judíos a vivir en zonas aisladas y así lo disponían los acuerdos de las Cortes de 1480, aunque generalmente las juderías se ubicaban en las cercanías del castillo o fortaleza, que eran residencias del tenente, del representante militar regio, o del señor²⁶.

A fines del siglo xv, las leyendas y rumores que acusaban a los judíos de crímenes horribles como el del Santo Niño de la Guarda, localidad toledana, llevaron a la hoguera al judío Yuçe Franco y a los que fueron considerados sus cómplices, y se contribuyó a crear una gran animadversión contra los judíos²⁷. Pero lo cierto es que, en su condición de conversos, los cristianos nuevos se beneficiaban de la plena integración en la sociedad política y del acceso a puestos de mando en una sociedad poco jerarquizada. Su acceso a los cargos de regidores o el parentesco con familias de la nobleza prueban también su capacidad y disposición a participar en las actividades en las que se habían especializado tales como el comercio, las inversiones o la recaudación. Se sabe que la animadversión contra los conversos no dependió exclusivamente de razones religiosas, sino que hubo otros componentes sociales y económicos para justificar el odio y el rechazo social mostrado en algunos sectores de los llamados «cristianos viejos»²⁸.

Es sabido que los Reyes Católicos decretaron la expulsión de los judíos en 1492, salvo que aceptasen el bautismo, y en 1502 se tomó una medida

24.– C. Carrete Parrondo, «Hacia un mapa de las aljamas y juderías castellanas en 1492», en *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo*, ed. E. Lorenzo Sanz, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 61-66; y, en el mismo volumen, M. Gonzalez Jiménez, «El fracaso de la convivencia de moros y judíos en Andalucía (ss. XIII-XV)», pp. 129-151.

25.– A. Mackay, «Popular movements and Pogroms in Fifteenth-Century Castile», en *Past and Present*, 55 (1972), pp. 33-67.

26.– M.A. Ladero Quesada, «Economía mercantil y espacio urbano: ciudades de la Corona de Castilla en los siglos XII a XV», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 191 (1994), pp. 235-293.

27.– Lo vivido por entonces en Castilla es para B. Netanyahu (*Los orígenes de la Inquisición española*, Barcelona, 1999) un caso de racismo en toda regla, por sorprendente que pueda parecer.

28.– J. Perez, *Historia de una tragedia. La expulsión de los judíos de España*, Barcelona, 1993, p. 73.

similar contra los mudéjares. Una minoría mejor integrada en la sociedad urbana pero igual de molesta para el proyecto político de homologación religiosa de los monarcas. Los movimientos anticonversos se manifestaron desde mediados del siglo xv en Castilla. En Toledo, los acontecimientos relacionados con Pero Sarmiento, que lideró el bando que se oponía a los cristianos nuevos, adquirió tono de revuelta en esas fechas. De nuevo entre 1473 y 1474 surgieron episodios en Córdoba que se propagaron a otras ciudades castellanas y llegaron a Segovia o a Valladolid. Esas tensiones y conflictos vividos en las ciudades tuvieron como consecuencia que los Reyes Católicos instalaran el Tribunal de la Inquisición a partir de 1480, cuyo objetivo era descubrir a los falsos conversos²⁹.

Otros espacios asociados a la marginación fueron los de la prostitución y las mancebías o prostíbulos, localizados en lugares apartados, y cuya presencia contribuía a la reorganización de la ciudad en clave de segregación. Ph. Ariée aseguraba que la segregación se documenta mejor en el periodo de la Edad Moderna, porque en ese período se tendía a organizar el espacio sobre parámetros que separaban el sector privado del sector público, el sector lúdico del de trabajo y el gueto del resto de la ciudad. Ese dualismo que se acabaría imponiendo fue haciendo desaparecer los espacios intermedios que eran tan frecuentes en las ciudades medievales³⁰.

Por lo tanto, la marginación del burdel es más un fenómeno de la Edad «moderna» por el diferente significado que tiene prostitución y burdel³¹. En la Edad Media existía la prostitución ocasional e itinerante ejercida en ferias, mercados, baños o siguiendo a los ejércitos³². Pero, desde mediados del siglo xiv, las prostitutas se integran en la ciudad, se instalan en edificios del interior, en la proximidad de la muralla y en el espacio próximo a las afueras. Parece que fue en el siglo xv, cuando se produjo

29.— M.P. Rabade Obrado, «Judeoconversos e Inquisición», en *Orígenes de la monarquía hispánica: Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, ed. J.M. Nieto Soria, Madrid, Dickynson, 1999, pp. 239-272.

30.— P. Ariès, «The indissoluble marriage», en *Western Sexuality. Practice and Precept in Past and Present Times*, eds. P. Ariès y A. Bejin, 1985, pp. 140-157. Véase también *Historia de la vida privada. 2. De la Europa feudal al Renacimiento*, eds. P. Ariée, y G. Duby, Madrid, 1988.

31.— Las partidas hacen una interesante descripción de las formas de prostitución conocidas en el siglo XIII: «Et son cinco maneras de alcahuetes, la primera es de los bellacos malos que guardan las putas que están públicamente en la putería, tomando su parte de lo que ellas ganan, la segunda es de los que andan por trujamanes alcohoteando las mugeres que estan en sus casas para los varones por algo que dellos reciben; la tercera es quando los homes crían en sus casas cativas o otras mozas a sabiendas porque fagan maldad de sus cuerpos tomando dellas lo que asi ganaren; la quarta es quando algunt home es tan vil que el mismo alcahuetea a su muger; la quinta es si alguno consiente que alguna muger casada o otra de buen lugar faga fornicio en su casa por algo quel den, mager non ande el por trujaman entre ellos», Partida VII, Tit. XXII, Ley 1, en *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. Partida quarta, quinta sexta y séptima*, Madrid, Imprenta real, 1807 (reed. de 1972), pp. 665-666.

32.— B. Geremek, «El marginado», en *El hombre medieval*, ed. cit., pp. 359-386.

la plena inserción de la prostitución en la ciudad, ya que contaba con la aceptación de clérigos (S. Vicente Ferrer) y moralistas (F. Eiximenis) que aceptaban la prostitución y la recomendaban para beneficio público. En algunas ciudades de Mediterráneo el burdel se amurallaba y pasaba a ser zona de diversión y sociabilidad masculina³³.

Cabe deducir de esa tolerancia que lo que pensaban es que, aunque la prostitución fuese peligrosa, como existía y era necesaria para salvar los desatinos de la sexualidad incontrolada de los hombres, parecía mejor que fuese controlada para que se evitasen males mayores. No olvidemos que, durante los siglos XIV y XV, las familias de los patricios urbanos fueron particularmente celosas de la virginidad de las mujeres jóvenes, con cuyos enlaces matrimoniales abrirían uniones políticas ventajosas³⁴. Para asegurar la virginidad de las doncellas, alejaban a las mujeres de sus familias de la vida social y las recluían en sus casas hasta que se casaban o entraban en el convento. La ausencia de mujeres, unida a las dificultades patrimoniales, que algunos hombres tenían para poder contraer matrimonio, se encuentran en el origen de una situación sin salida para las aspiraciones de los hombres solteros que nunca lograrían tener relaciones sexuales estables³⁵. Se comprende entonces la preocupación por los peligros de agresiones sexuales, nacimientos extramatrimoniales y homosexualidad que debían ser evitados. Todo ello sin olvidar que los prostíbulos eran un negocio que generalmente reportaba ingresos a los gobiernos municipales y a los propietarios eclesiásticos por el arrendamiento de inmuebles.

En ese contexto, la prostitución era contemplada como un mal necesario, al igual que la presencia y actividades de los judíos, que se encargan de la usura y liberaban a los cristianos de esa tentación. Al igual que los judíos eran necesarios como prestamistas, tanto de los gobiernos y aristocracias urbanas como de los otros ciudadanos, y con su intervención ayudaban a impedir la usura de los cristianos, las prostitutas también se considerarían necesarias ya que se temía aún más a las consecuencias de la práctica de la sodomía, que era considerada como un pecado nefando y la última y más perversa de las prácticas sexuales. Por lo tanto, la prostitución era necesaria, ya que también ayudaba a mantener la virtud de las

33.– J. Rossiaud, *La prostitución en el Medievo*, Barcelona, Ariel, 1986, y «Prostitution, jeu-neuse et société dans les villes du Sud-Est au xve siècle», *Annales E.S.C.*, XXI (1976), pp. 289-325; A.L. Molina, *Prostitución, violencia y otras conductas sexuales transgresoras en la Murcia de los siglos XIV al XVI*, Murcia, 2005; A. Moreno Mengibar, *Historia de la prostitución en Andalucía*, Sevilla, 2004; M.T. López Beltrán, *La prostitución en el Reino de Granada a finales de la Edad Media*, Málaga, 2003.

34.– G. Duby y M. Perrot, eds., *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 2, La Edad Media*, Madrid, 1992.

35.– Ch. Klapisch-Zuber, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Bari, 1988; D.O. Hughes, «Kinsmen and neighbors in medieval Genoa», en *The Medieval City*, eds. H.A. Miskimin, D. Herlihy, y A.L. Udovitch, New Haven, 1977, pp. 95-111.

mujeres castas y la virilidad de los varones cristianos. Algunas ciudades actuaban en este sentido, ampliando los privilegios de las prostitutas y llamándolas.

Las variadas y ricas relaciones que se producían en las ciudades prueban el dinamismo urbano y su adaptabilidad a los cambios de cada período. Ciertamente, las aglomeraciones urbanas concitaban el interés de los moralistas, que creían que en ellas las desviaciones del pecado eran reflejo de perversión, por la variedad de pecados, como la avaricia y la codicia, casi desconocidos en otros ámbitos del mundo feudal dominante. También preocupaba a los moralistas el impacto de esos excesos pecaminosos en las mentes de los campesinos, que puntualmente se acercaban a la ciudad con ocasión de su trabajo, los mercados, ferias, asuntos de justicia o de cualquier otro tipo.

7. Aspectos de la vida urbana a través de *La Celestina*

La abstracción literaria que impone el autor de *La Celestina* a su obra se ve limitada por las exigencias de verosimilitud del relato y por la contingencia histórica del mismo. Fernando de Rojas se atiene a un marco de supuesta realidad urbana que necesariamente reflejará aspectos de su experiencia vital e intelectual. Por lo que conocer la historia urbana de Castilla ayuda a comprender el mensaje de la obra, al tiempo que se puede también reconocer «lo urbano» en los diálogos de *La Celestina*, logrando la satisfacción de percibir el contraste entre lo que dicen las fuentes documentales y lo que recogen las literarias, a la hora de comprender las sociedades del pasado³⁶. Así, la percepción de lo urbano en los diálogos de la obra parece resumir en detalles que van desde las cuestiones relacionadas con aspectos del urbanismo, del orden público, a la política y el encuadre social.

Por este orden abordaremos lo que *La Celestina* sugiere y permite reconocer como características urbanas en las reiteradas menciones al aspecto de la desconocida ciudad, que sirve de decorado, si bien sus actividades cotidianas parecen estar ausentes de los intereses y preocupaciones de los personajes. De su trazado urbano señalaríamos alguna localización como la antigua casa de Celestina que, según Pármemo, se encontraba «al cabo de la çibdad, allá cerca de las tenerías»³⁷. Una ubicación en la proximidad de la actividad del trabajo de los cueros, que sabemos se localiza a las afueras y junto al curso de los ríos, por razón de los malos olores y la necesidad de agua. Habitar en su proximidad no era muy recomendable y

36.— Nos hemos servido de la edición de *La Celestina* de D. Severin, Madrid, Cátedra, 1991. La citación de páginas se corresponde siempre con ésta.

37.— P. 110.

sólo los trabajadores del oficio o quienes no tuviesen otros recursos se resignaban a vivir cerca de las tenerías³⁸. Es cierto que en su proximidad se localizaba también la casa de los padres de Melibea, pero esa localización apartada que tenía la casa de Pleberio se relaciona con su aspecto de «casa fuerte» con torre, que se situaba mejor protegida fuera de la aglomeración urbana. Desde esa torre, Melibea subía a ver los navíos y esa imagen evocadora ratifica el carácter ideal de la supuesta ciudad de la obra, que ya no sería Salamanca y se aproximaría más a que fuese Sevilla. Sobre la supuesta ciudad se dan también otras pistas difusas que describen sus calles embarradas y difíciles para el caminar de Celestina³⁹.

La descripción de la casa de Melibea, en donde había un huerto en la parte trasera y que tenía también esa alta torre, recuerda que la existencia de actividad rural en las ciudades castellanas es casi una constante en Europa occidental y el que las casas principales contasen con un huerto es un aspecto de estatus social lo mismo que la torre, relacionada con el poder en la ciudad y los peligros de rivalidades y amenazas. Resulta, por tanto, bastante creíble ese encuadre de los acontecimientos. También comprobamos que en la obra los ritmos de la ciudad los marcaba el reloj, al que se alude en varias ocasiones⁴⁰. Esa medida del tiempo en las ciudades castellanas se situaba en las torres de las iglesias más señeras y desde mediados del siglo xv sabemos que se generalizó el uso del reloj en ciudades y villas. Todo un síntoma de progreso adecuado a lo que exigían las actividades artesanas y mercantiles, que se desarrollaban principalmente en las ciudades y para las cuales no servía la medida del reloj solar ni las campanas de las iglesias, llamando a los rezos del ángelus al inicio y al fin de las labores agropecuarias⁴¹.

También se menciona la seguridad en las calles, cuya vigilancia correspondía al alguacil, en tanto que autoridad que velaba por el orden público y hacía su función durante la noche con notoriedad, tal y como ocurre en

38.— Sobre esta actividad ver el trabajo de M^a Concepción Mendo Carmona, «La industria del cuero en la villa y tierra de Madrid a finales de la Edad Media», *Espacio, Tiempo y Forma*, III-3 (1990), pp. 181-211.

39.— Al hacer augurios ante la puerta de la casa de Melibea, Celestina da una visión de lo que se encontraba en las calles: se había cruzado con cuatro hombres, tres de los cuales se llamaban Juanes y dos eran cornudos, oyó achaques de amores en el camino y no había tropezado, como otras veces, no le ladraron los perros ni se cruzó con ave negra. Lo mejor no obstante, fue encontrar a Lucrecia, la prima de Elicia, a la puerta de la casa de Melibea (acto IV, pp. 150-151).

40.— Acto XII, p. 255. Calisto pregunta qué hora da el reloj y le responden sus mozos que las diez.

41.— G. Cherubini, «Stagioni, cicli, lavoro: il tempo tardomedievale», en *Spazi, tempi, misure e percorsi nell'Europa del bassomedioevo*, ed. A. Tudertina, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1996, pp. 45-61. Sobre la difusión del reloj, véase B. Lepetit y J.D. Hoock, «Histoire et propagation du nouveau», en *La ville et l'innovation. Relais et réseaux de diffusion en Europe 14e-19e siècles*, eds. B. Lepetit y J.D. Hoock, París, l'EHESS, 1987, pp. 7-28.

el paseo en el que asustan a Pármeno y Sempronio, mientras acompañan a Calixto a su primera cita con Melibea⁴². La seguridad ante el delito queda probada en la obra por la rapidez con la que acudió el alguacil tras la muerte de Celestina y ante los gritos de Elicia. Un proceder que se vería prontamente rematado con el ajusticiamiento de los culpables, ante el asombro de Calixto, que no tuvo tiempo de reaccionar⁴³. Es sabido que la seguridad en las ciudades correspondía a la autoridad concejil y en el campo era competencia de la Santa Hermandad⁴⁴. La preocupación por la justicia fue asunto destacado, y en el reinado de los Reyes Católicos uno de los puntales de su política, que buscaba dar satisfacción a la insistente demanda de sus súbditos a través de peticiones y ordenamientos de Hermandades⁴⁵. No obstante, el freno más importante con el que se topaba la justicia era la propia estructura de la sociedad urbana, articulada en los grupos de clientela, estructuras de linajes y otras formas de asociación que, por sed de venganza, protegían a sus miembros más allá de lo que les amparaban las leyes. También la obra de Rojas deja testimonio de esa circunstancia al atender la obligación de los señores, que debían amparar a sus protegidos e imponerse por tanto a la justicia de los jueces y alguaciles⁴⁶. Tal y como se dice por boca de Calisto, la reacción del patricio requería de toda la fuerza del grupo en la ciudad, que hiciese notar que no se consentiría atacar a alguno de los suyos, por baja que fuese su condición⁴⁷. Se comprende que la oportunidad de la justicia real fuese ganar por la mano e imponer una rapidez expeditiva de la ejecución, sin dar margen a ninguna reacción, ya que en las ciudades podrían llegar a ser muy violentas.

Otro aspecto a valorar sería el de las ciudades como aglomeraciones que integraban a gentes diversas en el interior de sus muros. En ellas, señores y patricios se encontraban con mercaderes, artesanos, servidores, mendigos, enfermos, rufianes, prostitutas y maleantes. Todos ellos eran parte del pequeño universo humano y, en tanto que habitantes de la ciu-

42.– Auto xii, p. 264.

43.– Auto xii, p. 275, y xiii, pp. 278-279.

44.– J.M. Sánchez Benito, «Notas sobre la Junta General de la Hermandad en tiempos de los Reyes Católicos», *Anales de la Universidad de Alicante: Historia Medieval*, 8 (1992), pp. 147-168; M.A. Ladero Quesada, *La Hermandad de Castilla. Cuentas y memoriales. 1480-1498*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005.

45.– Las peticiones de algunas de las hermandades del siglo xv en J.L. Bermejo Cabrero, «Hermandades y Comunidades de Castilla», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 58 (1988), pp. 277-412.

46.– Así se lo reclama el criado Sosia a Calisto cuando, ante la muerte de Pármeno y Sempronio, le dice: «Recuerda y levanta, que si tu no vuelves por los tuyos, de caída vamos» (Auto xiii, p. 278).

47.– Auto xiii, p. 289. Calisto, en su reflexión, es consciente de los mecanismos: «Y para prover amigos y criados antiguos parientes y allegados es menester tiempo, y para buscar armas y otros aparejos de venganza».

dad, se beneficiaban de los mismos privilegios urbanos (seguridad, abastecimiento, servicios, etc.), ejemplo de todo ello era el modo de convivir específico asociado al uso cotidiano del dinero, al tiempo que practicaban unas formas de vida y de trato social desconocidos en las aldeas. En *La Celestina* la fácil relación entre los personajes se adecua al propósito del autor y, desde un punto de vista de análisis social, sorprende la facilidad de relación entre esas gentes de extracción social diferente, que se encontraban en los extremos del escalafón social. A pesar de la distancia, el trato y también el lenguaje de unos y otros muestran que no hay mundos separados, sino que podían resultar muy próximos. En sus quehaceres y afanes se producen encuentros y desencuentros que nos muestran diferentes tipos sociales con aspiraciones y ambiciones de supervivencia más que de promoción social y estatus. Parece como si cada uno se encontrase contento con su condición. Celestina, sabedora de su oficio se recrea en sus conocimientos y se siente necesaria, odiada y temida por sus conciudadanos. En cierto modo, se sabe integrada en la ciudad y, aunque se la desprecie por sus malas artes, se la busca y solicita para los asuntos más turbios y complejos. Su larga vida y sus experiencias en el lado oculto de la apariencia social la llevaban a saber más de la vida privada de sus vecinos de la ciudad de lo que muchos imaginan, pero ella administraba ese conocimiento sin excluir la opción del chantaje emocional que emplearía con Pármeno o con Areúsa para lograr reconducir sus voluntades. La proximidad entre gentes de diferentes estamentos encaja con el modelo social urbano en Castilla a fines del siglo xv, todavía jerarquizado y abierto.

El acontecimiento más difícil de la obra sería el momento del acercamiento de Celestina a Melibea, y entonces Celestina se vale de un proceder que se inscribe en la actividad de merceros y buhoneros urbanos, quienes habitualmente se introducían en las casas de cualquier condición social, con el propósito de mostrar sus mercaderías. La mediación amorosa y otros negocios sospechosos hacían que se les tuviese como poco recomendables y se dispusiera prohibir tratar en las casas de esos menesteres⁴⁸.

El grupo de los servidores es el que más juego da en la obra y el servicio a los amos se aborda desde ópticas diferentes. Ahora bien, resulta muy expresiva la reflexión que hace Areúsa acerca de la condición y el trabajo que Lucrecia, la prima de Elicia, desempeñaba en casa de Melibea. En sus palabras se refleja la conciencia acerca del precio que pagaban esas sirvientas que, acogándose a la protección y el amparo de sus señoras y de sus familias, se privaban de los beneficios de la sociabilidad del grupo, así como la posibilidad de tener a su alcance los placeres de vivir cerca de los

48.— Se hace mención de una forma de tráfico comercial del que quedaba en Segovia como una pervivencia de las formas antiguas de comerciar, se trata de los comerciantes que iban por las casas vendiendo paños y joyas. Algunos vecinos denuncian que ellos actuaban como alcahuetes, véase M. Asenjo González, *Segovia. La ciudad y su tierra*, ed. cit., p. 247.

suyos⁴⁹. Critica el personaje a las señoras que piden mucho y dan poco, y a las que hay que soportar con sus impertinencias y caprichos. La pérdida de ese control sobre la propia vida se valora mucho en el argumento, y ello constituye un rasgo destacado de pensamiento de modernidad⁵⁰.

Los pesares del servicio se evalúan también en la conversación de Celestina con Pármeno, cuando ella trata de disuadirle de esa fidelidad ciega a su señor, que le impide ponerse de parte de los socios acordados en el negocio del amor de Calisto a Melibea. Las complejas relaciones entre señores y siervos se ven evaluadas por las partes con diferentes juicios y pensamientos que son acordes con los tiempos que corrían.

La sociabilidad es un valor recurrente en la obra que presenta sus creenciales en varias ocasiones. Una de ellas está en la clave de aproximación de Celestina a Melibea, quien la recibe en su condición de «antigua vecina»⁵¹. Entre otras, también la exhibe Elicia, quien tras la muerte de Celestina agradece el apoyo de parentesco y hermandad de Areúsa, con el ofrecimiento de irse a vivir con ella y cerrar la casa de Celestina, pero lo desestima alegando las ventajas de sentirse conocida y parroquiana en la vecindad⁵². Valores urbanos que se identifican con los beneficios de la vecindad en la época.

Sorprende que otras razones se vinculen con la teoría política de alto nivel y se puedan poner en relación con el argumentario ético y moral que exhibían los pensadores en sus razonamientos. Rojas presenta el asunto en boca de Celestina cuando refiere a Melibea las ventajas del «mediano estado» o de honesta pobreza poniéndolo en contraste con las responsabilidades y quebraderos que comportan las riquezas⁵³. Esa alabanza de las clases medias se construye en sintonía con los argumentos la obra de Fernando de Roa, profesor de la universidad de Salamanca y fallecido hacia 1502, y elaborados en su comentario de *La Política* de Aristóteles⁵⁴. A través de las palabras, se percibe un marco nuevo de razonar sobre cuestiones de moral y de ética social con similitud de argumentaciones encontradas en Petrarca, Aristóteles y Cicerón. Esos valores y razona-

49.— Auto IX, p. 232. Areúsa: «que es verdad, que estas que sirven a señoras ni gozan de leyte ni conocen los dulces premios de amor. Nunca tratan con parientas, con yguales o con quien puedan hablar tú por tú».

50.— Auto IX, p. 232: «Por eso me vivo sobre mí, desde que se me conoce, que jamás me precié de llamarme de otríe sino mía».

51.— Auto IV, p. 102.

52.— Auto XV, p. 300: «allí hermana soy conocida, allí estoy aparrochiada».

53.— Auto IV, p. 156: «Más son los poseídos de las riquezas que no los que las poseen».

54.— Jose Luís Castillo Vegas, *Política y clases medias: El siglo XV y el maestro salmantino Fernando de Roa*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987. Fernando de Roa diferencia entre el poder dominical, el poder civil y el poder regio, el único poder legítimo que se puede ejercer sobre cives libres e iguales es el *principatus cíviles*, en el cual no cabe la idea de un poder monárquico a perpetuidad, y se encuentra apoyado en la *virtus* (p. 38).

mientos se vinculan al «humanismo cívico» que había calado hondo en el argumentario político de las ciudades italianas y que se extendería por toda Europa en el curso del siglo xv y xvi. Los valores de la «virtú» se presentaban como el principio al que debía aspirar cualquier ciudadano honrado constituyendo un modelo de ambición política que contribuiría a disciplinar a las sociedades urbanas⁵⁵.

Con un carácter más teórico, los diálogos se transforman en monólogos para adentrarse en cuestiones de gran enjundia y muy variadas casuísticas, en su temática argumentativa. Así, la reflexión de Celestina sobre el «mediano estado» divulgaba una compleja reflexión que encaja en los asuntos de debate de la alta política en la que entraban los profesores de la Universidad de Salamanca como Alfonso de Madrigal «El Tostado» o Fernando de Roa⁵⁶.

Esas novedades de interpretación política, tan en boga entre los intelectuales castellanos de fines del xv, se difundirían entre los estudiantes universitarios y calarían en diferentes estratos de las sociedades urbanas, haciéndose eco de los mismos el autor de *La Celestina*.

Conclusión

A fines del siglo xv las ciudades castellanas mostraban una gran vitalidad que era fruto de la dinámica sociedad que las poblaba. En esta breve exposición hemos querido apuntar algunos de los aspectos de la transformación social urbana reflejados en *La Celestina* y asociados a las circunstancias de un período de crecimiento que favorecería la movilidad social, la acumulación de riqueza y el lujo, y la difusión de ideas y pensamientos. La dinámica social y el afán de escalar nuevas posiciones sociales era algo que resultaba atractivo a sectores sociales como mercaderes, oficiales y letrados, que alcanzaban altos niveles de consumo, que tenían que ser frenados por las leyes suntuarias.

La vida cotidiana en las ciudades se desenvolvía a partir de la estabilidad y el equilibrio interno que habían desarrollado bajo el gobierno de poderes oligárquicos. Nuevos estímulos e influencias repercutieron en la organización social, que ya no se ajustaban plenamente al modelo político oligárquico del Regimiento. Así, la presencia de la alta nobleza laica y eclesiástica atraídos por las opciones de la vida urbana serían una constante en muchas ciudades castellanas y ello obligaba también a probar

55.- H. Baron, *En busca del humanismo cívico florentino. Ensayos sobre el cambio del pensamiento medieval al moderno*, México, F.C.E, 1993; O. Di Camilo, *El Humanismo castellano del siglo xv*, Valencia, 1976; D. Yndurain, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994.

56.- N. Belloso Martín, *Política y humanismo en el siglo xv: el maestro Alfonso de Madrigal, el Tostado*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989; y Jose Luís Castillo Vegas, *Política y clases medias*, ed. cit.

nuevas estrategias de integración política. En cuanto a la articulación social, se observa que la trama de los posibles encuadres y la compleja red de contactos acercaba a gentes muy diversas.

Por último, era innegable el atractivo urbano como espacio de propaganda política para proyectar mensajes siempre útiles al poder monárquico y al de la nobleza. Por ello se comprende que las ciudades fuesen elegidas tanto para construir sus palacios, en los que exhibirían su lujo y riquezas, a fines del siglo xv, como para localizar las obras de literatura de contenidos innovadores y modernos, avalando un nuevo juego político que conectará con el mensaje de la monarquía autoritaria de los Reyes Católicos y el nuevo diálogo rey-súbdito. Comprendemos el juego que proporcionó el marco urbano a Fernando de Rojas para localizar en él el trasunto de su obra. Sólo la ciudad podía hacer creíbles las relaciones entabladas entre los personajes y en ella esos diálogos podían referir sus ambiciones, frustraciones, rivalidades, envidias y afectos de muy diverso tipo. El marco de la ciudad hacía verosímiles los fingimientos, que tan a menudo mostraban los personajes, y que indicaban las artimañas en las que se desenvolvían los vecinos de las ciudades para evitar roces, suspicacias y enfrentamientos. La frescura con la que se desenvuelven los personajes y la aparente espontaneidad de sus comentarios también podría ser reivindicación de lo urbano, como opción de vida sin ataduras aparentes.

Bibliografía consultada

- ARIÉE, P. y Duby, G., eds., *Historia de la vida privada. 2. De la Europa feudal al Renacimiento*, Madrid, 1988.
- ARIES, P., «The indissoluble marriage», en *Western Sexuality. Practice and Precept in Past and Present Times*, eds. P. Aries y A. Bejin, 1985, pp. 140-157.
- ASENJO GONZÁLEZ, María, *Segovia. La ciudad y su tierra a fines del Medievo*, Segovia, 1986.
- , «Sociedad y vida política en las ciudades de la Corona de Castilla. Reflexiones sobre un debate», *Medievalismo*, 5/5 (1995), pp. 89-125.
- , *Las ciudades en el Occidente Medieval*, Madrid, Arco Libro, 1996.
- , «El ritmo de la comunidad: vivir en la ciudad, las artes y los oficios en la Corona de Castilla», en *La vida cotidiana en la Edad Media (VIII Semana de Estudios Medievales. Nájera del 4 al 8 de agosto de 1997)*, ed. J.I. de la Iglesia, Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1998. pp. 169-200.
- , «Demografía. El factor humano en las ciudades castellanas y portuguesas a fines de la Edad Media», en VVAA., *Las sociedades urbanas en la España medieval (XXIX Semana de Estudios Medievales. Estella, 15 a 19 de julio de 2002)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 97-150.
- , «Integración y exclusión. Vicios y pecados en la convivencia urbana», en *Pecar en la Edad Media*, eds. A.I. Carrasco Manchado y M.P. Rabade Obrado, Madrid, Silex, 2008, pp. 185-208.
- , «La aportación del sistema urbano a la gobernabilidad de reino (1474-1504)», *Anuario de Estudios Medievales*, 2008, pp. 1-24 [en prensa].
- BARON, H., *En busca del humanismo cívico florentino. Ensayos sobre el cambio del pensamiento medieval al moderno*, México, F.C.E., 1993.
- BELLOSO MARTÍN, N., *Política y humanismo en el siglo xv: el maestro Alfonso de Madrigal, el Tostado*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989.
- BERMEJO CABRERO, J., «Hermandades y Comunidades de Castilla», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 58 (1988), pp. 277-412.
- BLICKLE, P., «El principio del 'bien común' como norma para la actividad política (la aportación de campesinos y burgueses al desarrollo del Estado Moderno temprano en Europa Central)», *Edad Media. Revista de Historia*, 1 (1998), pp. 29-46.
- CARRETE PARRONDO, C., «Hacia un mapa de las aljamas y juderías castellanas en 1492», en *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo*, ed. E. Lorenzo Sanz, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 61-66.
- CASADO, H., *La propiedad eclesiástica en la ciudad de Burgos en el siglo xv: el cabildo catedralicio*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980.
- CASTILLO VEGAS, José Luis, *Política y clases medias: El siglo xv y el maestro salmantino Fernando de Roa*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987.

- CHERUBINI, G., «Stagioni, cicli, lavoro: il tempo tardomedievale», en *Spazi, tempi, misure e percorsi nell'Europa del bassomedievo*, ed. A. Tudertina, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1996, pp. 45-61.
- CLAVERO, B., *Razón de Estado, razón de individuo, razón de historia*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991.
- COLLANTES DE TERÁN, Antonio, «Propiedad y mercado inmobiliario en la Edad Media: Sevilla, siglos XIII-XVI», *Hispania*, 48:169 (1988), pp. 493-527.
- CRUELLES, J.M. y Narbona, R. «Los modelos alimentarios de una sociedad jerarquizada: Occidente en la Edad Media», *Debats*, 16 (1986), pp. 72-86.
- DI CAMILO, Ottavio, *El Humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- DÍAZ IBÁÑEZ, Jorge, *Iglesia, sociedad y poder en Castilla: el Obispado de Cuenca en la Edad Media (siglos XII-XV)*, Cuenca, Caja Castilla la Mancha, 2003.
- DUBY G. y PERROT, M., eds, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 2, La Edad Media*, Madrid, 1992.
- DURAND, Y., *Les solidarités dans les sociétés humaines*, París, P.U.F., 1987.
- FUMAGALLI, V., *Solitudin carnis: El cuerpo en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1990.
- GEREMEK, B., «El marginado», en *El hombre medieval*, ed. de J. le Goff, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 359-386.
- GEYBELS, H., *Vulgariter beghinae: Eight centuries of Beguine history in the Low Countries*, Turnhout, Brepols, 2004.
- GONZALEZ ARCE, D., *Apariencia y poder: la legislación suntuaria castellana en los siglos XIII y XV*, Jaén, Universidad de Jaén, 1998.
- GONZÁLEZ DE FAUVE, M.E., *Medicina y sociedad: curar y sanar en la España de los siglos XIII al XVI*, Buenos Aires, Instituto de Historia de España 'Claudio Sánchez-Albornoz', 1996.
- GONZALEZ JIMÉNEZ, M., «El fracaso de la convivencia de moros y judíos en Andalucía (ss. XIII-XV)», en *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo*, ed. E. Lorenzo Sanz, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 129-151.
- HOLME, B. y HUSBAND, T., *Splendeurs et richesses du Moyen Age*, Londres, Thames and Hudson Ltd., 1987.
- HUGHES, D.O., «Kinsmen and neighbors in medieval Genoa», en *The Medieval City*, eds. H.A. Miskimin, D. Herlihy, y A.L. Udovitch, New Haven, 1977, pp. 95-111.
- KLAPISCH-ZUBER, Ch., *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Bari, Laterza, 1988.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, «Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina*», *Espacio, Tiempo y Forma*, 3 (1990), pp. 95-120.
- , «Economía mercantil y espacio urbano: ciudades de la Corona de Castilla en los siglos XII a XV», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 191 (1994), pp. 235-293.

- , *La Hermandad de Castilla. Cuentas y memoriales. 1480-1498*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005.
- LADERO QUESADA, M.A. y SÁNCHEZ HERRERO, J., «Iglesia y ciudades», en *Actas del VI coloquio internacional de historia medieval de Andalucía: las ciudades andaluzas, siglos XIII-XVI*, eds. J.E. López de Coca Castañer y A. Galán Sánchez, Málaga, Universidad de Málaga, 1991, pp. 227-264.
- Las *Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. Partida quarta, quinta sexta y séptima*, Madrid, Imprenta real, 1807 (reed. de 1972).
- LEPETIT, B. y HOOCK, J., «Histoire et propagation du nouveau», en *La ville et l'innovation. Relais et reseaux de diffusion en Europe 14^e-19^e siècles*, eds. B. Lepetit y J.D. Hooock, París, l'EHESS, 1987, pp. 7-28.
- LÓPEZ BELTRÁN, M.T., *La prostitución en el Reino de Granada a finales de la Edad Media*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2003.
- MACKAY, A. «Popular movements and Pogroms in Fifteenth-Century Castile», en *Past and Present*, 55 (1972), pp. 33-67.
- MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de 'La Celestina'*, Madrid, Gredos, 1986 (1^a ed. de 1964).
- MENDO CARMONA, M^a. Concepción, «La industria del cuero en la villa y tierra de Madrid a finales de la Edad Media», *Espacio, Tiempo y Forma*, III-3 (1990), pp. 181-211.
- MIURA ANDRADES, José M^a, «Conventos, frailes y ciudades: los dominicos y el sistema de la jerarquización urbana de la Andalucía bajomedieval», en *Actas del VI coloquio internacional de historia medieval de Andalucía: las ciudades andaluzas, siglos XIII-XVI*, Málaga, 1981, pp. 277-288.
- MOLINA, A. L., *Prostitución, violencia y otras conductas sexuales transgresoras en la Murcia de los siglos XIV al XVI*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005.
- MORENO MENGIBAR, A., *Historia de la prostitución en Andalucía Sevilla*, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- NETANYAHU, B., *Los orígenes de la Inquisición española*, Barcelona, Crítica, 1999.
- NIETO SORIA, J.M. y DÍAZ IBÁÑEZ, J., «Élites y clientelas eclesiásticas (siglos XIII al XV): propuestas metodológicas desde el caso castellano», en *Élites e redes clientelares na Idade Média*, ed. F.T. Barata, Lisboa, Universidad de Évora, 2001, pp. 109-140.
- PEREZ, J., *Historia de una tragedia. La expulsión de los judíos de España*, Barcelona, Crítica, 1993.
- RABADE OBRADO, M.P., «Judeoconversos e Inquisición», en *Orígenes de la monarquía hispánica: Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, ed. J.M. Nieto Soria, Madrid, Dickynson, 1999, pp. 239-274.
- ROSSER, G., «Solidarités et changement social: les fraternités urbaines anglaises à la fin du Moyen Age», *Annales ESC*, 48/5 (1993), pp. 1127-43.
- ROSSIAUD, J., «Prostitution, jeuneuse et société dans les villes du Sud-Est au XV^e siècle», *Annales E.S.C.*, XXI (1976), pp. 289-325.
- , *La prostitución en el Medievo*, Barcelona, Ariel, 1986.

- RUCQUOI, A., «Alimentation des riches, alimentation des pauvres dans une ville castillane au xv^e siècle», en *Manger et boire au Moyen Age. Actes du colloque de Nice (15-17 octobre 1982). I: Aliments et société. II: Régimes alimentaires*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, pp. 297-312.
- , «Sociétés urbaines et universités en Castille au Moyen Age», en *Milieus universitaires et mentalité urbaine au Moyen Age (Colloque du Département d'Etudes Médiévales de Paris-Sorbonne et de Bonn)*, ed. D. Poiron, Paris, Presse Univ., 1987, pp. 103-118.
- SÁNCHEZ BENITO, J.M., «Notas sobre la Junta General de la Hermandad en tiempos de los Reyes Católicos», *Anales de la Universidad de Alicante: Historia Medieval*, 8 (1992), pp. 147-168.
- SEVERIN, D., ed., *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1991.
- SOLORZANO TELECHEA, J.A y B.E. Arizaga Bolumburu, eds., *El fenómeno urbano entre el Cantábrico y el Duero. Revisión historiográfica y propuestas de estudio*, Santander, Asociación de jóvenes historiadores de Cantabria, 2002.
- VILLALBA RUIZ DE TOLEDO, F. J., «Política universitaria en la Castilla del siglo xv: el Colegio de Santa Cruz de Valladolid», *La España Medieval*, 9 (1986), pp. 1285-1297.
- VRIES, J. de, *La urbanización de Europa, 1500-1800*, Barcelona, Crítica, 1987.
- VV.AA. *Concejos y ciudades en la Edad Media Hispánica. II Congreso de Estudios Medievales*, Madrid, Fundación Sánchez Albornoz, 1990.
- VV.AA., *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI. Actas del coloquio celebrado en la Rábida y Sevilla del 14 al 19 de septiembre de 1981*. Madrid, U.C.M., publicados en la revista *En la España medieval*, 6 (1985), 7 (1985) y 10 (1987).
- VV.AA., *Mercado inmobiliario y paisajes urbanos en el Occidente europeo. Siglos XIV y XV (XXXIII Semana de Estudios Medievales. Estella, 17-21 julio 2006)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.
- VV.AA., *Las sociedades urbanas en la España medieval (XXIX Semana de Estudios Medievales. Estella, 15 a 19 de julio de 2002)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003.
- YNDURAIN, D., *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994.

ASENJO GONZÁLEZ, María, «La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 13-35.

RESUMEN

La lectura de *La Celestina* nos permite explorar el mundo urbano de la segunda mitad del siglo xv. Un periodo en el que las ciudades castellanas mostraban una gran vitalidad y el dinamismo asociado al crecimiento económico que vivía todo el reino. La obra de Fernando de Rojas se atuvo a un marco de supuesta realidad urbana, que necesariamente reflejaría aspectos de su experiencia vital e intelectual. Además, los asuntos tratados en la obra refieren casuísticas que, desde el encuadre espacial y social hasta las conexiones más sutiles, sintonizaban con el modelo humanístico y los valores de la política universitaria identificada con la defensa de las «clases medias», según el modelo aristotélico. Asombrosamente, la fuerza del mensaje universal y perenne de la obra se hace compatible con la actualidad de algunos asuntos de la trama.

PALABRAS CLAVE: Historia, ciudades, Castilla, sociedad, vida cotidiana, humanismo.

ABSTRACT

When we read the *Celestine* we perceive in some aspects how the urban life works in the second half of fifteenth century. At that time the vitality of a dynamic society in Castilian cities was the consequence of economic growth in the Kingdom. The author, Fernando de Rojas makes use of urban reality as well as their living experience. Some aspects in the play are placed in urban context and the matters and values connecting with the humanistic influence. As we know in the University life one of the intellectual's debates was about the question of the «middle class» in Aristotle influence and that subject was mentioned in the play. The great importance of this work that deals with universal themes is compatible with the inclusion of some aspects of the current situation.

KEY WORDS: History, cities, Castile, society, daily life, humanism.

Realidad social e ideología en *La Celestina*

Francisco Bautista
Universidad de Salamanca

En su comentario sobre la gran obra de María Rosa Lida de Malkiel (1962) en torno a la originalidad artística de *La Celestina*, Peter Russell llamó la atención sobre el hecho de que en ella se explicaba, salvo una excepción, dicha originalidad en relación exclusiva con la tradición literaria. La excepción se refería a la condición de converso de Rojas, que la investigadora argentina aducía para contextualizar el *ethos* de la obra, que tendría que ver, entre otras cosas, con un carácter inclinado al agnosticismo. Pero Russell, que mostraba sus dudas sobre este aspecto, sugería la posibilidad de que la detenida observación del mundo que le rodeaba contribuyera en gran medida al original tratamiento que Rojas hace de la tradición literaria (1978: 289). Se diría que a grandes rasgos el libro de Maravall sobre el mundo social de *La Celestina*, cuya primera edición se publicó en 1964 (el mismo año que el comentario de Russell) venía a abrir ese campo de investigación y a plantear de forma casi sistemática la compleja relación entre el texto y el mundo en el que nace¹. Ahora bien, más que examinar el impacto del mundo en el texto, si eso es posible, a Maravall le preocupó sobre todo mostrar cómo la obra de Rojas constituye una ventana abierta a la vida de fines de la Edad Media, acercándose de esa forma al texto fundamentalmente como un documento vital, que permitía observar la intrahistoria de los años en los que se compone. Junto a ello, este autor inaugura una línea de trabajo que trata de rescatar los contenidos ideológicos del texto y ponerlos en relación con los movimientos sociopolíticos de su tiempo. Para Maravall, en la línea de Marcel Bataillon, *La Celestina* es una obra ampliamente moralizante, que muestra los peligros de una falsa identificación de los personajes del drama con

1.— Cito esta obra por la tercera edición (Maravall 1976); véase la reseña de Russell 1966 a la primera edición y la valoración crítica de Ana Vian 1990; también Cristina Guardiola 2006 y Gisela Roitman en prensa.

las formas de la vida aristocrática, según la cual «la salida para los que así proceden no es otra que la catástrofe, y esto [se] hace en la única forma que podía herir la conciencia de las nuevas gentes de la época, esto es, como catástrofe personal que alcanza a cada uno de los individuos que en el drama participan» (172-73).

No es el momento de debatir esta tesis, que conserva, con todo, buena parte de su persuasión, pero que al erigirse sobre un estilo ensayístico quizá excesivamente general carece de los apoyos que precisaría una lectura de orden tan abarcador. Últimamente, Consolación Baranda (2004) ha dedicado un amplio trabajo a estudiar los fundamentos de la idea del mundo como contienda que se expone en el prólogo de la obra, señalando el trasfondo epicúreo de esta concepción, y ha sugerido algunas interpretaciones de carácter ya no social sino directamente político². Por su ausencia de un universo dominado por el egoísmo y el vicio, la obra sería una defensa a contrario de los medianos, grupo al que pertenecía el propio Rojas, y una crítica abierta contra la nobleza, de la que se ridiculiza una de las señas distintivas, que no es otra que el amor cortés (2004: 133); y también, según esta autora, la obra se situaría cerca de los puntos de vista monárquicos, con una defensa de la justicia igualitaria, que parece corresponderse con la imagen que los textos de la época ofrecen a propósito de los Reyes Católicos (2004: 147-48). Como puede observarse, por sofisticados que sean, los lazos entre el texto y su época se revelan siempre elusivos e indirectos, sin que pueda establecerse una evidente conexión o un sentido más o menos claro, lo cual viene acentuado además por el hecho de que nos encontramos ante un texto dramático, en donde las opiniones están puestas en boca de distintos personajes y no puede atribuírseles con frecuencia una aplicación más amplia que la de su propio contexto.

En este breve trabajo, me gustaría volver a incidir sobre los contenidos de tema más abiertamente político que se ponen en juego en el texto, y señalar sus conexiones con otros textos de la época que puedan arrojar alguna luz sobre su lectura, con algunas reflexiones sobre la interpretación de la fábula celestinesca en un sentido ideológico o político.

Uno de los aspectos más señalados en este sentido dentro de *La Celestina* es el de las declaraciones sobre la idea de nobleza, de la cual la más interesante es sin duda la que se produce en el noveno auto, en la conversación que tienen criados y prostitutas en la casa de Celestina, y en el curso de la cual discuten Elicia y Sempronio. Allí, entonces, Areúsa argumenta en contra de las afirmaciones de Sempronio sobre la belleza de Melibea. Habiendo elogiado éste su hermosura, y respondiendo Elicia que ella es tan hermosa como la otra, Sempronio argumenta que no es extraño que se amen, pues ambos pertenecen a un linaje «escogido»:

2.- Véase la reseña crítica de Luis Miguel Vicente García 2004.

SEMPRONIO.— Señora, el vulgo parlero no perdona las tachas de sus señores, y así yo creo que si alguna toviere Melibea ya sería descubierta de los que con ella más que nosotros tratan. Y aunque lo que dices concediese, Calisto es caballero, Melibea hijadalgo; así que los nacidos por linaje escogido búscanse unos a otros. Por ende no es de maravillar que ame antes a ésta que a otra.

AREÚSA.— Ruin sea quien por ruin se tiene. Las obras hacen linaje, que al fin todos somos hijos de Adán y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí y no vaya a buscar en la nobleza de sus pasados la virtud.

CELESTINA.— Hijos, por mi vida, que cesen esas razones de enojo. Y tú, Elicia, que te tornes a la mesa y dejes esos enojos (Rico 2000: 206-08).

Estas declaraciones se ligan a las palabras que el mismo Sempronio dirige a su amo al comienzo del segundo auto, donde le recuerda, en el contexto de un parlamento sobre la generosidad en los dones, que es propio de los nobles, con el que justifica la entrega de cien monedas a Celestina:

Y dicen algunos que la nobleza es una alabanza que proviene de los merecimientos y antigüedad de los padres; yo digo que la ajena luz nunca te hará claro, si la propia no tienes; y por tanto, no te estimes en la claridad de tu padre, que tan magnífico fue, sino en la tuya. Y así se gana la honra, que es el mayor bien de los que son fuera de hombre. De lo cual no el malo, mas el bueno, como tú, es digno que tenga perfecta virtud. Y aun te digo que la virtud perfecta no pone que sea fecha con digno honor. Por ende, goza de haber sido así magnífico y liberal; y de mi consejo, tórnate a la cámara y reposa, pues que tu negocio en tales manos está depositado (Rico 2000: 83-85).

Téngase en cuenta que el personaje que aquí elogia las obras por encima del linaje, en el diálogo posterior ya citado hablará del nacimiento como razón de la pasión de Calisto por Melibea, lo que evidencia cómo resulta difícil extraer conclusiones de estos pasajes más allá de su contexto, pues no sólo no cabe atribuirlos a la obra en sí, sino tampoco hacerlas características de un mismo personaje. Más coherente se muestra Areúsa, pues cuando el fanfarrón Centurio se muestra ufano de su ascendencia y se entretiene mintiendo sobre sus hechos valerosos, en una escena de obvio cinismo, replica: «No curemos de linaje ni fazañas viejas» (Rico 2000: 311).

La discusión sobre la idea de la nobleza había constituido uno de los debates políticos más intensos a lo largo del siglo xv. Hacia 1441 se re-dactaron varios textos en torno a este argumento, que defendían o combatían la tesis de que la nobleza no tuviera que ver con el linaje, sino que fuera en realidad una concesión del príncipe hecha en base a su gracia y propiciada por ciertas razones, entre ellas la virtud del individuo (Bautista 2005). Parece que fue el uso de textos legales como la *repetitio* de Bartolo sobre las dignidades lo que hizo desarrollarse este debate, y también el intento de dar una cobertura legal para unas aspiraciones que antes se habían desarrollado de forma menos abierta o institucional. Por lo general, los textos que presentan una defensa de la idea de la virtud como nobleza se ligan a ambientes letrados y monárquicos, como los que representan Alonso de Cartagena o Diego de Valera, mientras que la defensa del linaje da voz a planteamientos nobiliarios, como aquellos a los que sirve la *Cadira de honor* de Juan Rodríguez del Padrón o el *Nobiliario vero* de Hernán Mexía. Y la defensa de la virtud se liga en ocasiones con el debate entre las armas y las letras, que en los ámbitos letrados defiende la equivalencia y la especialización de ambas, y propone que de la misma manera que el ejercicio de las primeras comporta la nobleza el de las segundas habría de otorgarla también. Es un aspecto de la cultura jurídica bien estudiado recientemente por Patrick Gilli (2003), y que en los ambientes universitarios salmantinos se documenta, por ejemplo, en los textos de Juan de Castilla (Azcona 1975) o Pedro de Osma (Goñi Gaztambide 1983) a fines del siglo xv, y poco después en los del jurista Diego de Covarrubias (Van Liere 2000).

Volvamos al texto de *La Celestina*. La idea de que la nobleza no puede tener fundamento en el linaje pues todos descienden de Adán y Eva, evocada por Areúsa, corresponde a un tópico bien conocido de este tipo de textos y que de forma alusiva había rozado Diego de Valera, cuando afirma: «pues sy dezimos que esta fidalguia viene del primer padre, de dezir es que todos somos fijosdalgo sy lo el fue, o todos villanos». Dante había señalado que «se esso Adamo fu nobile, tutti siamo nobili», y como recuerdan los editores llegó a convertirse en un dicho popular en Europa (textos citados por Arriaza 1994: 394, n. 32). Y la propia idea de que la nobleza se rige por las obras, por la virtud de uno mismo y no por la de los padres, como dice Sempronio, se había convertido en un argumento tan extendido que había sido incluido por los mismos nobles dentro de su propio discurso. Fernán Pérez de Guzmán, sobre cuya ética aristocrática no cabe dudar, afirma a este respecto que «do la virtud se muda no remane gentileza» (Maravall 1976: 124), e incluso tratados como el de Rodríguez del Padrón reconocen el valor de la virtud, aunque limitándola exclusivamente al grupo de los nobles. En este sentido, es difícil interpretar de forma concluyente el sentido de las declaraciones de Sempronio o

Areúsa, que oscilan entre el tópico, el contenido político y su utilización cínica e interesada.

Puede ser ilustrativo, con todo, relacionar estos aspectos con una obra del jurista salmantino Fernando de Roa, que fue además profesor de Fernando de Rojas. En su repetición sobre los señores y los esclavos, donde se pregunta si existe una dominación y una servidumbre por naturaleza, llega también a la discusión de la idea de nobleza y de sus fundamentos. Algunas de las tesis que defiende Roa parecen estar en estrecha conexión con las declaraciones de la obra de Rojas, y parecen compartir también algunas de sus fuentes. Discute en principio Roa si existe servidumbre por nacimiento, y después de referir y rebatir opiniones diversas concluye que, si no la condición como tal, hay por nacimiento una disposición para una u otra cosa. Esta misma argumentación es la que aplica al análisis de la idea de nobleza. Afirma que la nobleza se define por la virtud, pero que la virtud no se posee por nacimiento. Ahora bien, al exponer quién puede ser virtuoso, habla de una inclinación a la virtud, y dice que los más inclinados a ella son los propios nobles, bien por semejanza de sus padres, bien porque la educación nobiliaria les inclina más a ello. Y extrae estas tres conclusiones:

primera, que la verdadera nobleza consiste en la virtud; por tanto, en verdad nadie debe ser considerado noble sino el que es virtuoso; segunda, que por la herencia de los padres puede decirse de alguien que es noble, así como virtuoso, germinalmente, pero no completamente; tercera, que la nobleza de los padres es presunta y signo de verdadera nobleza [en el sentido de que] la nobleza heredada de los padres no es más que signo de la inclinación a la virtud y de la verdadera nobleza (Labajos 2007: 83).

La repetición de Roa se halla dominada por este doble movimiento de ampliación de la idea de nobleza y de repliegue de la misma sobre el propio grupo de los nobles, tratando de conciliar opiniones que habían venido contraponiéndose a lo largo del siglo de forma más o menos enconada. Y este gesto es reconocido por el propio autor al final del texto, donde concluye: «que algunos son esclavos y otros libres por naturaleza en nada contradice las opiniones de aquellos que sostienen que todos los hombres nacen libres» (Labajos 2007: 107).

Resulta interesante, por lo demás, que algunas de las autoridades aducidas por Roa son las mismas que parecen sustentar las opiniones vertidas en el texto de Rojas, pues se diría que ambos se sirven de un bagaje universitario más o menos tópico. Así, la idea de que si no se posee nobleza propia, la ajena no le hará noble, que está detrás de las palabras de Sempronio, y que remonta a Boecio, es citada con aprobación por el propio

Roa. Sin embargo, emplea esta autoridad para desmentir que el hombre tenga la nobleza por naturaleza, opinión que ha recogido anteriormente al decir que «como de los animales nace el animal, así también de los buenos nace el bueno» (Labajos 2007: 81). Y la argumentación de Roa de que los siervos son aquellos que parecen tener cierta disposición a la servidumbre parece alentar detrás de las palabras de Areúsa, cuando afirma «Ruín sea quien por tal se tenga».

La interpretación que de los pasajes celestinescos efectuó Maravall tendía a acentuar el carácter subversivo del texto:

Si el poeta y el caballero lo utilizaron [el argumento contra el linaje] para afirmar orgullosamente que ellos podrían ser tanto como el que más, la ramera y el rufián lo disparan rencorosamente para negar que los otros sean más que ellos (1976: 126).

Sin embargo, la idea de una esencial identidad de todas las personas, defendida mediante la común descendencia de Adán y Eva, no es como hemos visto un argumento nuevo o exclusivo de *La Celestina*. Lo que sería nuevo es su enunciación por boca de una prostituta, donde adquiere un sentido cargado de resentimiento. De lo que se trata ahora no es ya de construir la posibilidad de un acceso a un estatuto nobiliario, sino de una igualación de la sociedad que no venía avalada por los hechos y que parece fuera de lo alcanzable. Con ello, el texto parece salirse también de un ámbito político para ingresar en una esfera distinta, más cercana a la discusión sobre la dignidad del hombre que a la de la nobleza política. Es éste, por cierto, el sentido de la evolución que experimenta el tópico de la nobleza en Italia, donde pasa de ser una discusión sobre el estatus sociopolítico, para convertirse en una discusión ética, donde el contenido de la nobleza se trata de una forma metafórica (Tateo 1967: 355-421). En efecto, la utilización de este argumento en *La Celestina* parece descontextualizado de cualquier virtualidad directamente política, de cualquier uso en este sentido, y devuelto a su potencialidad, de manera parecida a como lo encontramos en Fernando de Roa, y merced a ello posee una dimensión eminentemente ética o retórica. En cualquier caso, y aunque se acepte que el concepto se desliza hacia el espacio del motivo sobre la dignidad del hombre, es preciso reconocer que nos encontramos igualmente con un tratamiento sumamente irónico, puesto en boca de los siervos o de las prostitutas, que en absoluto exhiben en sus vidas los argumentos de la *dignitas hominis* (sobre éstos Rico 1993: 171).

Otro de los momentos que han sido sometidos a una lectura política corresponde al debate interno de Calisto en el que expresa la afrenta que significa la muerte de sus criados, sus deseos de venganza contra el alcalde que los ha condenado, y finalmente su renuncia a tales proyectos conociendo el estado actual de la justicia:

CALISTO: ¡Oh mezquino yo, cuánto me es agradable de mi natural la solicitud y silencio y oscuridad! [...] Tresquílanme en concejo y no lo saben en mi casa [...] ¡Oh cruel juez, y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! [...] Bien dirán por ti que te hizo alcalde mengua de hombres buenos. Mirarás que tú y los que mataste, en servir a mis pasados y a mí érades compañeros. Mas cuando el vil está rico, no tiene pariente ni amigo. ¿Quién pensara que tú me habías de destruir? No hay, cierto, cosa más empecible que el incogitado enemigo [...] ¿Pero qué digo? ¿Con quién hablo? ¿Estoy en mi seso? ¿Qué es esto, Calisto? ¿Soñabas, duermes o velas? ¿Estás en pie o acostado? [...] ¿No vees que por executar la justicia no había de mirar amistad ni deudo ni crianza? ¿No miras que la ley tiene de ser igual a todos? [...] él, por no hacer bullicio, por no me disfamar, por no esperar a que la gente se levantase y oyesen el pregón, del cual gran infamia se me seguía, los mandó justiciar tan de mañana, pues era forzoso el verdugo boceador para la ejecución y su descargo. Lo cual todo así como creo es hecho; antes le quedo deudor y obligado para cuanto viva, no como a criado de mi padre, pero como a verdadero hermano (Rico 2000: 277-81).

Miguel-Ángel Ladero Quesada comenta sobre este paso que Calisto no actúa aquí como cínico o cobarde, sino «se limita a reconocer un estado de cosas nuevo frente al que no tiene poder» (1990: 110), aunque resulta difícil no reconocer en las razones aducidas para no consumir la venganza una forma de auto-justificación egoísta y algo mezquina. Sea como fuere, y aunque diéramos valor referencial a sus palabras, aunque pensáramos que hacen referencia a un pasado de clientelismo y a un presente en el que gobierna una justicia menos sujeta a los intereses de ciertos nobles, no es seguro que el texto pueda leerse como una celebración de esta última circunstancia. En todo caso, hay un testimonio paralelo a éste de Francisco López de Villalobos, compañero de Rojas en la Universidad de Salamanca, que puede mostrar cómo se contemplaban estas actuaciones desde un marco próximo al de nuestra obra. La copla xxxviii referida a los corregidores, se refiere a la crueldad de éstos en la época de los Reyes Católicos:

En tiempo de los Reyes Católicos, de gloriosa memoria, havia tanta severidad en los jueces, que ya parecia crueldad, y era entonces necesario, porque aún no estaban apaciguados del todo estos rreynos ni acabados de

domar en ellos los sobervios y tiranos que hauia, y por eso se hacian muchas carnerías de hombres y se cortavan pies y manos, y espaldas y cabezas, sin perdonar ni disimular el rigor de la justicia. Y quando los jueces hazian estas cosas, teniendo principal intento a la pacificación y bien universal de la república, pesándoles del daño particular de sus próximos, tolerable era; mas si holgauan de hallar ocasiones para hazer estas terríficas y espantables anatomías, porque lo supiese la Reina, y porque los tuuiese por grandes hombres de aquel officio, y por hacer entender que ellos dauan authoridad al Consejo Real, y finalmente lo encaminauan todo a interese propio; en tal caso como este ellos no podían ser buenos juezes y corrian gran peligro de su daño y perdizion. Y assí acaesció que algunos destos murieron malas muertes, diferenciadas de las otras, en que parecia que nuestro Señor daua a entender acá el enojo que dellos tenía. (Castro 1950: 429)³.

De nuevo en este caso nos encontramos con una afirmación ambigua en donde si se reconoce el valor de la justicia, también se hace con los excesos cometidos en su nombre por los oficiales de la reina. Lo cual impide extraer una lección política o una alineación inmediata de nuestro texto, impide decidir claramente si la obra apuesta por el «refortalecimiento legal impulsado por la monarquía con el apoyo de buena parte de los juristas contemporáneos» (Baranda 2004: 126), o más bien aprovecha una situación conflictiva como un ingrediente más de la fábula celestinesca, que por cierto no tiene consecuencias ni un desarrollo independiente.

En cuanto a la crítica del amor cortés como constitutiva del vivir noble y de la propia nobleza, como han recordado Keith Whinnom (1994: 182) o Consolación Baranda (2004: 133), tampoco es posible extraer una directa referencia política, que nos permitiera ver esta obra como un texto cerradamente antinobiliario. Las críticas a este tipo de vida las encontramos en un letrado al servicio del rey como el propio López de Villalobos, que en una carta a don Cosme de Toledo, obispo de Plasencia, escrita en 1509, afirma:

Toda la corte es devorada por el ansia de placeres; en todos sin excepción reina la pasión amorosa, y de todas las edades indistintamente se enseñorea. Celébranse cada día con gran pompa multitud de juegos a que preside Venus, y se instituyen ferias de lujosas mercaderías. No

3.— Sobre las conexiones entre este autor y *La Celestina*, en la línea de las investigaciones de Cátedra 1989, véase también Ilades Aguiar 1999 (además Cátedra 2001: 313-17).

se adora aquí otra divinidad sino a la diosa de Citeres, pues en su honor se quema por la noche toda la cera, y se dilapidan todos los bienes heredados o adquiridos por el interés o por la usura, en la pompa de los juegos y en el atavío de criados y de cavalgaduras. Los hombres pasan todos la noche al raso, sufriendo la lluvia o el frío de las madrugadas, implorando con lagrimas y suspiros el amor de las vírgenes de Citeres. Durante el día todos ejercitan sus fuerzas; a cada paso se dan terribles encuentros, y corren alegres a suntuosos martirios. Con esto, borran enteramente de su memoria todo otro cuidado, como la casa, la familia, los negocios, su propia persona y a Dios mismo; que tales son, con otras semejantes, las leyes venéreas, las cuales, si bien son penosas e insufribles, al cabo dan con las almas en el infierno. Infinito es el número de los necios (Fabié 1886: 233-34)⁴.

La pintura que ofrece aquí Villalobos proporciona un buen paralelo con la situación de *La Celestina*, por más que una se refiera a la corte y otra a la ciudad, y constituye una muestra de esa corriente anticortesana que no puede reducirse directamente a una postura política.

Como ha señalado Pedro Cátedra (2001: 289), el público de estas producciones podía ser, de hecho, cortesano y nobiliario. El desarrollo de esta corriente se ligaría al de una burocracia palaciega, y a la promoción de unos nuevos modelos de comportamiento (Cátedra 2001: 312-20). Pero en el origen de la pintura del caballero Calisto, en la que Keith Whinnom observaba una disfrazada hostilidad hacia el grupo que representa (1994: 183), puede encontrarse también tal vez el contraste entre las armas y las letras según venía siendo desarrollado en el ámbito universitario salmantino a fines del siglo xv. Pedro de Osma, en su *repetitio* sobre la caballería, aprovecha ampliamente el texto sobre el mismo tema de Leonardo Bruni, pero discute su propuesta de que los caballeros puedan desarrollar actividades letradas en tiempo de paz: aunque ello fuera posible, asegura Pedro de Osma, los caballeros no desempeñarán tales funciones ya en cuanto tales, sino simplemente en cuanto «boni viri». Aun proyectando una imagen positiva de la milicia, se trata de circunscribir aquí su función a la guerra y al ejercicio controlado de la fuerza, dejando la esfera de la palabra y del conocimiento en manos de los letrados: «Opponet ergo se miles, imbecillumque tutabitur, non scientia legum, non eloquentia et dicendi arte, nam id avocati vel oratoris esset, sed viribus et pectore in-

4.— Una crítica anterior en el mismo sentido muestra Íñigo de Mendoza: «su trobar, su cartear, / su trabajar, su tentar / de noche con sus escalas, / su morir noches y días / para ser dellas bien quistos; / sy lo vieses, jurarias, / que por el dios de Macias / venderan mill Jhesus Christos» (Rodríguez-Puértolas 1968: 224).

juriam propulsabit» (Goñi Gaztambide 1983: 191). Más interesante es el testimonio de Juan de Castilla, quien en su *petitio licentiae* pronunciada hacia 1485 traza una suerte de itinerario intelectual que le lleva a inclinarse, primero, por la vida religiosa, después por la militar, y finalmente por los estudios. Afirma que quiso casarse y dedicarse a la milicia, que había sido elogiada por Platón como compendio de virtudes y por san Agustín como agradable a Dios, pero que viendo la situación de su tiempo tales elogios resultaban impertinentes. Los caballeros parecían inclinados a cualquier debilidad moral y eran simplemente demasiados:

Meo namque tunc id animo vertebatur quod, etsi militis nomen arcere et sustinere malum propter rem publicam dicatur, illorum plurimi hodie a civitatibus nondum scandala non arcent, sed tumultus ipsi generant et gravia illis inferunt dampna. Alii quod militis sit nomen grecum asseverant, quia milites carne duros et non molles esse conveniat. Sed qui hodie, si certius loquar, in deliciis carne et vestibus sunt ipsis delicatores? (Azcona 1975: 124).

Por ello, Juan de Castilla confiesa haber preferido la dedicación a otra milicia, la de las letras, más útil y virtuosa que la de las armas. Y en el mismo sentido se expresará más adelante Diego de Covarrubias, donde el contraste entre las armas y las letras adquiere un amplio desarrollo⁵. Cabe preguntarse, entonces, si el retrato de Calisto no expresa también esa visión recelosa o condescendiente propia de los ambientes universitarios y que se había desarrollado en particular dentro de los estudios legales, y si la crítica que pueda concentrarse en la creación de tal personaje no iría encaminada más hacia la caballería ciudadana que a la aristocracia en general.

Sea como fuere, el tratamiento de la idea de nobleza, así como el de la justicia o el amor cortés, parece ilustrar que la intención política está supeditada a una utilización de tipo general y probablemente alimentada por el enclave universitario del texto, o a una formulación retórica y literaria de ciertos temas conocidos de la tradición anterior, pero que no hay un directo engarce del texto con los problemas políticos del momento. No es, pues, asimilable a un partido, ni tampoco toma partido por una opción clara y exclusiva, sino se trata más bien de una vaga expresión del valor intelectual que se conecta, de forma más o menos inmediata o irónica, con los textos sobre la dignidad humana (y su correlato, la miseria humana) de corte humanista, y también con la expresión de la superioridad de las letras sobre las armas en el ámbito urbano y en la administración del reino en tiempo de paz. Hay, por tanto, un uso no político

5.— Véase el excelente trabajo de Van Liere 2000, que traza además las tradiciones intelectuales y las implicaciones de este motivo.

de conceptos como el de nobleza, en la medida en que se encuentra al margen de las tensiones entre la aristocracia y la monarquía en este momento; y si hay una intencionalidad política, ésta sólo se expresaría de forma alegórica, como una lectura posible de la fábula celestinesca. Es un proceso, éste de la despolitización o de la enunciación no política (fuera de la mera propaganda), que parece característico de la época de los Reyes Católicos y se produce en este mismo momento y en este contexto, por ejemplo, con el comentario del *Laberinto de Fortuna* por parte de Hernán Núñez, como ha expuesto agudamente Julian Weiss (1993): más allá de la excelencia retórica y poética que se reconoce en el texto, el autor del comentario no deja de indicar ciertos deslices de erudición y política, para señalar la superioridad intelectual de la época en que escribe y para deshistorizar el texto que comenta con el fin de convertirlo en literatura, en un clásico. *La Celestina*, cuyo primer auto Rojas elogiaba justamente por sus virtudes literarias, parece responder a esa misma voluntad de literatura por encima de otras cuestiones históricas o políticas.

Bibliografía citada

- ARRIAZA, Armand (1994), «Adam's Noble Children: An Early Modern Theorist's Concept of Human Nobility», *Journal of the History of Ideas*, 55, pp. 385-404.
- AZCONA, Tarsicio de (1975), *Juan de Castilla, Rector de Salamanca: su doctrina sobre el derecho de los Reyes de España a la presentación de obispos*, Salamanca, Universidad Pontificia.
- BARANDA, Consolación (2004), «*La Celestina*» y el mundo como conflicto, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- BAUTISTA, Francisco (2005), «Nobleza y bandos en la *Cadira de honor*», en *Juan Rodríguez del Padrón: Studies in Honour of Olga Tudorică Impey*, ed. Alan Deyermond & Carmen Parrilla, 1: *Poetry and Doctrinal Prose*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 47), pp. 103-35.
- CASTRO, Adolfo de, ed. (1950), *Curiosidades bibliográficas*, Madrid, Atlas.
- CÁTEDRA, Pedro (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- , coord. (2001), *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (Siglos XV-XVI)*, Madrid, España Nuevo Milenio.
- FABIÉ, Antonio María, ed. (1886), Francisco López de Villalobos, *Algunas obras*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- GILLI, Patrick (2003), *La Noblesse du droit. Débats et controverses sur la culture juridique et le rôle des juristes dans l'Italie médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, París, Honoré Champion.
- GOÑI GAZTAMBIDE, José (1983), «Un tratado inédito de Pedro de Osma: *De officio militis*», *Revista Española de Teología*, 43, pp. 181-91.
- GUARDIOLA, Cristina (2006), «'El secreto artificio de la abeja': A Sociopolitical Metaphor in the *Celestina*», *Diacritics*, 36, pp. 147-55.
- ILADES AGUIAR, Gustavo (1999), «*La Celestina*» en el taller salmantino, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- LABAJOS, José, ed. & trad. (2007), *Repeticiones filosóficas del maestro Fernando de Roa*, Salamanca, Universidad Pontificia.
- LADERO QUESADA, Miguel-Ángel (1990), «Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina*», *Espacio, Tiempo y Forma*, III, *Historia Medieval*, 3, pp. 95-120.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba.
- MARAVALL, José Antonio (1976), *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos (1^a ed., 1964).
- RICO, Francisco (1993), *El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza.

- , dir. (2000), Fernando de Rojas (y «Antiguo autor»), *La Celestina. Tragedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio, ed. (1968), *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*, Madrid, Gredos.
- ROITMAN, Gisela (en prensa), «*La Celestina* en el espejo: miradas de otros y miradas del Otro. Las relaciones sociales de producción dentro de la estrategia discursiva de Fernando de Rojas», en *III Congreso Internacional de literatura española, latinoamericana y argentina (Universidad Nacional de Mar del Plata)*.
- RUSSELL, Peter (1966), Reseña de Maravall 1976, *Bulletin of Hispanic Studies*, 43, pp. 125-28.
- , (1978), *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel.
- TATEO, Francesco (1967), *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo.
- VAN LIERE, Katherine Elliot (2000), «Humanism and Scholasticism in Sixteenth-Century Academe: Five Student Orations from the University of Salamanca», *Renaissance Quarterly*, 53, pp. 57-107.
- VIAN, Ana (1990), «El mundo social y *La Celestina*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 477-78, pp. 261-74.
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel (2004), Reseña de Baranda 2004, *Celestinesca*, 28, pp. 159-76.
- WEISS, Julian (1993), «Political Commentary: Hernán Núñez's *Glosa a 'Las Trescientas'*», en *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain: Studies Presented to P. E. Russell on his Eightieth Birthday*, Llangrannog, Dolphin, pp. 205-16.
- WHINNOM, Keith (1994), *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected Essays*, ed. Alan Deyermond, W. F. Hunter & Joseph T. Snow, Exeter, University Press.

BAUTISTA, Francisco, «Realidad social e ideología en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 37-49.

RESUMEN

Este artículo presenta una revisión de las interpretaciones políticas y sociales de *La Celestina*. Teniendo en cuenta las aportaciones de la crítica después de la obra de José Antonio Maravall, ofrece un completo estado de la cuestión sobre las posiciones y los investigadores que han propuesto profundas implicaciones políticas para *La Celestina*. El artículo compara algunos de los principales argumentos políticos de la época con su formulación en la obra de Rojas, y concluye que no puede hablarse propiamente en ella de implicaciones políticas directas, pues su tratamiento se acerca más a una discusión universitaria, principalmente teórica. Rojas parece haber puesto en juego estos temas por sus efectos literarios, y si es posible encontrar lecturas políticas éstas no se sitúan en su sentido literal sino en la propia construcción de la narrativa.

PALABRAS CLAVE: Discusiones sobre la nobleza, ciudades, justicia, interpretación política, universidades.

ABSTRACT

This article gives a reassessment of the social and political interpretations of *La Celestina*. Taking account of the important work done after the book on this subject by José Antonio Maravall, it gives a full *status quaestionis* of the positions and scholars that have argued that *La Celestina* has deep ideological implications. The article compares some of the political issues of its time with its formulation in Rojas' work, and concludes that there are no direct political considerations in them, but a treatment closely linked with their uses in the universities, merely theoretical. Rojas seems to have treated this matter just for their literary effects, and if it's possible to find political readings they are not in the literal meaning, but in the construction of the narrative.

KEY WORDS: Discussion on nobility, cities, justice, political interpretation, universities.

Celestina y la «copia de sentencias entretejidas»

Hugo O. Bizzarri
Université de Fribourg

Cuando Melibea desde la «açotea alta» de su casa, en la que ha decidido recluirse para llevar a cabo su suicidio, dirige sus últimas palabras a su padre, expresa el poco valor que en su estado actual tienen las lecturas formativas con que Pleberio intentó nutrir su espíritu:

Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, coligidas y sacadas de aquellos antiguos libros que tu, por mas aclarar mi ingenio, me mandavas leer, sino que ya la dañada memoria con la gran turbacion, me las ha perdido, y aun porque veo tus lagrimas malsofridas decir por tu arrugada haz¹.

La joven hace una vaga referencia —no cabría esperar otra cosa en su estado— a la biblioteca de su padre conformada por «aquellos antiguos libros» de los cuales, si pudiera, sacaría palabras de consolación. La biblioteca de Pleberio tal vez fuera similar a la de Fernando de Rojas: es decir, una biblioteca compuesta por libros religiosos (como los Evangelios y Epístolas, algunos *Flos sanctorum* o el *Retablo de la vida de Cristo*), libros de instrucción moral (como los *Proverbios* de Santillana, el *Isopete*, la *Caída de príncipes* o confesionarios), libros de historia (como la *Crónica del rey don Rodrigo*, la del Rey don Pedro, la *Crónica troyana* y Josefo) y de esparcimiento (como los *Triunfos* de Petrarca, el *Cancionero general*, el *Primaleón*, el *Amadís*)². Stephen Gilman la definió como una «[...] biblioteca dedicada

1.— Cito por Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, Í. Ruiz Arzálluz y F. Rico, Barcelona, Crítica, 2000, p. 334.

2.— Según se puede deducir del pequeño inventario que se incluye en Fernando del Valle Lersundi, «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Espa-*

principalmente al consuelo y alivio de las amenazas y preocupaciones de la existencia cotidiana»³. Tal vez ella fuera similar a la de otro burgués, Diego de Miranda quien describió a don Quijote su biblioteca en pocas pero precisas palabras: «Tengo hasta seis docenas de libros, cuales de romance y cuales de latin, de historia algunos y de devocion otros»⁴. Diego de Miranda, como Pleberio, tenía una biblioteca de edificación⁵.

¿Cómo aprendía Melibea en aquellos libros? La joven utilizó el verbo correcto: habla de palabras «coligidas» y no es aquí un verbo que le venga a la mente a Rojas por mero prurito humanista. «Colligere» indicaba la actividad paralela en la lectura: extraer las «flores de filosofía», las frases que, a manera de pensamientos, se guardaban en la memoria o se anotaban en cuadernos de uso privado. Covarrubias todavía le daba este significado al verbo «colegir»: «De muchas y diversas cosas que hemos oído, visto o leído, hacemos una suma» (*Tesoro de la lengua castellana* [s. v. *colegir*]).

Lo curioso es que el final de la historia de Calisto y Melibea muestra que todas esas enseñanzas nada valen cuando el amor ha asestado su saeta. Posiblemente sería ésta una prevención no sólo para la muchedumbre de enamorados heridos en España que el jurista señala conocer, sino también para su anónimo amigo a quien se dirige en el prólogo, ese amigo del cual dice «cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto, y dél cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos» (p. 5). También Rojas espera que su amigo lleve a cabo con su creación el mismo trabajo que hizo Melibea: entresacar las sentencias y flores de filosofía para consuelo de su dañada alma. Fue justamente este aspecto el que absorbió a Rojas en su lectura de los papeles del «antiguo autor»: «[...] tantas cuantas mas lo leía, tanta mas necesidad me ponía de releerlo y tanto mas me agradaba, y en su processo

ñola, 16 (1929), pp. 366-383 y 17 (1930), p. 183. Véase también del mismo, «Documentos referentes a Fernando de Rojas», *Revista de Filología Española*, 12 (1925), pp. 385-396; Víctor Infantes, «Los libros traydos y viejos y algunos rotos que tuvo el Bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique (Lisant et Lecteurs en Espagne XV^e-XIX^e siècle)*, 100.2 (1998), pp. 7-51 y del mismo: «Fernando de Rojas: el lector desvelado (en su caligrafía). De nuevo sobre el 'Inventario' de sus libros», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 103-118.

3.— Sephen Gilman, «Todos los libros de romance que yo tengo», en *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 416-440, esta cita en p. 439. Sobre la biblioteca de Rojas, *vid.* también el artículo de Amancio Labandeira Fernández, «En torno a Fernando de Rojas y su biblioteca», en *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 189-220.

4.— Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, Part. II, cap. xvi, p. 664.

5.— He dedicado un estudio particular a la biblioteca como espacio literario en las obras de ficción. *Vid.* Hugo O. Bizzarri, «Bibliotecas imaginadas de la España medieval», *Versants*, 53-54 (2007), pp. 11-41.

nuevas sentencias sentía» (p. 6). Rojas hallaba en los papeles del antiguo autor «gran copia de sentencias entretejidas» (p. 6). Hasta exclamar de él: «Gran filósofo era» (p. 7). No sólo un humanista, sino un escolar desde la Antigüedad hasta sus días sabría sacar las sentencias que se hallaban entretejidas en los textos. Por tanto, supongo que no sería tarea fácil impactar con erudición a alguien que se había formado en las aulas salmantinas. Pero la exclamación de Sempronio: «Lee los historiales, estudia los filósofos, mira los poetas [...]. Oye a Salomon [...]. Consejoate con Séneca [...]. Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo» (p. 39), pero por sobre todo: «¿No has leído al filosofo do dize [...]» (p. 46), toda esta batería de autoridades *antiqui et moderni*, más la remisión a los gentiles, judíos, cristianos y moros no podría menos que entusiasmar a un estudiante humanista que veía los secos dichos de sabios que había debido aprender cobrar vida en las páginas del autor anónimo. En definitiva: palabras transformadas en acción. Y esta misma fascinación parece que ejerció la *Comedia* sobre sus primitivos lectores que también «coligen la suma para su provecho [...], las sentencias y dichos de filosofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus autos y propósitos» (p. 20).

Pero hay algo más de los papeles del antiguo autor que fascinó a Rojas: «[...] su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído» (p. 6). Este aucto anónimo debió de desmoronar en el joven escolar una idea que era lugar común de los gramáticos de entonces: en España no había buenos escritores, especialmente en comparación con Italia; y no porque el castellano no lo mereciera, sino porque no había habido ingenios que hubieran sabido cultivar la lengua. Por el contrario, los papeles del antiguo autor echaban por tierra esta creencia. Por eso Rojas destaca que fueron «[...] no frabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas» (p. 6). El incipiente nacionalismo lingüístico, el mismo que le hizo escribir a Nebrija su gramática en castellano y afirmar que la lengua era compañera del imperio, está enraizado ya en Rojas.

Si Rojas era lector adicto a las colecciones de proverbios, la floreciente imprenta le ofrecía no pocos materiales, aunque bien es cierto, la mayoría de ellos impresos en Zaragoza. A partir de 1488 podía contar con un volumen de la fábulas de Esopo impresa en Toulouse por Juan Parix y Esteban Clevat y que al año siguiente iba a reproducir con pocos cambios Juan Hurus en su imprenta zaragozana. El volumen traducía al castellano a partir del texto latino, pero con influencias del texto alemán, la versión que había hecho en Ulm el humanista alemán Heinrich Steinhöwels. Tampoco la imprenta le privaría de una de las lecturas favoritas de los humanistas: los *Disticha Catonis*. Martín García publicó en el año 1490, en Zaragoza, una glosa en versos de arte menor y Gonzalo García de Santa María cuatro años más tarde, también en el taller de los hermanos Hurus,

un *Catón en latín e en romance*. Naturalmente, no era ésta una lectura desconocida en España, si pensamos que en el siglo VIII Eugenio de Toledo escribió lo que se denominó el libro V de los *Disticha Catonis* y que una rama de manuscritos de la famosa colección se la conoce como familia franco-hispana⁶. En 1492 Pablo Hurus publicó la versión reelaborada de un texto de procedencia alfonsina, las *Preguntas que el emperador Adriano hizo al infante Epitus*. Un año después publica el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, traducción castellana del *Directorium humanae vitae* de Juan de Capua. Pero lo curioso de esta traducción es que al lado de las xilografías coloca proverbios que no se hallaban en los antiguos manuscritos latinos y que fueron posiblemente búsqueda personal del impresor o de alguno de los intelectuales que frecuentaban su taller. En 1482 Antón de Centenera imprimió en Zamora los *Proverbios de Séneca* con glosas de Pero Díaz de Toledo. Le siguieron otra impresión en Zaragoza, por Pablo Hurus en 1491, otra en Sevilla, por Meynardo Ungut en 1495 y, finalmente, otra de Pedro Hagenbach, en Toledo en 1500⁷. La lista es larga y podría ampliarse. Baste sólo hojear los catálogos de Mister Norton⁸.

Pero lo curioso de todo esto es que, si bien Rojas alaba los papeles del «antiguo autor» porque se trata de un autor castizo y no italiano, cuando se pone a escribir la *Comedia* la lectura que más le marca es la de Petrarca, en especial el moralista que se contenía en el índice⁹. Ni Esopo, ni Catón, ni Epitus, ni otro texto castellano puede competir con Petrarca. Naturalmente, la otra gran influencia es Séneca, al punto de ser motejada su obra como un libro senequista¹⁰. No podemos decir lo mismo de los refranes

6.— Véase M. Boas, *Disticha Catonis*, recensuit et apparatu critico instruxi H. J. Botschuyvert, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1952; y *Die Epistola Catonis*, Amsterdam, Uitgave van de N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers-Maatschappij, 1934; Y.-E. Riou, «Quelques aspects de la tradition manuscrite des *Carmina* d'Eugène de Tolède: du *Liber catonianus* aux *Auctores octo morales*», *Revue d'Histoire des Texts*, 2 (1972), pp. 11-44; K. Pietsch, «Notes on Two Old Spanish Version for the *Disticha Catonis*», en *The University of Chicago Decennial Publications*, 7 (1902), pp. 193-232; A. Pérez y Gómez, «Versiones castellanas del Pseudo-Catón», en *Gonzalo de Santa María. El Catón en latín y en romance (1493-1494)*, Valencia, La fonte que mana y corre..., 1964 (s./f.); V. Infantes, «El Catón hispánico: versiones, ediciones y transmisiones», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, ed. J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1997, vol. 1, pp. 839-846; H. O. Bizzarri, «Algunos aspectos de la difusión de los *Disticha Catonis* en Castilla durante la Edad Media», *Medioevo Romanzo*, 26, n.º 1 (2002), pp. 127-148 y n.º 2 (2002), pp. 270-295.

7.— Louise Fothergill-Payne, *Seneca and Celestina*, Cambridge, Cambridge UP, 1988, p. 17.

8.— F. J. Norton, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge, Cambridge UP, 1978; e *idem*, *La imprenta en España*, ed. anotada con un «Índice de libros impresos en España, 1501-1520» por Julián Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos, 1997.

9.— Como bien ha demostrado A. Deyermond, *The Petrarcan Sources of La Celestina*, Oxford, Oxford UP, 1961.

10.— La presencia de Séneca en *La Celestina* es una de las notas más claras del humanismo quinientista de la obra. De hecho, Louise Fothergill-Payne llamó al siglo XV «a truly Senecan age». Vid. de esta autora sus colaboraciones en «*La Celestina*, un libro hondamente senequis-

que están constantemente en boca de sus personajes y que se codean al mejor estilo humanista con las sentencias y proverbios eruditos¹¹. La utilización del índice petrarquista muestra que Rojas siguió una técnica ancestral: la inserción de sentencias dentro de un relato a partir de un repertorio previo que se utiliza como auxilio al acto creador mismo. Según se ha destacado hace poco, también Juan Ruiz parece haber utilizado la misma técnica, basándose en la colección de Geremia de Montagnone, *Compendium moralium notabilium*¹². Naturalmente, no se trata de contactos personales, sino de una misma técnica escolar que ambos autores siguen no por influencia de uno sobre otro, sino por transmisión de una misma técnica.

En verdad, no sabemos si esa contienda a la que alude Rojas en el prólogo de su *Tragicomedia* ha sido verdaderamente así. De todas formas, ella nos refleja un tipo de recepción que podía esperar un humanista: alabar la copia de sentencias.

Si no fue la realidad tal como la describe Rojas, es evidente que el escritor no estaba nada equivocado con lo que pasaría con su obra. Él mismo nos advierte que «[...] aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rubricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía» y agrega como reproche: «[...] una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron» (p. 20). Pues justamente en la portada, una de las partes que más se dejaban al libre arbitrio del impresor, se destaca fundamentalmente la riqueza de sentencias y avisos de la obra:

Tragicomedia de Calisto y Melibea nueuamente añadida lo que hasta aquí faltaua de poner en el processo de sus amores: la qual contiene de mas de su agradable y dulce stilo muchas sentencias filosofales: y auisos muy necesarios para mancebos: mostrandoles los engaños que estan ençerrados en siruientes y alcahuetas¹³.

La obra así presentaba una riqueza paremiológica en la cual podían escarbar dos tipos de lectores: aquellos que gustasen de las «sentencias

ta», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. D. Kossoff, Madrid, 1986, pp. 533-540 y, por sobre todo, el citado *Seneca and Celestina*.

11.— Peter Russell («La *Celestina* como *Floresta de filósofos*», *Ínsula*, 497 [abril 1988], pp. 1 y 3) no descarta la idea de que Rojas se haya valido además de un florilegio que él mismo hubiera recogido.

12.— Según ha demostrado recientemente María Pilar Cuartero Sancho, «La Paremiología en el *Libro de buen amor*», en Francisco Rico (coord.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el Libro de buen amor*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2004, pp. 215-234.

13.— Cito ahora por el facsímil que preparó Julián Martín Abad (coord.), *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 1999, 2 vols., esta cita en vol. II, fol. 1r. Vid. Stephen Gilman, «The arguments to *La Celestina*», *Romance Philology*, 8 (1954-1955), pp. 71-78 (reimpr. en *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 327-335).

filosofales», al mejor estilo humanista, y los que gustasen o estuviesen necesitados de «auisos muy necesarios para mancebos». Que una obra estuviera recreada de sentencias humanísticas, no era nada extraño en este final del siglo xv, pero sí es más curioso que se destaquen los avisos para jóvenes. Y este acicate de sentencias entretejidas fue una particularidad que los impresores mantuvieron como Joan Joffre en su edición de Valencia, 1514¹⁴ y Juan y Jacobo Cromberger en su edición de Sevilla, 1528, aunque ahora eliminando la novedad de que la obra contenía partes de la historia que antes no se encontraban:

Tragicomedia de Calisto y Melibea. En la qual se contienen de mas de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales: & auisos muy necesarios para mancebos: mostrando les los engaños que estan encerrados en siruientes & alcahuetas¹⁵.

La prolongación de la historia de los amantes ya no tenía nada de novedoso, pero seguía con su vigencia primitiva la copia de sentencias entretejidas.

El interés que suscitaron los elementos paremiológicos de *Celestina* en los primeros tiempos de su recepción nos lo documenta bien el ejemplar de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, publicada en Zaragoza, por Jorge Coci, en 1507, que se conserva en el convento del Cigarral de Carmen, en Toledo, la llamada *Celestina comentada*, así como la traducción que hizo al latín el alemán Kaspar von Barth en 1624.

Nieves Baranda ha dedicado dos excelentes estudios a estas *marginalias* del volumen del Cigarral de Toledo, en especial a los problemas relacionados con su reconstrucción e identificación¹⁶. Se trata de pequeñas anotaciones en latín y en castellano, más marcas hechas en la lectura para recordar algunos pasajes.

Las marcas del texto consisten por sobre todo en subrayar las sentencias que le llamaron la atención a ese lector. Por ejemplo, en el folio 6r subraya del parlamento final de Sempronio su decisión de dejar morir a su amo: «quiça con algo me quedare que otro no sabe: con que mude el

14.— El impresor mantiene el título tal cual. Lo reprodujo Peter Russell, *Comedia, oTragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991, p. 181.

15.— *La Celestina. Two Facsimiles (1499? And 1528)*, Hispanic Society of America, New York, 1995.

16.— Nieves Baranda Leturio, «El lector en su tiempo: *Marginalia* a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, 1507)», en Jenaro Costas Rodríguez (coord.), *Ad amicam amicissime scripta. Homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, Madrid, UNED, 2005, pp. 191-200; y «Leyendo fontezicas de filosofía. *Marginalia* a un ejemplar de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, 1507)», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melibea (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 269-309.

pelo malo. Aunque malo es esperar salud en muerte ajena». Una línea más abajo: «que es grande descanso a los afligidos tener con quien puedan sus cuytas llorar y que la lliga interior mas empece». A la vuelta del folio marca otro dicho de Sempronio: «harto mal es tener la voluntad en vn solo lugar catiuo» (fol. 6v). O esta otra sentencia: «Quando el principio se yerra no puede seguirle buen fin» (fol. 19r).

Se da también el caso de que este lector subraya un trozo de frase que, fragmentada así, se puede entender como una forma sentenciosa: «deue hombre conuersar que le haga mejor y aquellos dexar» (fol. 14r). Por lo menos, este anónimo lector ha encontrado interesante este fragmento de frase. También este lector «colige», aunque no sabemos si con ellas conformó un cuaderno de apuntes. El lector va entresacando no todas las sentencias, sino sólo aquellas que más le impactan.

Una segunda forma de marcar el texto es colocando la indicación «nota». Como por ejemplo, el «nota» puesto al margen de esta sentencia: «impossible es hazer sieruo diligente el amo perezoso» (fol. 8v) o «Aunque soy moço cossas he visto assaz y el seso y la vista de las muchas cosas demuestran la esperiència » (fol. 11v), o «como Seneca dize los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades» (fol. 13r).

La manecilla suele indicar pasajes que le han impactado, pero también puede señalar sentencias como en el folio 37r: «la moçedad ociosa acarrea la vejez arrepentida y trabajosa».

Las anotaciones de refranes tanto latinos como castellanos nos muestran las asociaciones que la *Tragicomedia* le sugirió. Así, al margen de la exclamación: «O bienaventurada muerte aquella que desseada a los afligidos viene» (fol. 5v) anota: «homini / qui necque / -ibus / annis in / mentis sepe / a venit»¹⁷. Creo que este lector hallaba con placer que lo mismo que decía *La Celestina* él lo encontraba en los proverbios latinos. Por eso anota al margen de «No as leydo el filosofo do dize. Ansi como la materia apetece ala forma: ansi la mujer al varon» (fol. 8r) su forma latina: «simil materia / appetit for / mas sic mu / appetit vir». O el dicho de Sempronio «el animo esforçado descubrillo por estas exteriores señales» (fol. 25r) puede traerle a la memoria el dicho de Mateo 12: 34 (y Lucas 6: 45): «ex abunda / cordis os»¹⁸.

Pero no sólo las anotaciones están hechas en latín. También las hay en castellano, hecho nada extraño si pensamos que en esta época la lengua vulgar luchaba por lograr su supremacía ante la latina. Al lado del parlamento que Calisto dirige a Celestina: «No te escandalizes: que sin dubda tus costumbres y gentil criança en mis ojos ante todos los que me siruen

17.— «Mors hominum [felix] qui nec quae [dul]cibus annis in[serit e]t maestis sepe [voca]ta venit», según reconstrucción de Nieves Baranda, «Leyendo `fontecicas de philosophia'», p. 276.

18.— Se trata de la sentencia bíblica «Ex abundantia cordis os loquitur» de Mateo 12: 34 y Lucas 6: 45, según ha determinado Nieves Baranda, «El lector en su tiempo», p. 196.

están, mas como en caso tan arduo do mi bien y vida pende es necessario prouer: proueo a los contescimientos: como quiera que creo que tus buenas costumbres sobre buen natural florecen» (fol. 11r) llamado por esta última sentencia escribe: «quales pa / bras me / tal coraç / pones»¹⁹. Hay veces que los refranes de *Celestina* le recuerdan otras versiones que él sabe. El refrán «a quien dizes el secreto das tu libertad» (fol. 16r) le recuerda otra versión: «quien su se / to a otro di / ze de aquel / faze sierv / valde»²⁰. Al lado de «deuemos echar nuestras baruas en remojo» (fol. 14r) escribe el refrán: «quando la bar / de tu vezino / ras quemar pon / tuya a reomo»²¹. El largo parlamento de *Celestina* en que describe las costumbres de las señoras invita al lector a escribir al margen «l lobo las / -ientes / no las / -es» (fol. 18v)²².

Todas las pequeñas notas que realiza al margen este anotador indican sus intereses humanistas. Corroborando las sentencias castellanas de *Celestina* en el «thesaurus proverbiorum» latino, refranes castellanos le sugieren versiones algo diferentes que él tiene de esas paremias, anota y marca al margen las sentencias que tal vez sacaría de la obra. El perfil humanístico de este lector no se revela porque haga anotaciones al margen del volumen —las bibliotecas hispánicas están llenas de códices con marcas similares desde la época visigótica—, sino por esa intención de equiparar la lengua vernácula a la latina.

No de otra forma trabaja el comentarista de la *Celestina comentada*, aunque él lleve a cabo una obra de gran envergadura. Poco sabemos de este comentarista, pero se conjetura que ha sido un jurista que escribió entre 1550 y 1570²³. Se trata del comentario de un humanista y, por ello, no son pocas las apreciaciones que hace de la lengua romance. Pero el inmenso esfuerzo erudito que emprende de comentar la obra de Rojas no es gratuito: se propone darle a la *Tragicomedia* el mismo estatuto que poseían las

19.— «Quales pal[a]bras me d[ic]e[s] tal coraçon [me] pones», según Nieves Baranda, «Leyendo `fontecicas de philosophia´», p. 280.

20.— «Quien su sec[re]to a otro d[i]ze de aquel [se] faze sierv[o] de valde», según reconstrucción de Nieves Baranda, «Leyendo `fontecicas de philosophia´», p. 290.

21.— «Quando la bar[va] de tu vezino [ve]ras quemar, p[on] la tuya a remojar», según Nieves Baranda, «Leyendo `fontecicas de philosophia´», p. 280.

22.— «[Pierde] el lobo los dientes [ma]s no las [mient]es», según Nieves Baranda, «Leyendo `fontecicas de philosophia´», p. 280.

23.— Remito para los problemas generales a los trabajos de Peter Russell, «El primer comentario crítico de *La Celestina*: cómo un legista del siglo xvi interpretaba la *Tragicomedia*», en *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 293-321; y «*La Celestina* y los estudios jurídicos de Fernando de Rojas», *ibidem*, pp. 325-340; Ivy Corfis, «*La Celestina comentada* y el código jurídico de Fernando de Rojas», en A. Deyermond y I. Macpherson, eds., *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom* (número especial del *Bulletin of Hispanic Studies*), Liverpool, Liverpool UP, 1989, pp. 19-24; E. Fernández Rivera, «La autoría y el género de la *Celestina comentada*», *RFE*, 86, n.º. 2 (2006), pp. 259-276; y Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, eds., *Celestina comentada*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

obras clásicas; por ello, se ocupa por sobre todo de comentar sus refranes y sentencias. El monumento de erudición que es el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid 17631, en el cual se conserva su comentario, no tiene más propósito que mostrar que *Celestina*, esa obra que tanto admira, dice lo mismo que las obras clásicas, pero en romance²⁴.

El comentarista se interesa por las sentencias de *Celestina*, pero para realizar su trabajo de comentario también se vale de compendios de sentencias, como la obra de Petrus Lognerius, *Ciceronis sententiae insigniores* (Lyon, 1575), o la *Margarita poetica* de Albrecht von Eyb (Venecia, 1483)²⁵.

No voy a demorarme en la metodología de trabajo de este anónimo jurista, hecho que ya han detallado bien otros estudiosos. Más bien me gustaría detenerme ahora en lo que nos permite saber este comentario de la manipulación de florilegios.

Los editores de la *Celestina comentada* han llevado a cabo una ingente labor de identificación de fuentes a las cuales remite nuestro jurista. Ella nos da una imagen de cuál podría haber sido «su biblioteca»²⁶. Hay una ocasión en la que el comentarista hace alusión a un volumen en particular. Al comentar el dicho de Celestina: «Digo que la muger o ama mucho a aquel de quien es requerida, o le tiene grande odio» (p. 288), glosa:

O ama mucho a aquel etc. Este es un dicho de Mimo Publiliano que es un librico que juntamente anda con Caton que dize ansi: *Amat aut odit mulier nihil est tertium* («O ama o aborrece la mujer y no ai otra cosa de por medio») (pp. 170-171).

Los editores hacen referencia al volumen *Publilius Syrius. Selectae sententiae; Dionnysii Catonis. Disticha de moribus* (Lyon, 1598)²⁷. Se trata de un volumen tardío, si tenemos en cuenta la datación que le han dado a este comentario los propios editores; pero nada quita que nuestro comentarista haya utilizado otra impresión anterior que juntara ambos autores. El comentarista gustaba manejar estos florilegios que le brindaban copia de materiales sentenciosos. Constantemente sus glosas están construidas a base de estos florilegios. El comentarista hace referencias concretas a ellos, como por ejemplo de su uso de la *Margarita de los poetas*²⁸:

24.– Desarrollo este aspecto en Hugo O. Bizzarri, «Los refranes de *Celestina* interpretados por su primer comentarista», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 9-22.

25.– Según las fuentes detectadas por Fothergill-Payne, «Introducción», *Celestina comentada*, pp. xix-xx.

26.– No me refiero, naturalmente, a la posesión material de libros en su casa, sino a los que haya podido manejar en los ambientes en los que este intelectual se debió de haber movido.

27.– Fothergill-Payne, «Introducción», *Celestina comentada*, p. xxxviii.

28.– Ivy Corfis, «Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita poetica*», *Neophilologus*, 68 (1984), pp. 206-213.

Ni es todo oro quanto amarillo etc. La *Margarita de los poetas* en la foja 48 en el fin dize que es viejo proverbio o sentencia esto que aqui se dize: *Non omne quod lucet aurum iudicari debet* (p. 318).

Seguramente, no le hubiera hecho falta al comentarista ni a sus futuros lectores de la *Margarita de los poetas* o de cualquier otra colección de sentencias y proverbios latinos para asegurar que éste era un refrán. Su difusión en España está atestiguada desde el siglo XIII, además de hallarse en gran cantidad de fuentes latinas. Pero el comentarista necesita indicar una fuente erudita que autentique este dicho popular. Y nada mejor que hacer referencia a otra colección de proverbios que él contaba en su biblioteca.

De esta forma, también el comentarista construye sus glosas como una «copia de sentencias entretejidas». Por eso, cuando glosa la alabanza al vino que hace Celestina en el acto IX, «Pues de noche en invierno» (p. 325), trae a colación una serie de autores que aconsejan sobre el vino (Joan de Nevizanes, Séneca, Montalvo y su glosa a las *Partidas*, San Pablo, Aristóteles, etc.), aunque Rojas no haya aludido a ellos. Muy posiblemente, el comentarista no ha buscado estas autoridades en las propias obras, sino más bien se sirvió de un índice temático de autoridades, como era tan frecuente a partir del uso que se hacía de ellas en la predicación.

Las glosas del anónimo comentarista revelan sus búsquedas y desvelos por explicar el texto de Rojas. Del pasaje «Las obras hazen linaje», dirá: «Estas creo que son quasi las palabras de Tulio en la oracion que haze contra Catilina» (p. 334). A veces indicará dónde se explican las alusiones mitológicas, como cuando Rojas habla del «Capitan Ulyses» (p. 396).

El anónimo comentarista hace explícito su interés de construir sus glosas como una suma de sentencias que autentiquen lo dicho en el texto de Rojas. Pero la suya no es tan sólo una labor técnica: también le importa rescatar las moralidades del texto de Rojas. Por eso una de sus glosas más extensa es la del dicho de Alisa: «No hay cosa tan ligera de huyr como la vida» (p. 532). Se trata de una de las sentencias que más le atraen del texto celestinesco. Es por eso que le dedica gran espacio, hasta finalmente decir: «Eme alargado alguna cosa en esto refiriendo todos estos dichos y authorities no sin causa porque de continuo los aviamos de tener en la memoria y pensar en esto que aqui dize nuestro author quan breve es esta vida porque haziendo esto no podria ser sino que se nos causasse de ello alguna utilidad» (p. 437). Es decir, sus glosas agregan y completan la moralidad que ha puesto Rojas en su obra. Es como si sus glosas fueran una continuación del texto de Rojas y, de hecho, en el manuscrito matriense se copia el texto de la *Tragicomedia*.

Sin embargo, la *Tragicomedia* debió de darle no pocos inconvenientes para buscar las sentencias del texto. No pocas veces debió de haberlo atrapado la desazón al no poder hallar paralelos precisos a los dichos de

La Celestina, especialmente cuando Rojas hace alusión a sabios. Junto a la sentencia «Y dizen los sabios que la cura del lastimero médico dexa mortal señal» (p. 434) expresa: «Cuio sea en propios terminos este dicho no lo alcanço pero es mui a proposito lo que dize Galeno [...]» (p. 355). La remisión a dichos similares que dizen otros sabios es método frecuente en este comentario, pero en este caso le sirve para salir al paso de su infructuosa búsqueda de los sabios a los que alude Rojas. Un nuevo caso es el de la glosa al pasaje «Madre, pues tres vezes dizen que es lo bueno y honesto todos los que escribieron» (p. 40):

Todos los que escrivieron. Verdaderamente yo no alcanço ni e hallado quien esto escriva que en cada comida beber tres vezes sea bueno ni honesto y antes creo que ni el author nuestro lo leio sino que ansi lo quiso dezir (p. 330).

La remisión general del propio Rojas a «todos los que escribieron» debió ser un acicate para que el anónimo comentarista buscara las autoridades que Rojas escondía, pero también su lectura de humanista le llevaría a buscar autoridades aún en lo más mínimo.

Otras veces se puede ver su satisfacción al encontrar el pasaje anhelado:

O muerte muerte. Esta exclamacion que aqui haze Celestina contra la muerte quiere quexarse contra ella porque todo lo acaba e desbarata y esto mesmo lo dize ansi el Auth. de nuptiis & deinceps. onde dize Mors omnia solvit (La muerte todo lo desata i acaba) [...] y la Margarita de los poetas fol. 61 quasi dize las mesmas palabras que son estas: Mors resecat, mors omne necat quod carne creatur (p. 163).

Estos pasajes nos dejan ver a las claras que el comentario del texto de Rojas debió de significar para él un verdadero desafío.

El anónimo jurista se ha propuesto construir eruditos comentarios, dignos de una obra a la que se consideraba como clásica o a la que se quería dar el estatuto de clásica. Por eso al comentar el pasaje «Lei es de fortuna» (pp. 341-342), luego de allegar sentencias de Cicerón, Terencio, Séneca, Plauto, Quinto Cursio y San Antonio, agrega: «Otros muchos dichos en semejante de este dicho de nuestro author se pudieran aqui recoger que por no ser prolixo se dexan» (p. 342).

Es claro que en sus comentarios busca aclarar el sentido del texto de Rojas y el hallazgo de nuevas sentencias entre sus materiales, tiene este fin: el de hacer más explícito el texto que comenta. Es el caso del comentario al pasaje «¡Quanta mas ventaja toviera mi prometimiento rogado que mi ofrecimiento forçoso!» (p. 426):

Quanta mas ventaja etc. Aunque parece que de lo uno a lo otro no aia muy gran ventaja pero como aqui parece que

quiere sentir nuestro author e mirado bien y conforme al dicho de Seneca en el lib. 2 *De beneficiis* cap. 1 (p. 347).

No deja de escapársele una nota personal al comentar un pasaje que hace referencia a la muerte. Cuando Calisto regresa a su cámara después de su primer encuentro nocturno con Melibea es presa de la angustia de la separación. Como era tan frecuente en el lenguaje amoroso finisecular, no puede evitar hacer referencia a la muerte: «¿Quién es de ti tan cobdicioso que no quiera mas morir luego, que gozar un año la vida de nostado y prorrogarle con desonrra, corrompiendo la buena fama de los passados? Mayormente que no hay hora cierta ni limitada, ni aun un solo momento» (Russell, p. 507). El comentarista glosa: «Que sea ansi que la hora de la muerte es a todos incierta et quando sea no avemos menester mas autoridad de la que se dize por Sant Marcos, cap. 13» (p. 405). En el momento de la muerte a este humanista, pero también cristiano, lo único que le queda es el texto bíblico.

No menos interés tuvieron las sentencias de *Celestina* para el alemán Kaspar von Barth (1587-1658) que en 1624 tradujo al latín la *Tragicomedia* bajo el título de *Pornoboscodidasculus* (maestro del alcahuete)²⁹. No sólo porque en la portada de la traducción se diga que la obra es «tot vitae instruentiae sententiis»³⁰. Este traductor también quedó impresionado por la copia de sentencias de *Celestina* y tanto las admiraba que sostenía que no sólo había que aprenderlas sino también imprimirlas en el alma: «Erunt ad haec talia utilissimae sententiae subditae quas non leget, non intelliget solum qui fructum ex hoc scripto convenientem haurire voluerit sed ita animo suo imprimet ut nullam non ad omnia supervenientia in promptu habeat» (p. 57). Afirma que quien aprendiera las sentencias de esta obra y las pusiera en práctica sería reputado por sabio. Y recuerda el caso de un joven que era tan astuto para lograr lo que quería que parecía que había aprendido las sentencias de *Celestina*³¹. Por el contrario, al comentar el

29.– Vid. Marcel Bataillon, «Gaspar von Barth, interprète de *La Celestine*», en *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris Didier, 1961, pp. 251-268 (aparecido en *Revue de Littérature comparée*, 30 [1957], pp. 321-340).

30.– Cito por la edición de Enrique Ramírez, *Pornoboscodidasculus latinus (1624)*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2006, p. 43. Para la recepción de *La Celestina* en Alemania contamos ahora con la Tesis Doctoral de Fernando Carmona Ruiz, *La recepción de La Celestina en Alemania en el siglo XVI*, Fribourg, Université de Fribourg, 2007 (Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde von der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg) <http://ethesis.unifr.ch/CarmonaF.pdf>.

31.– «Quod si exemplo res etiam clarior faciendi erit, dicam novisse me hominem astutissimum, capitalem emolumentorum suorum artificem, nequaquam ullis simulationibus decipi valentem, ipsum astuta quadam urbanitatem et comitate cum patientia et pertinacia coniuncta nihil non fere a quovis impetantem. Huius ego, etiamnum adolescentibus annis, cum vitam impense semper mirarer, observarem negotia, dissimularem notitiam, ad extremum multorum mensium usu et conversatione eo inductus sum ut cum primis hominum perspicacem atque astutum prudentemque arbitrarer tum et nunc quoque putem. Non iam

pasaje del prólogo «dicta sententiasque philosophorum» señala que los personajes de la *Celestina* terminaron mal por no seguir lo que ellos mismos pregonan en sus sentencias:

Dicta et sententiae hic tales sunt qualium observatio beate et innocenter, laudabiliter etiam, vivere faciat, contemptus illaudatam vitam turpi fine claudat. Exemplar huius dent Sempronius, Parmeno, Celestina, Callisto Melibea (p. 314).

Castro Guisasola, en su clásico estudio sobre las fuentes literarias de *La Celestina*, indicaba que la *Tragicomedia* era el resultado de dos obras: un drama o novela de acción y una colección de moralidades y sentencias insignes³². En la escena de Melibea que evoqué al comienzo, la joven, al aludir a las palabras consolatorias «coligidas y sacadas de aquellos antiguos libros», hacía referencia a una actividad muy frecuente en su tiempo que tanto el «antiguo autor» como Rojas habían practicado: entretejer una copia de sentencias³³. Y a la que *La Celestina* misma, en tanto obra literaria, no pudo escapar. Una actividad que unía lectura y creación.

disputo utrum bene ille semper suo ingenio et acumine sensuum et spiritum vivacitate usus fuerit, hoc potius affirmare velim tam accurata cautione omnes adversarios et amicos suos vicisse ut et diligeretur et caveretur ab omnibus. Nemo vero auderet fere illi quippiam secus atque res erat credendum proponere. Diu multumque mores hominis observans nihil non illum huic libro tribuere, multa licet cura tandem percepi», *Pornoboscodidascalus*, p. 57. Este pasaje sirvió a María Rosa Lida de Malkiel (*La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, pp. 303-306) para reflexionar sobre el «didactismo» de la obra, visión que era diametralmente opuesta a la de Bataillon.

32.— F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina*, Madrid, CSIC, 1973, p. 11.

33.— Deyermond habló de las citas petrarquescas (*The Petrarcam Sources of La Celestina*) e Íñigo Ruiz Arzálluz («El mundo intelectual del `antiguo autor': las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *BRAE*, 76 [1996], pp. 265-284) de las extraídas de las *Parvi flores*.

Bibliografía citada

- ABAD, Julián Martín, (coord.), *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 1999, 2 vols.
- BARANDA LETURIO, Nieves, «El lector en su tiempo: *Marginalia* a la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* (Zaragoza, 1507)», en Jenaro Costas Rodríguez, coord., *Ad amicam amicissime scripta. Homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, Madrid, UNED, 2005, pp. 191-200.
- , «Leyendo fontezicas de filosofía. *Marginalia* a un ejemplar de la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* (Zaragoza, 1507)», en Juan Carlos Conde, ed., *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melíbea (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 269-309.
- BATAILLON, Marcel, «Gaspar von Barth, intèprete de *La Celestine*», en *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961, pp. 251-268 (aparecido en *Revue de Littérature comparée*, 30 (1957), pp. 321-340).
- BIZZARRI, Hugo O., «Algunos aspectos de la difusión de los *Disticha Catonis* en Castilla durante la Edad Media», *Medioevo Romanzo*, 26 n°. 1 (2002), pp. 127-148 y n°. 2 (2002), pp. 270-295.
- , «Los refranes de *Celestina* interpretados por su primer comentarista», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 9-22.
- , «Bibliotecas imaginadas de la España medieval», *Versants*, 53-54 (2007), pp. 11-41.
- BOAS, Marcus, *Die Epistola Catonis*, Amsterdam, Uitgave van de N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers-Maatschappij, 1934.
- , *Disticha Catonis*, recensuit et apparatus critico instruxi H. J. Botschuyvert, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1952.
- CARMONA RUIZ, Fernando, *La recepción de La Celestina en Alemania en el siglo XVI*, Fribourg, Université de Fribourg, 2007 (Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde von der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg) <http://ethesis.unifr./CarmonaF.pdf>.
- CASTRO GUIASOLA, Francisco, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina*, Madrid, CSIC, 1973.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- CORFIS, Ivy, «Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita poetica*», *Neophilologus*, 68 (1984), pp. 206-213.

- , «La *Celestina comentada* y el código jurídico de Fernando de Rojas», en A. Deyermond y I. Macpherson, eds., *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Número especial del *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, Liverpool UP, 1989, pp. 19-24.
- CUARTERO SANCHO, María Pilar, «La Paremiología en el *Libro de buen amor*», en Francisco Rico, coord., *Juan Ruíz, Arcipreste de Hita y el Libro de buen amor*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2004, pp. 215-234.
- DEL VALLE LERSUNDI, Fernando, «Documentos referentes a Fernando de Rojas», *Revista de Filología Española*, 12 (1925), pp. 385-396.
- , «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, 16 (1929), pp. 366-383 y 17 (1930), p. 183.
- DEYERMOND, Alan D., *The Petrarcam Sources of La Celestina*, Oxford, Oxford UP, 1961.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «La autoría y el género de la *Celestina comentada*», *RFE*, 86 n.º 2 (2006), pp. 259-276.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «*La Celestina*, un libro hondamente senequista», en D. Kossoff, ed., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, 1986, pp. 533-540.
- , *Seneca and Celestina*, Cambridge, Cambridge UP, 1988.
- , Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, eds., *Celestina comentada*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- GILMAN, Stephen, «The *argumentos* to *La Celestina*», *Romance Philology*, 8 (1954-1955), pp. 71-78 (reimpr. en *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 327-335).
- , «Todos los libros de romance que yo tengo», en *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 416-440.
- INFANTES, Víctor, «El Catón hispánico: versiones, ediciones y transmisiones», en J.M. Lucía Megías, ed., *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1997, vol. I, pp. 839-846.
- , «Los libros `traydos y viejos y algunos rotos´ que tuvo el Bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique (Lisant et Lecteurs en Espagne XV^e-XIX^e siècle)*, 100 n.º 2 (1998), pp. 7-51.
- , «Fernando de Rojas: el lector desvelado (en su caligrafía). De nuevo sobre el `Inventario´ de sus libros», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 103-118.
- LABANDEIRA FERNÁNDEZ, Amancio, «En torno a Fernando de Rojas y su biblioteca», en *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 189-220.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.
- NORTON, Frederick J., *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge, Cambridge UP, 1978.

- , *La imprenta en España*, ed. anotada con un «Índice de libros impresos en España, 1501-1520» por Julián Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos, 1997.
- PÉREZ Y GÓMEZ, Antonio, «Versiones castellanas del Pseudo-Catón», en *Gonzalo de Santa María. El Catón en latín y en romance (1493-1494)*, Valencia, La fonte que mana y corre..., 1964 (s./f.).
- PIETSCH, Karl, «Notes on Two Old Spanish Version fo the *Disticha Catonis*», en *The University of Chicago Decennial Publications*, 7 (1902), pp. 193-232.
- RAMÍREZ, Enrique (ed.), *Pornoboscodidascalus latinus (1624)*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2006.
- RIOU, Y.-E., «Quelques aspects de la tradition manuscrite des *Carmina d'Eugène de Tolède: du Liber catonianus aux Auctores octo morales*», *Revue d'Histoire des Texts*, 2 (1972), pp. 11-44.
- ROJAS, Fernando de (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, Í. Ruiz Arzálluz y F. Rico, Barcelona, Crítica, 2000.
- RUIZ ARZÁLLUZ, Íñigo, «El mundo intelectual del `antiguo autor': las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *BRAE*, 76 (1996), pp. 265-284.
- RUSSELL, Peter, «El primer comentario crítico de *La Celestina*: cómo un le-gista del siglo XVI interpretaba la *Tragicomedia*», en *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 293-321.
- , «*La Celestina* y los estudios jurídicos de Fernando de Rojas», en *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 325-340;
- , «*La Celestina* como *Floresta de filósofos*», *Ínsula*, 497 (abril 1988), pp. 1-3.
- , ed., *Comedia, oTragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991.



BIZZARRI, Hugo O., «*Celestina* y la ‘copia de sentencias entretejidas’», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 51-67.

RESUMEN

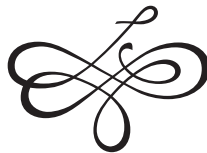
Fernando de Rojas señala que uno de los aspectos que más le impactó del «aucto anónimo» era la «gran copia de sentencias entretejidas» que en él halló. No es extraño que Rojas aludiera a ella, pues era ésta una forma habitual de leer las obras literarias, práctica que se enseñaba en las clases de gramática. En este trabajo se estudiará ese proceso de entresacar sentencias que envolvió también a la *Tragicomedia*, según se puede advertir en las notas marginales que hizo un lector anónimo al volumen de la *Tragicomedia* hallado en el Cigarral de Toledo, los comentarios que realiza el anónimo glosador de la *Celestina comentada* y las reflexiones que hace en torno a estas «sentencias entretejidas» Gaspar von Barth (1624).

PALABRAS CLAVE: Refranes, Humanismo, *Studia humanitatis*.

ABSTRACT

Fernando de Rojas points out that one of the aspects that shocked him the most in the «aucto anónimo» was the «gran copia de sentencias entretejidas» he founded in him. So it is not strange that Rojas mentioned her, since she was a usual way to read literary works taught in grammatical classes. This study will investigate that selecting process that involved the *Tragicomedia* too, according to the marginal notes made by an anonymous lector in *Tragicomedia's* volume founded in the Cigarral of Toledo, the comments established by the anonymous interpreter of the *Celestina comentada* and Gaspar von Barth (1624) considerations about these «sentencias entretejidas».

KEY WORDS: Proverbs, Humanism, *Studia humanitatis*.



La Célestine au miroir du théâtre espagnol des XVI^e et XVII^e siècles

Jean Canavaggio
Université Paris X-Nanterre

Si l'on veut examiner, même sommairement, l'influence qu'a pu exercer *La Célestine* sur le théâtre du Siècle d'Or, il convient avant toute chose de ne pas commettre une erreur de perspective : celle dont la critique s'était rendue coupable il y a plus d'un siècle, en voulant voir dans la *Tragicomedia* la « mère du drame castillan »¹. Plus soucieux de continuités que de ruptures, les premiers historiens du théâtre ont prétendu qu'elle portait en germe la *comedia nueva* ; or, contrairement à ce qu'ils ont affirmé, rien ne permet de voir en Calixte et Mélibée les prototypes du *galán* et de la *dama*, ou de considérer Pármeno et Sempronio comme une double préfiguration du *gracioso*². On est revenu depuis lors d'une conception mécaniste de l'évolution des genres et des formes, à partir du moment où l'on s'est aperçu que le système dramatique mis au point par Lope de Vega et conservé par ses successeurs assignait aux *dramatis personae* de la *comedia* une tout autre fonction que celle dont sont investis les personnages de *La Célestina* ; quant à la formule mise en oeuvre par Rojas, avec son découpage en vingt et un actes, son tempo lent, son dialogue en prose, ses longs parlements, elle constitue l'exacte antinomie de celle dont *l'Arte nuevo de hacer comedias* résume quelques-unes des caractéristiques : structure tripartite, progression haletante de l'action, dénouement le plus souvent heureux, emploi quasi exclusif du vers, polymétrie dont les variations illustrent un code très particulier des emplois et des situations.

1.– Cette définition apparaît en 1841 sous la plume de Germond de Lavigne, auteur d'une traduction française de *La Célestine*. Elle est à l'origine d'une conception que développeront notamment Ferdinand Wolf en Allemagne et Ernest Martinenche en France.

2.– Voir sur cette question Marcel Bataillon, *La « Célestine » selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961, p. 25 et ss.

Nous n'en avons pas moins de multiples preuves de l'intérêt constant que les dramaturges du Siècle d'Or ont porté au chef d'oeuvre de Rojas, à commencer par un ensemble considérable de références, directes ou indirectes, à ses principaux personnages ; des références qui, le plus souvent, sont prises dans tout un jeu de réminiscences textuelles renvoyant à des proverbes et à des sentences, à des topiques comme l'éloge du vin, la couardise des valets, le *carpe diem*, la nostalgie de la jeunesse enfuie, ou encore à des motifs consacrés comme la « galería lupanaria », chère à Menéndez Pelayo, ou la pratique de la sorcellerie³. Mais il ne suffit pas de repérer et de relever ces occurrences ; il convient de déterminer leur finalité ; et ce qu'elles nous révèlent d'emblée, de ce point de vue, c'est une déconstruction de la fable imaginée par les auteurs de *La Célestine*. Ce processus, bien entendu, n'affecte pas sa descendance directe, autrement dit les « suites » dont on observe la floraison dans la première moitié du xvii^e siècle : *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva (1534), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, de Gaspar Gómez (1536), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón (1542), *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández (1547), *Comedia Florinea*, de Juan Rodríguez Florián (1554), *Comedia Selvagia*, d'Alonso de Villegas Selvago (1554). Quel que soit leur degré de dépendance par rapport au prototype auquel elles renvoient, toutes ignorent comme lui les contraintes de la représentation. Leurs caractéristiques formelles, ainsi que l'ont montré Pierre Heugas et Keith Whinnom, définissent un genre spécifique, exclusivement conçu pour une élite d'auditeurs ou de lecteurs, qui sacrifie la concentration dramatique à l'allongement romanesque tout en multipliant les personnages épisodiques et, notamment, ceux autour desquels s'ordonne l'évocation du monde célestinien⁴.

Il faut donc se tourner vers Juan del Encina, l'un des primitifs du théâtre castillan, pour trouver une première exploitation à des fins dramaturgiques et scéniques de cette présence oblique de la *Tragicomedia*. Or, de façon symptomatique, c'est au personnage de Célestine qu'Encina s'attache plus particulièrement. Dans l'*Égloga de Plácida y Vitoriano* (ca. 1512), il

3.— Parmi les études les plus significatives, v. Ignacio Arellano, « *La Celestina* en la comedia del siglo xvii », eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Gema Gómez Rubio, *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, Actas del Congreso internacional, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha/Cortes de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 247-268 ; L. Fothergill-Payne, « La cambiante faz de *La Celestina* », *Celestinesca*, 8 (1984), pp. 29-41 ; José F. Montesinos, « Dos reminiscencias de *La Celestina* en el teatro de Lope », *Revista de Filología Española*, 13 (1926), pp. 60-62 ; Edward Nagy, *Lope de Vega y La « Celestina »*, Méjico, Universidad Veracruzana, 1968 ; J. Oliver Asín, « Más reminiscencias de *La Celestina* en el teatro de Lope », *Revista de Filología Española*, 15 (1928), pp. 67-74 ; M.A. Pérez Priego, « *La Celestina* y el teatro del siglo xvi », *Epos*, 7 (1991), pp. 291-311 ; M. Socrate, « *El Caballero de Olmedo* nella seconda epoca di Lope », *Studi di letteratura spagnola*, 2 (1965), pp. 95-173.

4.— Pierre Heugas, *La « Célestine » et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1973 ; Keith Whinnom, « El género celestinesco : origen y desarrollo », ed. Víctor García de la Concha, *Literatura en la época del Emperador*, Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 119-130.

met en effet en scène, sous le nom d'Eritrea, une entremetteuse dont les pratiques magiques rappellent celles de son illustre devancière ; toutefois, le rôle dont elle est investie vise surtout à opposer la perversion du monde urbain qu'elle incarne à l'innocence du monde pastoral où s'accompliront les retrouvailles miraculeuses des amants. Brígida Vaz, l'entremetteuse de la *Barca do Inferno*, de Gil Vicente, renvoie elle aussi à Célestine ; mais, outre que son apparition ne dure que le temps d'une brève séquence, nous ne sommes plus là dans le champ du théâtre castillan. C'est à Torres Naharro, dont la *Propalladia* paraît posthume en 1520, que nous devons la recreation la plus originale d'éléments empruntés à Rojas : ainsi, le décor de rues et de salles suggéré par la vertu du seul dialogue, ou encore, dans la *Comedia Himenea*, la réécriture, à l'acte III, de différentes scènes des actes XII à XV du modèle ; toutefois, si les rapports qu'Himeneo noue avec ses serviteurs, Eliseo et Boreás, rappellent au début ceux de Calisto avec Sempronio et Pármeno, l'action ne tarde pas à s'infléchir avec l'intervention du frère de l'héroïne, Febea, pour développer le conflit de l'amour et de l'honneur ; un conflit absent de *La Célestine*, alors qu'il deviendra un des ressorts majeurs de la *comedia nueva*.

Leurs successeurs témoignent surtout des contraintes que leur imposent une action brève, un dénouement généralement heureux et un dialogue en vers qui ignore tirades et parlements ; aussi tendent-ils à schématiser les traits du personnage de la *madre* et à réduire ses interventions à des apparitions épisodiques. Ils se plaisent aussi, comme les auteurs anonymes de la *Comedia Thebayda* et de la *Comedia Ypólita* (1521), comme Jerónimo de Huete (*Comedia Tesorina* et *Comedia Vidriana*, 1525), Luis de Miranda (*Comedia Prodigia*, ca. 1532), ou encore Francisco de las Natas (*Comedia Tidea*, 1550), à transposer plus ou moins librement le jeu des maîtres et des serviteurs, tantôt dans les limites d'un simple décalque, tantôt en combinant des réminiscences de l'*Himenea* avec celles de *La Célestine* ; mais ils s'abstiennent plus d'une fois d'introduire la *madre* dans l'action, ou de conduire celle-ci jusqu'à la mort de l'héroïne⁵.

L'appropriation de la matière célestiniennne s'observe également chez ceux qui, un demi-siècle plus tard, inventent la « nouvelle comédie » et contribuent à des degrés divers à son succès. Elle affleure à plusieurs reprises chez les contemporains et les successeurs de Lope — Gaspar de Ávila, Tirso de Molina, Pérez de Montalbán, Moreto, Solís notamment —, mais s'affirme de façon particulièrement nette dans le théâtre du Phénix, grand admirateur de *La Célestine*⁶. Il serait aussi fastidieux qu'inutile de

5. — L'exemple le plus poussé d'une telle réappropriation est l'*Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibeia, de prosa trobada en verso*, de Pedro Manuel de Urrea (1513). Sur ce décalque, par ailleurs resté inachevé, v. R. L. Hathaway, « *La Égloga de Calisto y Melibeia* de Ximénez de Urrea », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27 (1978), pp. 314-320.

6. — Rappelons à ce sujet un passage souvent cité de la nouvelle *Las fortunas de Diana* : « Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de Celes-

reprenre l'ensemble de sa production dramatique pour en extraire un florilège de références occasionnelles au chef d'oeuvre de Rojas. Mieux vaut nous en tenir d'abord aux pièces qui en portent la marque incontestable et dont la rédaction, antérieure à l'*Arte nuevo*, embrasse la fin du règne de Philippe II et les premières années du règne de Philippe III : *La bella malmaridada* (v. 1596), *La francesilla* (1596), *El galán escarmentado* (1598), *El amante agradecido* (1602), *El galán Castrucho* (av. 1604) et *La ingratitud vengada* (av. 1604).

Comme on pouvait s'y attendre, l'apparition sur scène d'une galerie de vieilles maquerelles est l'expression la plus évidente de la dette contractée par Lope. Dorotea, rebaptisée Marcela dans la version définitive de *La bella malmaridada*, favorise l'entreprise amoureuse du comte Cipión qui s'est épris de la belle Lisbella, victime de l'infidélité de son époux, Leonardo. Comme elle, elle propose onguents et fards pour couvrir ses agissements⁷, et le valet du comte, Mauricio, la compare explicitement à son modèle : « Mujer / que en corriendo la cortina, / es la misma Celestina »⁸. Dans *La francesilla*, la vieille Dorista invite Clavela à jouir de la vie et de ses charmes comme le faisait déjà en son temps Célestine avec Areúsa ; pour les besoins de la cause, elle reprend en l'adaptant un des proverbes de son modèle : « ¿No sabes tú que el ratón / cuando tiene un agujero / nunca goza el año entero / segura la posesión? »⁹. Lorsque Clavela se croit séduite et abandonnée, elle la reconforte en lui promettant de lui rendre son pucelage. Sa consoeur Teodora, dans *El galán Castrucho*, est appelée « aquesta tercera de Calisto » ; elle partage avec Célestine quelques-uns de ses traits : joue balafree, démarche chaloupée qui fait onduler ses jupes et penchant pour le vin, sans oublier sa réputation d'*hechicera*, de *bruja* et d'*alcahueta*, « once veces azotada / y emplumada »¹⁰.

L'inframonde de la prostitution où évolue la maquerelle s'élargit parfois aux ruffians et à leurs satellites, mâles et femelles. Castrucho, le protagoniste de la pièce qui lui doit son titre —rebaptisée parfois *El rufian Castrucho*— appartient de toute évidence à ce monde, tout comme Octa-

tina, cuando Calisto le dijo: 'En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.' Y ella responde: '¿En qué, Calisto?' Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera entonces ¿en qué Calisto? que ni había libro de Celestina, ni los amores de los dos pasaran adelante » (*Novelas a Marcia Leonarda*, introduction, édition et notes de J. Agnès et P. Guenoun, Paris, Aubier-Montaigne, 1978, p. 30).

7.— *La bella malmaridada*, *Obras de Lope de Vega*, nueva edición, Madrid, Real Academia Española, 1916-1930 (en abrégé AN), t. III, jornada 1^a, pp. 638b-639a et jornada 3^a, p. 670b-671a.

8.— *Ibidem*, jornada 2a, p. 633b et 642a.

9.— *La francesilla*, AN v, jornada 1^a, p. 672b et jornada 2^a, pp. 680b-681a. Cf. ce que dit Célestine à Areúsa (Sétimo Auto) : « No ay cosa mas perdida hija, que el mur que no sabe más que un horado, presto es cazado, etc. » (F. de Rojas [y antiguo autor], *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 179). On trouve ce proverbe chez Correas, mais les deux situations où il apparaît ici sont identiques.

10.— *El galán Castrucho*, AN vi, jornada 1^a, p. 32a, pp. 34a-35b et jornada 2^a, p. 53b.

vio, le soldat en rupture de ban de *La ingratitud vengada*, qui abandonne Luciana, sa maîtresse, pour rejoindre Lisarda, une courtisane entretenue par le marquis Fineo. Celle-ci a confié ses intérêts à sa mère, Corcina, qui rassemble en elle tous les attributs célestiniens¹¹. Dans *El galán escarmentado*, Polifilo et Fesenio se vantent d'estocades imaginaires, tandis que la *fregona* Leonor déplore sa condition devant sa compagne Estefanía, en des termes qui rappellent les célèbres plaintes d'Areúsa à Elicia. Mieux vaut se marier, dit-elle que de connaître pareil sort :

Mejor es, Estefanía,
que no escuchar noche y día
puta acá, puta acullá,
haz aquesto picarona,
borracha, ¿cómo quebrabas
la taza? Di ¿en qué pensabas?
¿Respóndeme, rezongona?
¿Dormías, pícara vil?
¿Qué es de las natas, golosa?
¿Dónde vas, zarrapastrosa?
¿Cómo vertiste el candil?
¡Traidora! ¿Afeitada estás?
Limpia ese niño ¡bellaca!...¹²

Ne nous méprenons pas, toutefois, sur les clins d'œil que prodigue ainsi Lope à ses spectateurs. Tel qu'il apparaît dans ces pièces, le personnage de la *madre* revêt une valeur essentiellement décorative : celle d'une figure haute en couleurs, un emploi rêvé pour une actrice sur le retour dont les interventions, créatrices d'atmosphère, entretiennent la complicité d'un public de connaisseurs. En revanche, rien ne permet de lui attribuer une fonction comparable à celle de Célestine, quelle que soit la fréquence de ses apparitions sur scène. Ses pouvoirs magiques ne constituent qu'une touche parmi d'autres dans le portrait dont elle fait l'objet et n'ont pas d'indidence effective sur le déroulement de l'action. De plus, on constate souvent sa transformation, voire sa disparition à mesure que le dénouement approche. Dans la version manuscrite de *La bella malmaridada*, intitulée significativement *La cortesana*, c'est une issue comique qui est ménagée par l'auteur : les serviteurs de Cipión profitent de l'obscurité pour abuser leur maître qui, croyant devenir l'amant de Lisbella, se retrouve dans les bras de Dorotea. Même décalage dans *El galán Castrucho*, où nous voyons le ruffian disputer à Teodora la possession d'une chaîne : l'altercation qui les met aux prises a beau rappeler un instant la querelle qui s'achève sur la mort de Célestine, elle se résorbe rapidement en un échange de quolibets

11.— *La ingratitud vengada*, AN VI, jornada 2ª, pp. 470a-473b et jornada 3ª, pp. 478a-480a.

12.— *El galán escarmentado*, AN I, jornada 3ª, p. 146b.

et d'invectives, dans la plus pure tradition du *motejar*¹³. Tout pareillement, les récriminations de Leonor, dans *El galán escarmentado*, ne sont qu'un morceau de bravoure sans relation avec l'intrigue principale, alors que les plaintes d'Areúsa participaient à la construction d'un univers complexe où, derrière la complicité provisoire entre maîtres et valets, se dévoilait peu à peu l'incompabilité foncière de deux mondes opposés. Il faut attendre *La victoria de la honra* (1609-1615), légèrement postérieure, cette fois, à la publication de *L'Arte nuevo*, pour trouver l'exemple d'une intrigue aboutissant à une fin tragique : Leonor, l'épouse du capitaine Valdivia, est sensible à la prestance de don Antonio, qui lui a porté secours alors qu'elle était poursuivie par un taureau furieux. Pour parvenir jusqu'à elle, don Antonio s'assure les bons offices de l'entremetteuse Saluscia, une « dueñaza trujamana », « vieja en cecina », qualifiée de « retrato de Celestina »¹⁴. Mais le mari jaloux découvre son rival chez lui, et convaincu de son infortune, lave son honneur en poignardant l'épouse et son amant présumé. Saluscia, qui s'est bornée à apporter son aide au séducteur, avec la complicité de Dorotea, la servante de Leonor, ne saurait être tenue pour responsable de ce dénouement sanglant. La fonction qui lui est dévolue demeure donc celle d'un personnage secondaire ; elle s'apparente, quoique dans une tonalité différente, à celle dont se trouvaient déjà investies ses homologues.

La seule exception à la règle est celle que constitue *El Caballero de Olmedo*, que l'on s'accorde à dater des dernières années de la carrière de Lope (ca. 1620-1625). L'action de cette *tragicomedia* trouve son point de départ dans un coup de foudre réciproque entre don Alonso, le chevalier d'Olmedo et doña Inés, une jeune fille noble de Medina : deux parfaits amants qui, d'entrée de jeu, ne songent qu'au mariage ; toutefois, don Alonso se heurte à un obstacle de taille : les menées d'un rival, don Rodrigo, jusqu'alors éconduit par la belle et qui entend forcer le destin en demandant sa main à son père. Doña Inés se dérobe à ses sollicitations ; elle contribue ainsi à exacerber la jalousie d'un soupirant éconduit qui, dès lors, n'a plus d'autre idée que d'éliminer don Alonso ; mais au lieu de le défier en duel, don Rodrigo lui tend une embuscade en pleine nuit, entre Medina et Olmedo. Don Alonso ne veut pas accorder foi aux présages qu'il rencontre en chemin, en particulier l'admirable *copla* qui, en quatre vers, anticipe le destin qui l'attend. Il est tué par trahison. Tello, son serviteur, survenu trop tard sur le lieu du crime, en appelle à la justice du roi ; tandis que doña Inés entre au couvent, don Rodrigo est condamné à périr sur l'échafaud avec ses complices.

Ainsi condensée en quelques lignes, l'action de *El Caballero de Olmedo* paraît exclure la moindre dette envers *La Célestine*. Or c'est pourtant dans

13.— *El galán Castrucho*, AN VI, jornada 2^a, pp. 53b-54a.

14.— *La victoria de la honra*, AN X, jornada 2^a, pp. 425b-427a.

cette pièce que s'offre à nous, en la personne de Fabia, l'une des émules les plus réussies de la célèbre *madre*. Comme l'a montré Mario Socrate¹⁵, le contexte où s'inscrit ce personnage est littéralement tissé d'emprunts directs ou indirects à la *Tragicomedia* : mêmes images, mêmes *exempla*, mêmes formules stéréotypées qui soulignent chaque apparition de cette prétendue vendeuse de cosmétiques dont le petit commerce dissimule mal les pratiques ; car cette maquerelle à la réputation de sorcière n'hésite pas à conjurer les enfers pour servir les desseins de don Alonso :

Apresta,
fiero habitador del centro,
fuego accidental que abraza
el pecho desta doncella¹⁶.

Ce *conjuro* est, à l'évidence, un démarquage de celui que Célestine lance à Pluton avant de se rendre chez Mélibée. Mais quelle en est la raison d'être ? Ou, pour élargir la question, comment s'explique que don Alonso, sur le conseil de Tello, fasse appel aux services et aux pouvoirs de Fabia ? À la différence de Calisto, il n'a nul besoin de conquérir doña Inés, puisqu'au premier regard qu'ils échangent, les deux protagonistes comprennent qu'ils s'aiment¹⁷. Il ne cherche pas davantage à la posséder secrètement : dès les premières scènes et jusqu'à l'heure de la mort, il dit et redit n'avoir eu d'autre désir que de l'épouser, et c'est ce à quoi consent finalement don Pedro, le père de doña Inés, alors que don Alonso se dispose à repartir pour Olmedo où l'attendent ses parents. Dans ces conditions, que demande le chevalier à la vieille ? D'abord d'être la messagère dont il a besoin, en tant que *forastero*, pour parvenir jusqu'à l'élue de son cœur ; ensuite d'aider doña Inés à dissuader son père de la donner à don Rodrigo, ce que Fabia, déguisée en *beata*, s'empresse de faire : elle s'offre à enseigner des rudiments de latin à la jeune fille, sous prétexte de guider ses pas vers le couvent ; rôle éminemment comique, qu'elle partage d'ailleurs avec Tello, lui aussi travesti, et dont la tonalité s'affirme en fait dès le début de l'action. Il n'est que de voir en quels termes don Alonso accueille la *madre*, lors de leur première rencontre :

¡Oh Fabia! ¡Oh retrato, oh copia
de cuantos naturaleza
puso en ingenio mortal!
¡Oh peregrino doctor

15.– M. Socrate, « *El Caballero de Olmedo* nella seconda epoca di Lope », pp. 137-142.

16.– *El Caballero de Olmedo*, jornada 1^a, vv. 393-396, ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 1981, p. 121.

17.– L'aparté de Fabia, lors de sa première visite à doña Inés (« ¡Oh, qué bravo efeto hicieron / los hechizos y conjuros!... », jornada 1^a, vv. 816-817, éd. cit., p. 137) prend de ce fait une valeur ironique et parodique.

y para enfermos de amor
 Hipócrates celestial!
 Dame a besar esa mano
 honor de las tocas, gloria
 monjil¹⁸.

Premier clin d'oeil de Lope au spectateur que cette parodie de l'hommage grandiloquent que Calixte rendait à Célestine. Second clin d'œil, plus appuyé, au deuxième acte : devant la maison de doña Inés, Tello se fait reconnaître d'Ana, la suivante, en annonçant ainsi l'arrivée de son maître :

¿Está en casa Melibea?
 Que viene Calisto aquí.

Et Ana de répondre :

Aguarda un poco, Sempronio¹⁹.

Lorsque Fabia, enfin, se présente chez doña Inés, sous prétexte de la préparer à sa nouvelle vie, elle n'arbore pas seulement un rosaire, un bâton et des besicles ; ses premières paroles — « Paz sea en aquesta casa » — sont une réminiscence manifeste du « Paz sea en esta casa » de Célestine, au moment d'entrer chez Mélibée²⁰.

Il faut lire dans la même perspective le récit que Tello fait à son maître de l'équipée nocturne que lui a imposée Fabia : certes, il l'a accompagnée jusqu'au gibet pour y extraire la molaire d'un bandit pendu la veille ; mais il retient surtout de son aventure l'épouvantable frousse qui s'est emparée de lui et la sueur dont il s'est retrouvé baigné une fois revenu de son évanouissement. Dans ces conditions, l'appel de Fabia aux puissances infernales ne saurait revêtir la portée qu'on lui a parfois attribuée à tort : pas plus qu'il ne sert à fléchir le cœur de doña Inés, il ne vise à neutraliser don Rodrigo et à servir ainsi les desseins du chevalier. Il semble être davantage le préambule aux prémonitions qui se multiplient alors que don Alonso s'est engagé sur la route d'Olmedo ; mais celui-ci, devant l'ombre qui lui barre un instant la route, ne veut pas s'arrêter à ce qu'il tient pour des « embustes de Fabia », auxquels il donne ainsi une explication rationnelle. Même réaction en entendant la *copla* que chante un paysan surgi on ne sait d'où. Avertissement du ciel ? se demande-t-il ; non : « invención de Fabia es »²¹, ce que le paysan lui confirme à sa façon ; et don Alonso de s'exclamer :

18.— *El Caballero de Olmedo*, jornada 1^a, vv. 41-48, p. 106.

19.— *El Caballero de Olmedo*, jornada 2^a, vv. 1003-1005, p. 144.

20.— *El Caballero de Olmedo*, jornada 2^a, v. 1410, p. 159. Cf. *La Celestina*, éd. cit., aucto IV, p. 113.

21.— *El Caballero de Olmedo*, jornada 3^a, v. 2382, p. 196.

¡Qué de sombras finge el cielo!
¡Qué de engaños imagina!²²

avant de se remettre en marche et d'aller à la mort.

On ne saurait donc suivre Alexander Parker dans son interprétation d'une pièce qu'il a soumise à une grille de lecture bien particulière, celle de la justice poétique, chère à l'école anglo-saxonne²³. Don Alonso, quelles que soient ses imprudences et ses erreurs, est chevaleresque au plein sens du terme ; il ne mérite en aucune manière une mort qui se voudrait le châtiment d'une faute que « cet anti-Calisto »²⁴ n'a jamais commise. Quant à trouver dans son recours à Fabia la justification de cette mort, c'est commettre un contresens sur la nature et le rôle de ce personnage. Les pouvoirs que tous s'accordent à lui attribuer dans la pièce semblent surtout alimenter la rumeur publique. Sans doute Tello la compare-t-il à Hécate, à Médée et à Circé, mais ces rapprochements hyperboliques sont dûs, tout simplement, à ce qu'il n'a pas réussi à s'emparer de la chaîne que don Alonso a offerte à la *madre* en récompense de ses services²⁵. Quant aux imprécations que don Rodrigo profère à son encontre, il ne faut pas se méprendre sur leur signification. À en croire sa longue tirade, Fabia s'est servie de ses pouvoirs pour abuser doña Inés et don Pedro, tout comme Célestine l'avait fait pour tromper Mélibée et sa mère :

¡Qué honrada dueña recibió en su casa
don Pedro en Fabia! ¡Oh mísera doncella!
Disculpo tu inocencia, si te abrasa
fuego infernal de los hechizos della.
No sabe, aunque es discreta, lo que pasa,
y así el honor de entrambos atropella.
¡Cuántas casas de nobles caballeros
han infamado hechizos y terceros!
Fabia que puede transponer un monte;
Fabia, que puede detener un río,
y en los negros ministros de Aqueronte
tiene, como en vasallos señorío;
Fabia, que deste mar, deste horizonte,
al abrasado clima, al Norte frío

22.— *El Caballero de Olmedo*, jornada 3^a, vv. 2415-2416, p. 197.

23.— Alexander A. Parker, « Aproximación al drama español del Siglo de Oro », ed. Manuel Durán y Roberto G. Echevarría, *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 339-340.

24.— L'expression est de M. Bataillon (*La « Célestine » selon Fernando de Rojas*, p. 246).

25.— «Traigo cierto pensamiento / para coger la cadena / a esta vieja, aunque con pena / de su astuto entendimiento. / No supo Circe, Medea, ni Hécate, lo que ella sabe ; / tendrá en el alma una llave / que de treinta vueltas sea ». (*El Caballero de Olmedo*, jornada 3^a, vv. 1918-1925, éd. cit., p. 179).

puede llevar un hombre por el aire,
le da liciones. ¿Hay mayor donaire?²⁶

En réalité, celui qui s'exprime ici est un soupirant éconduit par celle dont il avait circonvenu le père et dont il pensait avoir obtenu la main : non seulement il cherche à masquer ainsi son dépit et à sauver son amour-propre, mais il pose le premier jalon d'un parcours qui le mènera jusqu'au meurtre de son rival. Les pratiques magiques auxquelles Fabia se livre relèvent d'abord d'un jeu littéraire que souligne périodiquement une stylisation parodique plus ou moins appuyée ; par la suite, comme l'a bien montré Marcel Bataillon, elles permettent le passage d'une intrigue comique à un dénouement tragique, enveloppé jusqu'au bout d'un halo de mystère²⁷.

Cette déconstruction subtile de la fable célestinienne échappe du même coup à la simple dégradation burlesque dont témoignera, dans le dernier quart du XVII^e siècle, *La segunda Celestina*, une *comedia* entreprise en 1675 par Agustín de Salazar pour l'anniversaire de Marguerite d'Autriche, la mère de Charles II, et achevée l'année suivante, après la mort de son auteur, par Vera Tassis, l'éditeur des oeuvres du poète. Dans cette pièce, également connue sous le titre *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, Célestine apparaît au centre d'une série d'intrigues amoureuses dont elle est censée démêler les fils grâce à ses pouvoirs surnaturels. En fait, cette prétendue magicienne n'est qu'une habile mystificatrice : elle mène le jeu de bout en bout dans une atmosphère délibérément ludique, jusqu'à un dénouement qui met un terme aux méprises et aux quiproquos et consacre ainsi son triomphe²⁸.

On s'est demandé, il y a quelques années, si les dramaturges espagnols du XVII^e siècle, loin de se borner à emprunter à *La Célestine* des proverbes, des images ou des lieux communs, ou bien à ordonner ces emprunts autour du personnage de l'entremetteuse, n'avaient pas mené plus avant leur réflexion, en s'attachant non plus à la matière de la *Tragicomedia*, mais à sa formule même. C'est l'hypothèse qu'ont esquissée plusieurs *comediantes*, parmi lesquels James Parr : d'après eux, des pièces telles que *El Caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*, *El Burlador de Sevilla* ou *El Médico de su honra* constitueraient autant de variantes d'une *tragicomedia a la española* dont la formule, élaborée par Rojas, aurait été chaque fois soumise à d'importantes distorsions²⁹. Bien entendu, précise Parr, entre le modèle

26.— *El Caballero de Olmedo*, jornada 3^a, v. 2312-2327 éd. cit., pp. 193-194.

27.— M. Bataillon, *La « Célestine » selon Fernando de Rojas*, pp. 238-249.

28.— Nous n'avons pas conservé *La Celestina* que Calderón est réputé avoir écrite ; mais sans doute s'agissait-il d'une autre transposition burlesque, comparable à ce que semble avoir été son *Don Quijote de la Mancha*.

29.— James Parr, « La tragicomedia y otras tendencias genéricas del XVII », *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico*, Madrid, Orígenes, 1990, p. 159-171 ; « La tragicomedia », eds.

initial et ces pièces la distance est considérable, non seulement du point de vue de leurs caractéristiques formelles, mais aussi dans la place accordée à la mort des protagonistes à l'heure du dénouement. Néanmoins, aussi bien Lope que Tirso et Calderón auraient mis en oeuvre, selon des modalités propres, l'interpénétration de deux mondes qui, jusqu'à *La Célestine*, relevaient de genres différents et, par conséquent, ne se mêlaient jamais sur scène : celui de Calixte, de Mélibée et de ses nobles parents, d'un côté, et de l'autre, celui des serviteurs et des prostituées, dont l'archétype de la *madre* serait en quelque sorte le pivot.

Je crois, pour ma part, qu'il faut accueillir avec réserve la possibilité d'une telle filiation, différente de celle qu'avaient cru découvrir les historiens du théâtre il y a plus d'un siècle. En effet, l'écart entre *La Célestine* et les quatre oeuvres précitées —qu'elles aient été baptisées ou non *tragicomedias*— ne se ramène pas seulement aux traits formels qui ont été rappelés plus haut ; il se manifeste aussi, très précisément, dans le mélange du comique et du tragique : revendiqué par le Phénix comme une des innovations majeures de la nouvelle comédie, il s'accompagne de changements de registre et de tonalité régis par d'autres conventions que celle qui, chez Rojas, imbrique étroitement maîtres et serviteurs au sein d'une même action³⁰. À la vérité, au XVII^e siècle, il convient de distinguer, d'une part, la *comedia* comme formule théâtrale qui a son mode de formation propre sur les planches et, d'autre part, la *tragicomedia* qui, parce qu'elle renvoie davantage à un type d'*inventio* qu'à une forme, peut rendre compte à la fois d'un texte dramatique et d'un texte narratif. Autrement dit, la question de l'influence de la *Célestine* est une chose, mais autre chose celle de la nature tragicomique de la *comedia*. Ce sont deux problèmes indépendants. L'analyse de la *comedia* comme tragi-comédie ne fait jamais intervenir la référence à *La Célestine* : quand Lope, dans *l'Arte nuevo*, définit la *comedia* comme « mixte tragicomique », il renvoie à Sénèque et à Térence, dont il associe les noms³¹. En revanche, à la même époque, et chez Lope lui-même, la fin de *La Célestine* est un des grands référents d'une

Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 307-309.

30.— Pour nous en tenir à *El Caballero de Olmedo*, entre Tello et Fabia, comme entre Tello et don Alonso, les rapports qui s'établissent sont d'une remarquable simplicité au regard des compromissions qui lient Caliste, Sempronio et Pármeno à Célestine.

31.— Et non pas Plaute, en tant qu'inventeur du terme (burlesque) *tragicocomoedia*, appliqué par lui à son *Amphytrion*, et que Lope cite avec quelque condescendance dans *l'Arte nuevo* (v. 165-170). Pour Térence et Sénèque, cf. les vers célèbres de *l'Arte nuevo* : « Lo Trágico con Séneca —aunque sea / Como otro Minotauro de Pasife— / Harán grave una parte, otra ridícula, / Que aquesta variedad deleyta mucho... » (vv. 175-178). Dans le second prologue de *La Célestine*, l'auteur rappelle les disputes auxquelles a donné lieu la dénomination de l'oeuvre, d'abord appelée *comedia*, puis rebaptisée *tragedia* en raison de son issue ; et de conclure : « viendo estas discordias, parti por medio la porfía y la llamé tragicomedia » (F. de Rojas [y antiguo autor], *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, éd. cit., p. 21).

issue funeste. Quand la *comedia* se fait *tragedia* ou *tragicomedia*, elle exploite librement cette fin, sorte d'archétype vulgaire et moderne de l'histoire qui s'achève mal ; et si elle y implique des personnages « moyens », elle sera qualifiée comme tragicomique et non pas tragique. De ce point de vue, mais de ce point de vue seulement, l'hypothèse émise par Parr mérite quelque considération : si l'on regarde en effet les occurrences du terme *tragicomedia* au XVI^e siècle³², on voit que le terme n'apparaît presque toujours qu'en rapport à *La Célestine*, ou à ses suites. En ce sens, l'histoire du terme *tragicomedia* lui est directement liée, parce qu'elle est son unique référent. Mais c'est un processus indépendant de l'histoire de la formation de la *comedia*, qui, encore une fois, est tragicomique, mais non pas en tant qu'elle imiterait *La Célestine*.

Est-ce à dire que les dramaturges du Siècle d'Or n'ont pas perçu cette découverte du théâtre que représente aujourd'hui pour nous le chef d'oeuvre de Rojas ? Sans vouloir nous aventurer sur le terrain des supputations, tout donne à penser qu'ils ont été sensibles à l'art avec lequel *La Célestine* enchaîne les situations au fil d'une action qui les inscrit dans un temps et un espace ; qu'ils ont compris comment cette action progressait à travers un dialogue qui, au lieu de récits ou de descriptions confiés à la voix de l'auteur, exprime la parole de l'autre et l'incarne dans des personnages doués d'autonomie ; bref, qu'ils ont reconnu en elle l'« extériorité des corps, des objets et des situations » qu'évoquait naguère Roland Barthes et qui emporte d'avance le texte écrit³³. Mais pourquoi n'ont ils pas adopté des procédures analogues pour exploiter à leur tour cette « théâtralité dévorante » ? À dire vrai, la descendance directe de la *Tragicomedia* leur est apparue comme une voie sans issue, dans la mesure où les suites de *La Célestine* ne pouvaient être mises en scène et répondre à l'attente d'un public qui commençait alors à naître. Déjà au milieu du XVI^e siècle, Timoneda avait perçu cette inadéquation, au moment de préfacer son édition des *Tres Comedias* de Lope de Rueda. Sans doute rendait-il un hommage senti à Rojas, mais pour nuancer aussitôt ses propos :

Quán apazible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa y cuán propio para pintar los vicios y virtudes, bien lo supo el que compuso los amores de Calisto y Melibea, y el autor que hizo la *Thebayda*. Pero faltávaslas a estas obras para ser consumadas poderse representar³⁴.

32.— Dans le Corpus CORDE de la Real Academia Española, disponible online. Je remercie Florence d'Artois de ses éclaircissements sur ce point délicat.

33.— Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 42.

34.— Juan de Timoneda, *Las Tres Comedias*, Valencia, ca. 1559 ; repr. facsimilé Madrid, Real Academia Española, 1936.

Avec l'apparition d'un nouveau type de théâtre, un tel décalage ne pouvait que se creuser davantage. Pour peu que l'on se rappelle les circonstances dans lesquelles *La Célestine* a fait son apparition, il n'est que de songer à quel point elles diffèrent des conditions qui ont présidé, un siècle plus tard, à la formation et à l'épanouissement de la *comedia nueva* : mise en place d'un système de commandite destiné à assurer l'entretien des hospices et des hôpitaux par le produit des représentations et associant confréries charitables, municipalités et comédiens ; constitution de troupes d'acteurs professionnels ; aménagement de salles permanentes, les *corrales* ; naissance d'un public composite, élargi à la péninsule entière et avide d'un répertoire sans cesse renouvelé, propre à « templar la cólera del español sentado »³⁵ ; commercialisation à grande échelle d'une production de masse. On comprend mieux dès lors, que, pour exprimer toute son admiration pour *La Célestine* et manifester sa dette à son égard, Lope de Vega ait choisi, mais à l'extrême fin de sa vie et de sa carrière, une autre voie que le théâtre, celle de *La Dorotea*. Assurément, cette « action en prose » s'écarte du propos de Rojas dans la peinture des amours de don Fernando et de Dorotea, contaminée par une autobiographie saturée de littérature ; elle n'en emprunte pas moins à la *Tragicomedia* son tempo lent et à son héroïne quelques-uns des traits qui composent le personnage de Gerarda, sous le signe d'une mélancolie qui en est certainement l'une des notes les plus originales³⁶.

35.– « Porque considerando que la cólera / De un Español sentado no se templa, / Si no le representan en dos horas, / Hasta el final jüicio desde la Génesis... », *Arte Nuevo*, vv. 205-207.

36.– Il est à observer qu'aucun des quatre protagonistes de la donnée sentimentale de *La Dorotea* n'appartient au monde des *praestantiores*. Dorotea, Marcela, don Fernando et don Bela, quoiqu'apparemment de condition différente, se trouvent ainsi de plain-pied et, qui plus est, à portée immédiate des entreprises de Gerarda.

Bibliographie citée

- ARELLANO, Ignacio, «*La Celestina* en la comedia del siglo XVII», in Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Gema Gómez Rubio, eds., *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, Actas del Congreso internacional, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha/Cortes de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 247-268.
- BARTHES, Roland, «Le théâtre de Baudelaire», in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 41-47.
- BATAILLON, Marcel, *La «Célestine» selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «La cambiante faz de *La Celestina*», *Celestinesca*, 8 (1984), pp. 29-41.
- HATHAWAY, Robert, L., «La *Égloga de Calisto y Melibea* de Ximénez de Urrea», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27 (1978), pp. 314-320.
- HEUGAS, Pierre, *La «Célestine» et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1973.
- MONTESINOS, José F., «Dos reminiscencias de *La Celestina* en el teatro de Lope», *Revista de Filología Española*, 13 (1926), pp. 60-62.
- NAGY, Edward, *Lope de Vega y La «Celestina»*, Méjico, Universidad Veracruzana, 1968.
- OLIVER ASÍN, Jaime, «Más reminiscencias de *La Celestina* en el teatro de Lope», *Revista de Filología Española*, 15 (1928), pp. 67-74.
- PARKER, Alexander A., «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», en Manuel Durán y Roberto G. Echevarría, eds., *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, I, pp. 329-357.
- PARR, James, «La tragicomedia y otras tendencias genéricas del XVII», *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 159-171.
- , «La tragicomedia», en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos, eds., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 307-309.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «*La Celestina* y el teatro del siglo XVI», *Epos*, 7 (1991), pp. 291-311.
- ROJAS, Fernando de (y antiguo autor), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición de Fco. J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.
- SOCRATE, Mario, «*El Caballero de Olmedo* nella seconda epoca di Lope», *Studi di letteratura spagnola*, 2 (1965), pp. 95-173.

- TIMONEDA, Juan de, *Las Tres Comedias*, repr. facsímil Madrid, Real Academia Española, 1936.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras de Lope de Vega*, nueva edición, Madrid, Real Academia Española, 1916-1930.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, introduction, édition et notes de J. Agnès et P. Guenoun, Paris, Aubier-Montaigne, 1978.
- , *El Caballero de Olmedo*, edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1981.
- WHINNOM, Keith, «El género celestinesco: origen y desarrollo», en Víctor García de la Concha, ed., *Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 119-130.



CANAVAGGIO, Jean, «La *Célestine* au miroir du théâtre espagnol des XVI^e et XVII^e siècles», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 69-83.

RESUMEN

El interés suscitado por *La Celestina* en los poetas dramáticos del Siglo de Oro se observa ante todo en el uso de refranes, sentencias y tópicos procedentes de la *Tragicomedia*. En cuanto a las intervenciones de la *madre*, se limitan, en la mayoría de los casos, a unas apariciones episódicas, excepto en *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, donde el personaje de Fabia es, sin la menor duda, una de sus imitaciones más logradas. Así y todo, tanto en Lope como en sus seguidores, la mezcla de lo cómico con lo trágico se rige por convenciones distintas a las que Rojas puso en obra. Aunque percibieron claramente la teatralidad de *La Celestina*, quisieron valerse de nuevos procedimientos para corresponder a las expectativas de su público, en vista de las condiciones específicas en que se formó y desarrolló la Comedia aurisecular.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, *Comedia nueva*, Lope de Vega, Teatro.

RÉSUMÉ

L'intérêt porté à *La Célestine* par les dramaturges espagnols du Siècle d'Or se manifeste d'abord à travers la reprise de proverbes, de sentences ou de topiques. Quant aux interventions de la *madre*, elles se réduisent le plus souvent à des apparitions épisodiques, hormis dans *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, où le personnage de Fabia constitue l'une de ses imitations les plus réussies. Chez Lope et ses successeurs, le mélange du comique et du tragique n'en est pas moins régi par d'autres conventions que celles que Rojas avait mises en oeuvre. Tout en étant sensibles à la théâtralité de *La Célestine*, ils ont entendu répondre par de nouvelles procédures à l'attente de leur public, à partir des conditions spécifiques qui ont présidé à la formation et à l'épanouissement de la *Comedia nueva*.

MOTS-CLÉS: *Celestina*, *Comedia nueva*, Lope de Vega, Théâtre.



La *Celestina* en la ‘contienda’ intelectual y universitaria de principios del s. XVI¹

José Luis Canet
Universitat de València

1. Ambiente intelectual a fines del xv y principios del xvi

La España de fines del siglo xv tuvo profundos cambios políticos e intelectuales propiciados por los Reyes Católicos, quienes potenciaron y reformaron las órdenes religiosas e introdujeron en los obispados prelados con formación universitaria, pertenecientes en su mayoría a las órdenes mendicantes; por otra parte, sometieron a la nobleza pero impulsaron su formación cultural aunando armas y letras; finalmente intentaron controlar la universidad, para lo cual enviaron visitadores a los diferentes centros para su reforma.

En este ambiente circula la *Celestina*, originariamente manuscrita y con una extensión muy breve, al decir del «Autor a un su amigo», lo que equivaldría aproximadamente a la primera cena o auto². *Comedia* que se alargó posteriormente a 16 autos y finalmente a 21, transformándose en *Tragicomedia*, sin contar con otras ampliaciones posteriores³. Obra, en definitiva, que ha propiciado multitud de interpretaciones, desde los que opinan

1.— Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación del MEC, HUM2005-01334: *Parnaseo: Servidor web de Literatura Española*.

2.— Ya Castro Guisasola intuyó que el texto del primer autor sobrepasaba el primer Auto (*Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924; reedición en Madrid, CSIC, 1973, p. 188). Algo que corrobora Íñigo Ruiz Arzálluz al analizar las fuentes utilizadas por el primer Autor, en «El mundo intelectual del ‘antiguo auctor’»: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVI (1996), pp. 265-284; y «Género y fuentes» en Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, edición y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000, pp. xcii-cxxiv.

3.— En la edición de Toledo de 1526 se añade el «Auto de Traso y sus compañeros».

que es un texto moral, hasta los que defienden una actitud epicúrea e incluso hedonista, pasando por aquellos que ven una posible influencia de un autor converso. Su multiplicidad de lecturas ya fueron intuitas por el autor del Prólogo en la edición impresa: «no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid y contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad... Unos les roen los huesos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haziéndola cuento de camino; otros pican los donayres y refranes comunes... Pero aquéllos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, etc.». Pero, muy pocos son los que la analizan en la actualidad desde la perspectiva del ambiente en donde se gestó: la Universidad de Salamanca. Es por lo que quiero hacer un breve resumen de lo que acontecía en el mundo universitario por aquellas fechas.

La mayoría de las universidades contaban con una facultad o escuela en Artes, preparatoria para los estudios llamados mayores: Teología, Derecho Civil y Canónico y Medicina. Estos estudios son los que daban categoría a los centros universitarios. A fines del siglo xv y principios del xvi, el mayor número de estudiantes se concentra (exceptuando algunas universidades de la Corona de Aragón) en las facultades de Derecho, tanto Civil como Canónico. Este éxito de los estudios en los dos derechos fue quizás una de las razones por las que el Cardenal Cisneros los excluyera de la Universidad de Alcalá en las Constituciones de 1510 para centrarse y dar mayor categoría a la licenciatura de Teología, en un intento de superar los estudios no reformados de la Universidad de Salamanca.

Los estudios, sobre todo de la Teología y Filosofía, pasaba en esos momentos por una profunda crisis en toda Europa a causa de la decadencia de la Teología escolástica, cuyos principios se remontan a la Universidad de París y a sus grandes maestros Santo Tomás y San Buenaventura. Ya en el siglo xv se empiezan a atacar desde diferentes frentes dichos estudios por su degeneración lingüística y su mal dialéctico (el uso continuo de sofismas y vanas disquisiciones metafísicas)⁴. La primacía que tomaron los estudios de lógica acarreó que se utilizase dicha disciplina para proposiciones e imaginaciones descabelladas, por lo que la Teología se preocupó en dicho periodo de cuestiones inútiles, alejándose de la Fe⁵. Dirá Luis

4.— Uno de los que más vituperan la filosofía escolástica es Lorenzo Valla en multitud de textos, pero sobre todo en las *Dialecticæ Disputationes*. Aspectos que retomarán Erasmo y Vives al enfrentarse con los sofistas, filósofos y educadores de las escuelas y universidades. Vid. José Luis Canet, «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos xv-xx*, en Irene Romera y Josep Lluís Sirera (eds.), Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, Col. Parnaseo, 2007, pp. 15-28.

5.— Juan Belda Plans recoge alguna de las críticas hacia la Teología escolástica planteada por Erasmo: «¿Hay otras cuestiones más dignas de los grandes teólogos [...] las cuales cuando se

Vives en su *Adversus pseudodialecticos* (epístola donde ataca la Lógica y sus usos dialécticos y silogísticos por ciertos profesores de la Universidad de París, dirigiéndose a Juan Fort):

¿No te parece que la Universidad de París es como una vieja que, ya pasados sus ochenta años, está en pleno delirio de senilidad? ¿No piensas acaso que, si por arte de milagro, a saber: por influjo de las buenas artes, no se remoja (¡jaleje Dios ese horroroso augurio!), se halla en trance de muerte inminente? Yo me atrevo a jurar por todos los santos del cielo que no hay hombre tan lerdo y tan majadero que enviara a sus hijos a esa escuela con el fin que aprendiesen si se pecatará de las enseñanzas que allí se dan.

[...] Si alguno los envía acá, no los envía a esos sofistas, que Dios confunda, sino a determinados profesores que, en medio de tan desaforada locura, conservan un adarme de cordura⁶.

Frente a esta preponderancia de la razón en la Filosofía, pero sobre todo en la Teología, surgirán una serie de corrientes místicas en toda Europa. Uno de los primeros en alzar la voz contra esta situación fue el Canciller de París, Juan Gerson, insistiendo en primar una Fe sencilla para el estudio de la Sagrada Escritura, todo dentro de un nuevo clima de piedad. En este movimiento, donde se valora más la espiritualidad que la razón o cierta intelectualidad sofisticada, se sitúan muchos autores de las órdenes religiosas, caso de los cartujanos y los franciscanos (Dionisio de Rickel *El Cartujano*, Nicolás Kempf, Tomás de Kempis, Enrique Herp, etc.), lo que supone una primera reforma espiritualista a la escolástica tradicional, que tuvo una amplísima repercusión en toda Europa, siendo sus textos de imitación de la vida de Cristo editados continuamente por la imprenta en el periodo que va de 1470 a 1570.

No podemos tampoco dejar de lado las diferentes corrientes teológicas adscritas, en gran parte, a escuelas rivales apoyadas por distintas órdenes religiosas. Juan Belda, al estudiar las diversas escuelas salmantinas, afirma:

plantean las llenan de agitación: ¿Existe el verdadero instante de la generación divina?, ¿es admisible la proposición que dice 'Pater Deus odi filium?', ¿habría podido tomar forma Dios de mujer, de diablo, de asno, de calabaza o de guijarro?; y una calabaza ¿cómo hubiera podido predicar, hacer milagros y ser crucificada?, ¿se comerá y se beberá después de la resurrección de la carne?», *Elogio de la locura*, cap. 53, citado en *La Escuela de Salamanca*, Madrid, BAC, 2000, p. 10 en nota.

6.— Luis Vives, «*Adversus pseudodialecticos*» (1519), en *Obras completas, tomo II*, trad. Lorenzo Riber, Madrid, M. Aguilar, 1948, reimpresión de 1992 por la Generalitat Valenciana, pp. 313-314.

Desde que Santo Tomás realizase la síntesis novedosa aristotélico-agustiniana, frente a San Buenaventura y a la corriente tradicional platónico-agustiniana, el enfrentamiento de ambas corrientes teológicas no hace sino incrementarse a lo largo de los siglos XIII y XIV. Ambos maestros dejan tras de sí sendas Escuelas Teológicas de fuerte personalidad y dura oposición, con su pléyade de discípulos: La *Escuela Tomista* por un lado y la *Escuela Franciscana* por otro. Poco después será el escocés Juan Duns Escoto quien continúe como jefe de fila la *Escuela Franciscana (Escotista, en adelante)*⁷.

En la primera mitad del XIV empieza a despuntar otra escuela, la de Guillermo de Ockam, con su sistema denominado Nominalismo, el cual logrará que sea aceptado cada vez más en gran número de universidades europeas (con discípulos tan eminentes como Juan Buridan, Juan Gerson, Juan Mair o Mayor, etc.). Se distingue el Nominalismo por un afán de simplificar y por una orientación empírica y positivista. Otra de las características de esta corriente es que sus miembros se consideraban libres de todo partidismo (*Schola non affectata*). Para muchos fue el inicio de la nueva ciencia, ya que incorporaron el eclecticismo, incluyendo en sus argumentaciones aspectos de las distintas escuelas teológicas, pero también de textos filosóficos griegos, latinos y árabes junto a los Santos Padres, Sumos Pontífices y de las Sagradas Escrituras. A partir de esta corriente (que se caracterizaba por subestimar las fuerzas de la razón, junto al planteamiento de que el hombre sólo puede conocer a través de lo experimental, lo sensible, lo fenoménico) se dio una separación entre Fe y Razón, desembocando en un cierto fideísmo, que aparecerá en muchísimos de los intelectuales españoles de finales del XV y principios del XVI, con un Cisneros reformador a la cabeza, quien encabezarán esa primera gran reforma teológica hispánica, en la que se postula que la Revelación y la Fe no pueden ser entendidas por la razón⁸.

Así, pues, cuando el primer acto de la *Celestina* estaba circulando por la Universidad de Salamanca y por los colegios mayores adscritos a ella, existía un grupo de escuelas filosóficas enfrentadas entre sí, aunque todavía mantenía la escolástica tradicional la primacía. Pero ya apuntaban y se posicionaban otras corrientes reformadoras.

El escolasticismo, al frente del cual se encontraba la todopoderosa orden de los dominicos, poco dados a innovaciones, mantuvieron una posición enfrentada a los nominalistas, escotistas y lulianos. Valga como ejemplo

7.— Juan Belda Plans, *La Escuela de Salamanca*, ed. cit., pp. 13-4.

8.— José Luis Canet, «La Universidad en la época de Melchor Cano», en *Melchor Cano y Luisa Sigea, dos figuras del Renacimiento español*, Cuenca, UNED-Ayuntamiento de Tarancón [en prensa].

la actuación de Don Pascual de Ampudia, obispo de Burgos (1496-1512), reformador de la orden, el cual cuando promulgó las reformas del Capítulo Salmantino en el convento de San Esteban de Salamanca en 1489 mandó que para evitar confusionismo «in conventibus nostrae congregationis non legatur alia grammaticae ars nisi Nebricensis»⁹. Por su parte, Diego de Deza en la Universidad de Salamanca empezó a implantar el tomismo, e impidió, incluso en Sevilla, la entrada del Nominalismo.

El Nominalismo español experimenta su gran florecimiento en la segunda mitad del siglo xv y tiene su principal sede en la Universidad de París en torno a la escuela del reputado lógico Juan Mayor; de allí es importado a la península, donde intentará afianzarse poco a poco desde fin de siglo. Se impondrá posteriormente, gracias al Cardenal Cisneros, en la nueva Universidad de Alcalá¹⁰. Finalmente, ya hacia 1517, entrará con fuerza en la Universidad de Salamanca y en la de Valencia por los años 1514-5.

Otra de las corrientes en pugna fue la escuela lulista. «La lógica luliana difiere esencialmente de la lógica tradicional, codificada en las *Summulas* de Pedro Hispano. Lull tiene de la lógica un concepto puramente instrumental. Mientras en el Occidente latino, la lógica, vinculada a la Facultad de Artes, pugna por constituirse en disciplina propia e independiente de la teología, el filósofo mallorquín que aborrece cordialmente el arte vana de la disputa por la disputa —«segunda intención»—, representa el movimiento contrario de total subordinación de la lógica a la teología —una teología, en este caso, de fondo agustiniano y místico»¹¹. En España existió una amplia corriente lulista; en Mallorca se dotó una cátedra de Ramón Lull en 1478. El primero de los maestros fue Juan Llobet, de Barcelona, autor de un libro de *Lógica* y otro de *Metafísica*. Sucedió a Llobet en la cátedra mallorquina Pedro Dagui o Degui, quien fue acusado de heterodoxia:

9.— Joaquín Ortega Martín, *Un reformador pretridentino: Don Pascual de Ampudia, obispo de Burgos (1496-1512)*, Publicaciones del Instituto Español de Historia Eclesiástica, Monografías, núm 20, Roma, Iglesia Nacional Española, 1973, p. 85.

10.— «Maestro de Juan Mayor en París fue el español Jerónimo Pardo. Su obra lógica titulada *Medulla dyalectices*, en la que se resumen de una manera sistemática las doctrinas de los autores nominalistas precedentes, fue editada en 1505 por otro español discípulo suyo, el maestro Jaime Ortiz. Discípulo predilecto de Juan Mayor fue el segoviano Antonio Coronel, quien llegó a ser rector del colegio de Montaigu... Hermano de Antonio fue Luis Coronel, profesor en el mismo colegio. Otro discípulo eminente de Juan Mayor fue el matemático y filósofo aragonés Gaspar Lax (1487-1560). Al mismo grupo de discípulos inmediatos o mediatos de Juan Mayor pertenece el vallisoletano Fernando de Enzinas... el andaluz Agustín Pérez de Oliva... Juan de Celaya, profesor en el colegio de Santa Bárbara y rector más tarde de la Universidad de Valencia, su tierra natal, quien compuso un cierto número de comentarios a los escritos de Aristóteles, de Porfirio y de Pedro Hispano, amén de otras obras lógicas, entre ellas unos *Magna exponibilia*, que fueron muy celebradas en su tiempo. Véase Tomás y Joaquín Carreras y Artau, *Historia de la Filosofía Española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, vol. I, Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1939, pp. 134-35.

11.— Joaquín Carreras y Artau, *Historia de la Filosofía Española*, ed. cit., p. 353.

Dagui era capellán de los Reyes católicos cuando estos sus libros se imprimieron en Castilla. Nuestros teólogos, mal avenidos con la fraseología luliana, dirigieron al Papa una censura contra varias proposiciones del libro...¹²

El lulismo pasó a la Universidad Complutense de manos de Nicolás de Pax y a Valencia a través de Alonso de Proaza. El cardenal Cisneros, que costeó las ediciones lulianas de uno y otro, escribía el 8 de octubre de 1513 a los jurados de Mallorca: «Tengo grande afición a todas las obras del doctor Raimundo Lulio, doctor iluminadísimo, pues son de gran doctrina y utilidad, y así, creed que en todo cuanto pueda proseguiré en favorecerle y trabajaré para que se publiquen y lean en todas las escuelas»¹³.

Finalmente, pugna en este ambiente el grupo de los humanistas, que si bien no se habían asentado completamente en las universidades españolas, llevaban ya una larga tradición. Desde Petrarca arrecia las críticas hacia el escolasticismo y nominalismo. En sus cartas *Familiares*, Petrarca se lamenta de la «vana ciencia de los dialécticos», que con sus bárbaros sofismas han corrompido el arte del discurso¹⁴. Pero la crítica más intensa hacia los dialécticos de París y Oxford se da en *De sui et multorum ignorantia*, donde explicita su programa de sabiduría cristiana en tres principios: la sabiduría de Platón, la elocuencia de Cicerón y la fe cristiana. Pero será a mitad del siglo xv cuando Lorenzo Valla estructure una nueva dialéctica capaz de contraponerse a la lógica parisina.

Según el parecer de Gabriel González: «Valla intenta eliminar todo un conjunto de creaciones conceptuales y lingüísticas, consideradas inaceptables por inútiles o por estar desviadas del camino de la verdad. La lógica o dialéctica, según piensa Valla, corresponde a una de las partes de la retórica, la invención, y halla su base y fuentes en las obras clásicas respectivas, especialmente en los *Topica* ciceronianos y en la *Institutio* de Quintiliano, y, dentro de la lógica aristotélica, en el tratado de los Tópicos. El centro de gravedad del discurso se desplaza del procedimiento demostrativo al método de la argumentación que se desarrolla en el plano de la probabilidad y posibilidad y tiene especial aplicación en la esfera ética y política, es decir, en la organización inmediata de la vida humana a nivel individual y colectivo»¹⁵.

¿Cuáles fueron las principales disputas entre los diferentes grupos en las facultades de Artes y de Teología? La primera de ellas procede de la lógica o dialéctica. A partir de Abelardo se concibe la dialéctica o lógica

12.– Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978, vol. I, pp. 555-56 (3ª ed.).

13.– Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, ed. cit., p. 556.

14.– Gabriel González, *Dialéctica escolástica y lógica humanística*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1987, p. 113.

15.– *Ibidem*, p. 397.

como una ciencia en sí misma y se redactaron una serie de tratados que se conocían bajo el nombre de *Logica moderna o modernorum* en contraposición a la *Logica antiqua o antiquorum*. En las Facultades de Artes de París y Oxford, la enseñanza de la dialéctica ocupaba una parte considerable del programa docente en relación con la gramática y retórica, que pasaron a un segundo plano. El texto básico para la enseñanza de la lógica lo conformaba la *Summule* de Pedro Hispano, al que se tenía acceso a través de diferentes ediciones y comentarios realizados por las diversas escuelas.

El Nominalismo brota por un deseo de anteponer lo concreto a las abstracciones tomistas del siglo XIII y a las «formalidades» de Duns Escoto. Se trata, pues, de un movimiento de reacción contra los excesos abstraccionistas anteriores, contra las disputas interminables, formalísticas y puramente verbales de la Escolástica decadente. La posición nominalista sostiene que las especies y géneros no son realidades anteriores a las cosas —«esencias», capaces de ser conocidas por abstracción—, sino que se trata, simplemente, de *nomina* (*nombres*) o voces, que utilizamos para designar a grupos de individuos.

En el fondo de todas estas disputas está el silogismo. En la época que nos ocupa, la ciencia llega a sus conclusiones a partir de argumentaciones sustentadas por autoridades en favor o en contra; las alegaciones de éstas y el esfuerzo subsiguiente por interpretarlas y conciliarlas origina la disputa, que se convierte por lo mismo en el método general del saber. La dialéctica versará, pues, sobre la disputa, sobre las proposiciones lógicas. Pero para los Nominalistas, las proposiciones están compuestas de universales, que tienen lugar sólo en la mente y en la lengua hablada o escrita, zonas en las que no pueden existir las sustancias particulares. Así pues, ninguna proposición puede estar compuesta de sustancias particulares. Ahora bien, las proposiciones están compuestas de universales; por tanto, los universales no pueden ser concebidos como sustancias. Según Gabriel González:

El análisis de la estructura semántica de la lengua que Ockam lleva a cabo en sus escritos de lógica lleva a un empirismo radical que acepta como únicas realidades las cosas y sucesos *particulares y concretos* y consiguientemente considera la experiencia directa como la sola base del conocimiento. La física queda así reducida a un tipo de saber positivo desprovisto de las necesidades metafísicas... La teología, por su parte, se limita al dato positivo revelado, que en cuanto a tal no admite demostración ni tampoco sufre riesgos de refutación...¹⁶.

16.— Gabriel González, *Dialéctica escolástica y lógica humanística*, ed. cit., p. 88.

La lógica nominalista introduce una profunda disociación entre las palabras y las cosas y subsiguientemente entre las diversas categorías (espacio, tiempo, movimiento...) a través de las cuales se capta la realidad sensible. Por otro lado, la crítica humanista frente a la lógica se lleva a cabo mediante la defensa de las disciplinas tradicionales, con las modificaciones pertinentes, y se desarrolla sobre el tema constantemente repetido de adquirir un conocimiento verdadero de las cosas. El rechazo o no aceptación como punto de partida de la correspondencia pensamiento-palabras-cosas trastorna evidentemente la noción tradicional de 'verdad' y la manera de comprender y ejercitar la actividad cognoscitiva y es, sin duda, la línea divisoria entre la lógica escolástica en general y la lógica humanista. No ha de sorprender, pues, la apelación constante de los humanistas a la experiencia y lengua ordinarias y, como contrapartida, la acusación igualmente constante a la nueva lógica de insania, locura, inanidad, palabrería vana, logomaquia, y otras lindezas por el estilo¹⁷.

Según M^a Isabel Lafuente: «La dirección que tomó el humanismo fue la de otorgar el primado a las *artes sermoniciales*, a la retórica. Valla en las *Elegantiae* y en la *Repastinatio* reacciona contra la artificial invención nominalista de términos nuevos e inusuales, que oscurecen el lenguaje y la mente al prescindir de su relación con la *res* y lucha por volver a la claridad del lenguaje latino original. Considera que, en su lucha por vencer a los adversarios, la lógica nominalista ha abandonado la sana *consuetudo loquendi* de los Antiguos, ha abandonado el lenguaje claro e inteligible basado en el *usus* cuya característica principal es la unión de racionalidad y lenguaje. Dialéctica y lógica tienen una raíz común que designa al mismo tiempo una *ciencia sermonialis* y una *ciencia rationalis*»¹⁸.

Toda esta disputa sobre la lógica o dialéctica, sobre si las palabras se refieren o no a las cosas, sobre si podemos comprender o no la existencia y la esencia de Dios y los elementos no sensibles, trajo consigo críticas agrias entre las diferentes posturas, que cambiaron incluso el método de la enseñanza. Los humanistas potenciaron la gramática y la retórica frente a la dialéctica y la lógica. Pero no siempre vencieron los de uno u otro bando; muchas veces tuvieron que convivir en la misma sede universitaria con posturas contrapuestas y enfrentadas entre sí.

Otra de las disputas en candelero fue la de la razón y fe. Los escolásticos eran partidarios de llegar a la fe mediante la razón, o la demostración de la esencia divina a través del entendimiento, todo ello mediante proposiciones lógicas (un claro ejemplo son las cinco vías de Santo Tomás para demostrar la existencia divina). Duns Escoto considera imposible

17.— *Ibidem*, pp. 429-30.

18.— Véase Hernando Alonso de Herrera, *La disputa contra Aristóteles y sus seguidores*, ed. de M^a Asunción Sánchez Manzano y estudio preliminar de M^a Isabel Lafuente Guantes, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura - Universidad de León, 2004, p. 47.

demostrar los atributos de Dios (por ejemplo, que vive, que es sabio, que está dotado de voluntad, etc.) e incluso de la inmortalidad del alma, por lo que sólo llegaremos a su conocimiento mediante la libre aceptación a través de la fe. Para Guillermo de Ockham: «Los artículos de fe no son principios de demostración, ni conclusiones, y no son ni siquiera probables, ya que parecen falsos a todos o a la mayoría, o a los sabios; entendiendo por sabios aquellos que se confían a la razón natural...»¹⁹. El argumento escolástico es declarado de este modo insoluble y desprovisto de todo significado. Para Ramón Lull, en el *Ars generalis ultima*, la fe es superior al entendimiento, siguiendo los planteamientos agustinianos. Para Petrarca y los humanistas, la fe cristiana significa la aceptación de los secretos de la naturaleza y de los misterios de Dios, ocultos al conocimiento del hombre que no son demostrables. Relacionado con la razón y la fe estará la primacía del intelecto o la voluntad en el ser humano. Para la escuela franciscana y los humanistas, así como para San Agustín, la voluntad será el pilar en el que basan toda su filosofía. Para Santo Tomás y los dominicos, el intelecto será el elemento que nos distingue de las bestias, capaz de llegar al conocimiento de la Verdad.

2. Una probable lectura contemporánea de la primitiva *Comedia de Calisto y Melibea*

En ese mundo de «lyd y contienda» que nos presenta el Prólogo de la *Celestina*, es donde vio la luz esta magnífica obra, salida de las manos, probablemente, de profesores y/o escolares²⁰. Intentaré, en este apartado, dar a conocer una de las posibles lecturas (superficial y profunda) del primer Acto del «antiguo auctor» según la tradición escolar.

Lo primero que les llamaría la atención e incluso les haría esbozar una amplia sonrisa a los lectores de la época es el propio título: *Comedia de Calisto y Melibea*. Los profesores y estudiantes conocían las comedias humanísticas y las comedias romanas, que analizaban en las clases de retórica como forma de aprendizaje del latín y del *sermo humilis*, pero también como parte de la filosofía moral²¹. Todos conocían las fórmulas compositivas, siendo una de ellas la de los personajes, que no podían ser de alta condición, reservados para la tragedia; también forma parte de su acervo

19.- *Lógica*, III, 1.

20.- Vid. José Luis Canet, «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Un libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58.

21.- Vid. José Luis Canet, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Univ. de Sevilla y Univ. de València, col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, 1993 y «La comedia humanística española y la filosofía moral», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1994*, eds. Felipe B. Pedraza y Rafael González, Almagro, 1995, pp. 175-187.

cultural la figura retórica de los nombres significantes, ya que en la comedia latina se solían dar a los personajes nombres que aludían a un rasgo de su carácter. Con Isidoro de Sevilla y su *Etimología* se puso al día la *interpretatio nominis*, que se aplicó a los nombres propios, sobre todo a los de los santos. Aspectos que siguieron, en mayor o menor medida, las retóricas medievales. Paolo Cherchi ha perfectamente resaltado dicha impresión en el lector de la época al leer el título de la obra:

El lector de una lista como ésta [la de los personajes] se prepara a leer una pieza de ambiente clásico, pues la onomástica se lo impone... Le sorprende también leer que Calisto es un «mancebo» puesto que en el mundo clásico es el nombre de una ninfa; y más crece su sorpresa cuando ve que Melibea es una «hija», es decir una mujer, puesto que nuestro hipotético lector asocia tal nombre con el del pastor que dialoga con Tí tiro en las *Bucólicas* de Virgilio. Y nada más empezar a leer la obra se tropieza con un concepto que no pertenece al mundo pagano sino al mundo judeo-cristiano: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios», porque se refiere a un Dios único, y no parece que sea un hecho retórico: de hecho, Calisto enseguida habla de «los gloriosos sanctos, que se deleitan en la visión divina», que es noción cristiana²².

Por tanto, desde el inicio de la *Comedia de Calisto y Melibea* el posible lector pensaría que estaba ante una extraña parodia burlesca que invertía todos los preceptos clásicos de la poética tradicional, pues se estaban utilizando personajes que no tienen nada que ver con la tradición cómica (una ninfa travestida en hombre y un pastor bucólico en una joven doncella), todo ello bajo la rúbrica de comedia, que debería tratar de cosas bajas y civiles. Podría pensar perfectamente en alguna parodia literaria o en alguna *repetición* escolar, de éxito entre estudiantes, quienes se solazaban componiendo obrillas burlescas a imitación de las repeticiones académicas en los actos de graduación²³.

Pero sigamos con la lectura de la obra. Lo primera frase que le aparece al lector de la *Comedia* es la sentencia de Calisto: «En esto veo la grandeza de Dios». Se parte aquí de una premisa de la *Sabiduría*, 13, 5: «Pues en la grandeza y hermosura de las criaturas, proporcionalmente se puede

22.– Paolo Cherchi, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en Rafael Beltrán y José Luis Canet, eds., *Cinco siglos de Celestina*, València 1997, págs 77-90, la cita en p. 81.

23.– Dice Pedro M. Cátedra, al hablar del *Tratado* [*De cómo al hombre es necesario amar*]: «La anfibología en el Tratado es otra clave más de sus exclusivos intereses literarios, que explica también su éxito entre estudiantes, que se solazaban componiendo *repeticiones* burlescas o provocando figuras científicamente risibles con la ayuda de la trama de una comedia humanística...», en *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 121.

contemplar a su Hacedor original». Pero, tendría más en mente, al leer el razonamiento posterior de Calisto, el alegato de San Pablo a los romanos: «En efecto, lo cognoscible de Dios es manifiesto entre ellos, pues Dios se lo manifestó; porque desde la creación del mundo, lo invisible de Dios, su eterno poder y divinidad, son conocidos mediante sus obras (criaturas). De manera que son inexcusables por cuanto, conociendo a Dios, no le glorificaron como a Dios ni le dieron gracias, sino que se entontecieron en sus razonamientos, viniendo a oscurecerse su insensato corazón; y alardeando de sabios, se hicieron necios, y trocaron la gloria del Dios incorruptible por la semejanza de la imagen del hombre corruptible... Por eso los entregó Dios a los deseos de su corazón, a la impureza, con que deshonoran sus propios cuerpos, *pues trocaron la verdad de Dios por la mentira y adoraron y sirvieron a la criatura en lugar del Criador*» (Romanos 1, 19-25). Una frase que, por otra parte, recuerda la cuarta vía de Santo Tomás para la demostración *a posteriori* de la existencia de Dios a partir de los efectos que produce la causa (Dios), lo cual implica demostrar la existencia a partir de las criaturas creadas por él (*Suma Teológica*, 44, 1-3). Toda esta premisa no le sirve a Calisto para un mejor conocimiento de la divinidad, sino justamente lo contrario, puesto que prefiere la criatura al Creador y al mismo tiempo se siente más bienaventurado que los ángeles en la contemplación de dicha belleza. Hipérbole sacro-profana que se repetirá a lo largo del primer Acto (también en los actos posteriores, pero mucho más matizadas). Es decir, las argumentaciones que han servido a la escolástica para demostrar la existencia y la esencia divina, dan pie a Calisto para una mejor alabanza y adoración de la criatura, transformándose en un «necio» en vez de sabio, al decir de San Pablo.

Una vez el joven galán decide adorar la criatura, cambiará el sujeto de las premisas del primer y segundo mandamiento de la ley divina: «Amarás a Dios por sobre todas las cosas» y «No tomarás el nombre de Dios en vano» o «Non jurarás el su santo nombre en vano» (al decir del Arcipreste de Talavera cuando afirma en «cómo los que aman contravienen todos los mandamientos»). Me detendré un momento en la siguiente proposición que pronuncia Calisto un poco después: «¿Yo? Melibeo só, y a Melibea adoro y en Melibea creo, y a Melibea amo». Lo primero que resalta es la forma catecumenal en que está formulada, como si se tratara de un formulario de fe del catecismo cristiano. Resulta evidente que los tres verbos se refieren, más o menos, a las tres potencias del alma (voluntad, entendimiento y memoria). Resalta la inversión que hace Calisto al declararse creyente de la religión de Melibea, que no es otra que la del amor, o más prosaicamente, la del deseo carnal. Calisto en esta frase no expresa directamente la abjuración de Dios, no hace apostasía, pero implícitamente niega a Dios, pues responde que es fiel de otra religión; por tanto, o es un infiel, o más bien un idólatra que expresa su desviación herética mediante un menosprecio a la divinidad por comparación. Pero una vez creada su

idolatría por Melibea, reprende, como haría cualquier cristiano, a los que blasfeman de su ídolo, su *señora y dios*, cuando le reprocha a Sempornio: «¿Muger? ¡O grosero! Dios, Dios».

Pero desde el punto de vista cristiano, Calisto no llega a realizar ninguna herejía según la teología imperante, pues la característica esencial de la blasfemia por él pronunciada se construye mediante la comparación denigrante de Dios frente a la amada, lo que le relacionaría con el pecado de idolatría. Véase lo que afirma Bartolomé de Carranza sobre este pecado en su *Catechismo Christiano* (1558): «Jurar por falsos dioses es especie de idolatría, por tanto, los juramentos de los gentiles por sus falsos dioses o criaturas [¿la amada tal vez?] son idolatría y no blasfemia, y además, pecado contra el primer mandamiento... [y más adelante] no se le debe condenar por perjurio, sino por idólatra, porque el honor de ser infalible y poseer eterna verdad, debido al verdadero Dios, lo da por el juramento a la criatura».

La diferencia entre blasfemia y perjurio es que en el perjurio no se injuria a Dios directamente, sino por comparación, ya que se compara la «verdad» de lo que se dice con la verdad de Dios. También dirá que es peor la idolatría (jurar verdad por un falso dios) que el perjurio (jurar mentira por un Dios verdadero). Santo Tomás confirma esta diferencia entre blasfemia y perjurio por otros medios: «pues más en vano toma el nombre de Dios el que afirma de Él alguna cosa falsa que el que por su nombre confirma alguna cosa falsa» (2-2 q. 13 a. 1 c.).

Como podemos comprobar, el primer autor sabe perfectamente en qué línea divisoria se mueve cuando caracteriza a Calisto, que nos puede hacer recordar los sutiles matices con los que defendió Fernando de Roa, catedrático de Filosofía moral de Salamanca, a Pedro de Osma en el proceso que la Inquisición abrió contra él a causa de ciertas proposiciones heréticas en su *De confessione*:

[el cual] tenía la primer proposición por *disputable*, no constándole que hubiera decisión de la Iglesia en contra; la segunda por *malsonante*; la tercera, *según estaba, podía ser escandalosa*; la cuarta y quinta, *contra consuetudinem Ecclesiae*, aunque no erróneas ni falsas; la sexta y séptima, ambiguas y controvertidas; la novena, *probable*²⁴.

Estas disquisiciones en el proceso inquisitorial contra Pedro de Osma, realizado unos años antes, podrían haber servido al ‘antiguo autor’ para poner en entredicho algunas de las proposiciones heréticas denunciadas en diversos juicios, donde se dilucidaban aspectos teológicos basados en conceptos escolásticos divergentes sobre la herejía y que pueden aparecer, en parte, ridiculizados en este primer Acto de *Celestina*.

24.— Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, p. 578.

Otro aspecto en el que insiste el primer Autor es en el de las argumentaciones y proposiciones en el interior de los debates, donde mezcla continuamente lo sofisticado con lo silogístico. Veamos unos pocos ejemplos. En el conocido debate entre Sempronio y Calisto sobre la inferioridad de las mujeres, donde el criado (que al principio de esta escena actúa como sermoneador) reprocha a su amo que ponga su corazón y su libertad en una flaca mujer, en un ser inferior (para lo cual utiliza una serie de elementos probatorios basados en las autoridades: en primer lugar, los ejemplos de la Antigüedad, partiendo siempre de las citas con más peso, las bíblicas, para seguir con la de los grandes sabios de Grecia y finalmente los moralistas romanos, todo ello siguiendo una gradación coherente), será rebatido por el propio Calisto con los mismos ejemplos: «Di, pues, esse Adam, esse Salomón, esse David, esse Aristóteles, esse Vergilio, esos que dizes, ¿cómo se sometieron a ellas? ¿Soy más que ellos?». Este *argumentum ex populo*, que consiste en defender un determinado argumento alegando que todo el mundo hace lo mismo, invalida falazmente las premisas anteriores. Pero el debate va mucho más allá, y para mostrar que dichos razonamientos son sofisticados el Antiguo autor pondrá de relieve que el propio Sempronio, que ha estado defendiendo la maldad de las mujeres a partir de los ejemplos sacados de la antigüedad, en realidad lo ha aprendido de la experiencia cotidiana, y así cuando Calisto le pregunta: «Y tú, ¿qué sabes? ¿Quién te mostró esto?», Sempronio responde: «¿Quién? Ellas, que desde se descubren, así pierden la vergüenza, que todo eso y aun más a los hombres manifiestan». Es decir, después de un amplio debate dialéctico, utilizando en su estructura persuasiva los modelos tradicionales de la argumentación (ejemplos y autoridades), resulta que Sempronio ha aprendido la manera de ser de las mujeres a través de su experiencia. Pero, además, dicha experiencia no le servirá para defenderse de ellas, sino todo lo contrario, al sufrir inmediatamente después los engaños y astucias de Elicia y Celestina. Es decir, estamos ante la dialéctica de las argumentaciones vanas, que no son válidas para que el hombre sepa regirse ni sea más moral.

Otro ejemplo de falacia aparece en el debate entre Calisto y Pármeno, cuando éste, en un larguísimo parlamento, le describe a Celestina. El joven criado utiliza una amplificación de los oficios y actuaciones de la alcahueta (*congeries*, 'hacinamiento', según los tratados de retórica)²⁵, que termina en: «¿Quién te podrá dezir lo que esta vieja fazía? Y *todo era burla y mentira*». Se trata de la paradoja tradicional del mentiroso, comentada en la mayoría de los manuales de lógica. Ejemplo clásico era el del libro en cuya nota final se afirma: «todo lo escrito en este libro es falso». Lo cual deja abierta la posibilidad de que aquella última afirmación también

25.— Usado en bastantes textos literarios de la época, como Rodrigo de Cota, *Diálogo entre el amor y un viejo*, coplas 31-4 o Rodrigo de Reinosa en las *Coplas de las comadres*.

lo sea, y en ese caso el resto sería verdadero o, por el contrario, si aquella afirmación fuera verdadera el resto del libro sería falso. Pero como la última afirmación se encuentra dentro del mismo libro, la interpretación sobre el alcance de la misma deja a la veracidad del libro librada hacia el infinito.

Veamos otro ejemplo de argumentación escolástica llevada a los extremos falaces entre Celestina y Pármeno:

CEL.– Pármeno ¿tú no ves que es necedad o simpleza *llorar* por lo que con *llorar* no se puede remediar?

PÁR.– Por eso *lloro*. Que si con *llorar* fuese posible traer a mi amo el remedio, tan grande sería el placer de la tal esperanza, que de gozo no podría *llorar*. Pero, así, perdida ya la esperanza, pierdo el alegría y *lloro*.

CEL.– *Llorará* sin provecho por lo que *llorando* estorvar no podrás, ni sanarlo presumas. ¿A otros no ha contescido esto, Pármeno?

PÁR.– Sí, pero a mi amo no le querría doliente.

CEL.– No lo es; mas aunque fuese doliente, podría sanar.

PÁR.– No curo de lo que dizes, porque en los bienes mejor es el acto que la potencia, y en los males mejor la potencia que el acto. Así que mejor es ser sano que poderlo ser, y mejor es poder ser doliente que ser enfermo por acto y, por tanto, es mejor tener la potencia en el mal que el acto.

Aparte de los diferentes juegos retóricos con *llorar* en sus múltiples acepciones, en el último párrafo Pármeno termina el debate con una frase sacada directamente de la *Suma Teológica* de Santo Tomás, *Prima Secundae*, 71, 3²⁶: «Solución: Hay que decir: el hábito está a medio camino entre la potencia y el acto. Pero es evidente que el acto, tanto en el bien como en el mal, es superior a la potencia, según se dice en el libro IX de los *Metafísicos*: pues es mejor obrar bien que poder obrar bien; y análogamente, es más vituperable obrar mal que poder obrar mal».

Ante este razonamiento lógico de Pármeno, Celestina modifica su argumentación hacia la persuasión afectiva, hablándole de su padre y también con frases de la predicación medieval, terminando con una sentencia de Séneca, que poco o nada tiene que ver con el hilo argumental anterior:

26.– Cita de la *Metafísica* de Aristóteles, IX, 9, como lo confirma la *Celestina Comentada* f. 43r y Castro Guisasaola, p. 27, aunque también aparece en las *Auctoritates Aristotelis*, obra usada para la mayoría de las citas del primer Acto. Véase Ruiz Arzalluz, Iñigo, «El mundo intelectual del «antiguo auctor»: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVI (1996), pp. 265-284.

[...] sin otro testigo sino Aquel que es testigo de todas las obras y pensamientos, y los coraçones y entrañas escudriña²⁷, al qual puso entre él y mí que te buscasse y allegasse y abrigase [...]. Y porque se lo prometí y con mi promesa llevó descanso y la fe es de guardar más que a los vivos a los muertos [...] hasta agora, que ha plazido a Aquel que todos los cuydados tiene y remedia las justas peticiones y las piadosas obras endereça [...] que como Séneca nos dize, los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades porque en breve tiempo con ninguno no pueden firmar amistad; y el que está en muchos cabos no está en ninguno²⁹.

Este parlamento de Séneca sobre la amistad lo esgrime Celestina para convencer a Pármeno de que sirva a su amo, pero no como amigo ni leal criado: «Dexa los vanos prometimientos de los señores, los quales desechan la *substancia* de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos. Como la sanguijuela saca la sangre, desagradescen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón. ¡Guay de quien en palacio envejece! Como se escribe de la probática piscina, que de ciento que entran, sanava uno [San Juan, v, ii: *Est autem Ierosolymis probatica piscina*] [...] Mira bien, créeme. En su casa cobra amigos, que es el mayor precio mundano; que con él no pienses tener amistad, como por la diferencia de los estados o condiciones pocas vezes contezca» (Sobre la amistad como mayor precio: Eclesiástico, cap. 6, Tulio Cicerón, *De finibus*, I, 65, *De amicitia*, *Ética* 8, I, 1155^a de Aristóteles: *Amicitia est inter equales*, etc.).

Es curioso que sea el personaje de Celestina quien más sentencias bíblicas utilice, pero también de autores morales como Séneca. Mucho se ha hablado de la etimología de su nombre, pero parece lo más sencillo relacionarlo con el adjetivo latino *caelestis* o sus derivados, caso de 'celestial' o de color 'celeste', que indicaría el azul del cielo. Un nombre como Celestina evoca, pues, mundos celestiales, angélicos, puros, es decir todo lo contrario de lo que la alcahueta es³⁰. Pero posiblemente sea celestial porque en esta religión del amor presentada en el primer acto, ella se encargará de conseguir a Melibeia, el Dios de Calisto. Bajo esta *interpre-*

27.— Cita del Salmista, Salmo 7: *Scrutans corda et renes Deus* y en el libro de la Sabiduría, cap. I.

28.— Parece cita del *Decreto* de Graciano, 2ª pars, causa XIII, q. II, cap. 4 *ultima voluntas defuncti servari debet*.

29.— En *Celestina Comentada*, es una traducción abreviada de la *Epistula* II de Séneca. En *Auctoritates Aristotelis*, el razonamiento completo final utilizado por Celestina, extraído de Séneca, *Epístolas*, I, 2. Véase Ruiz Arzalluz, Iñigo, «El mundo intelectual del «antiguo auctor»: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», art. cit., p. 273.

30.— Paolo Cherchi, art. cit., p. 84.

tatio nominem, Celestina es quien usará más citas bíblicas, la que incluirá más argumentaciones casi sermonarias o del mundo de la predicación y, finalmente, la que invertirá el sentido de los argumentos retóricos persuasivos. Así, las citas bíblicas y las morales de Séneca le servirán para desmontar silogísticamente los conceptos clásicos de amistad o para convencer a Pármeno para cambiar de bando, pues así recibirá bienes económicos y deleites.

La ironía y la ridiculización del uso abusivo de las *auctoritates* en las argumentaciones rezuman por todo el primer Acto. Un ejemplo de ironía podríamos encontrarlo en Pármeno, quien habla como los viejos (siendo el criado más joven), como le recuerda Celestina: «¡O, hijo, bien dizen que la prudencia no puede ser sino en los viejos, y tú mucho eres moço! (cita de Aristóteles lib. 7, 6, 1329a15 de la *Política: Potentia in juvenibus et sapientia vel prudentia in senibus presumitur*). En cuanto a la puesta en solfa del uso indiscriminado de las autoridades, véase, por ejemplo, este parlamento entre Pármeno y Celestina en donde los dos utilizan la misma fuente senequiana para demostrar conceptos opuestos:

PÁR.— ¡O Celestina! Oýdo he a mis mayores que un exemplo de luxuria o avaricia mucho mal haze [cita de Séneca, *Epis. Mor.* 7, 7, 2: *Unum exemplum aut luxuriae aut avaritiae multum mali facit*] y que con aquéllos deve hombre conversar que le fagan mejor, y aquéllos dexar a quien él mejores piensa hazer [las dos sentencias de Séneca, *Epistulae*, VII, 7 y 8]. Y puesto que yo a lo que dizes me incline, solo yo querría saberlo, por que a lo menos por el exemplo fuese oculto el pecado. Y si hombre vencido del deleyte va contra la virtud, no se atreva a la honestad.

CEL.— Sin prudencia hablas; que de ninguna cosa es alegre possession sin compañía [Séneca, *Epis. Mor.* 6, 4]. No te retrayas ni amargues, que la natura huye lo triste y apetece lo delectable [Cicerón, *De amicitia y Ética Nic.* 8, 5]. El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales, y especial en recontar las cosas de amores, y comunicarlas: «esto hize»; «esto otro me dixo»...

Finalmente, en este paseo por la sofistería utilizada por la casi totalidad de los personajes, pondré un ejemplo de silogismo *sortes* utilizado por Celestina:

CEL.— ¿Qué es razón, loco? ¿Qué es afeto, asnillo? La discreción, que no tienes, lo determina. Y de la discreción mayor es la prudencia, y la prudencia no puede ser sin esperimientio [posible cita de Aristóteles, lib.

8 *Politicorum: Prudentia requirit experientiam quae indiget tempore*», realmente en *Politica* 2,5 y 7,10], y la experiencia no puede ser más que en los viejos. Y los ancianos somos llamados padres, y los buenos padres bien aconsejan a sus hijos, y especial yo a ti, cuya vida y honrra más que la mía deseo. ¿Y cuándo me pagarás tú esto? Nunca, pues a los padres y a los maestros no puede ser fecho servicio ygualmente [*Ética* lib. 8].

PÁR.— Todo me recelo, madre, de recibir dudoso consejo.

CEL.— ¿No quieres? Pues dezirte he lo que dize el Sabio: al varón que con dura cerviz al que le castiga menosprecia, arrebatado quebrantamiento le verná y sanidad alguna le conseguirá [*Proverbios*, xxix, 1].

Este género de argumentación, *sorites*, en donde las *proposiciones* se van enlazando hasta sacar una *conclusión* o *consecuencia* (pide mayor arte por la multiplicación de los términos y mayor inteligencia en el oyente por la misma causa), era el más utilizado para el engaño y el más frecuentado por los sofistas.

Frente a la incertidumbre de aceptar dicho razonamiento falaz por parte de Pármeno, Celestina concluye con una sentencia bíblica, que pone punto y final al debate mediante la autoridad, un *argumentum ad verecundiam* («argumento dirigido al respeto»), una falacia lógica y un móvil retórico propio de la *refutatio* del discurso, que implica refutar un argumento o una afirmación de una persona aludiendo al prestigio de la persona a quien se cita, en este caso de Salomón.

A través de los ejemplos aquí expuestos, podemos entresacar una primera conclusión: en la primitiva *Comedia de Calisto y Melibea* se utilizan los diferentes modelos de la argumentación propuestos en la lógica y dialéctica. La *argumentación* exige trabazón de verdades, de las cuales, puestas unas, se sigan otras. Esta conexión no es más que la ligazón de las *verdades singulares* en las proposiciones *particulares* y *universales*. Este alargamiento de proposiciones enderezadas a persuadir, es el que los retóricos denominan *amplificación*, el cual se realiza por *aumento*, por *comparación*, por *raciocinación* de la cantidad de la cosa, o por *agregamiento*, en latín *congeries* o *amontonamiento*. Pero eso sí, la mayoría de estas argumentaciones y proposiciones en la *Celestina* no van hacia la búsqueda de la verdad o para que el hombre sea más moral, según pedían los humanistas, sino que en su mayoría son sofismas y falacias del discurso.

Para la iniciación a la dialéctica se utilizaba el compendio escolar de Pedro Hispano las *Súmulas*, texto oficial de las Facultades y escuelas de Artes en casi toda Europa hasta bien entrado el siglo xvi. La estructura de la obra es la siguiente: i. *De enunciatione*; ii. *De quinque universalibus*; iii. *De praedicamentis*; iv. *De syllogismis*; v. *De locis dialecticis*; vi. *De falaciis*; vii. *De*

propietatibus terminorum (1. *Suppositio*, 2. *Ampliatio*, 3. *Appellatio*, 4. *Restrictio*, 5. *Distributio*, 6. *Exponibilia*). Esta última parte, para distinguirla de la lógica aristotélica, se le denominó *logica parva* o *parva logicalia*. El método científico de la Edad Media era la disputa oral y/o escrita. Un tema al que da mucha importancia Pedro Hispano (y que muestra los intereses de la tradición parisina de la lógica) es el de las falacias, el cual ocupa casi la mitad del libro, donde muestra una voluntad y una decisión de dotar a sus alumnos con las armas mejores y más pulidas para el desenredo de los sofismas, los entuertos lógicos que hay que deshacer. Cada escuela realizó sus comentarios al texto de Pedro Hispano: comentarios *secundum viam nominalium* o *modernorum* y los *secundum viam realium*.

Esta dialéctica es la que está en la base de las disputas entre los diferentes personajes de la *Celestina*. Y podemos fácilmente descubrir en dichos debates las falacias expuestas en las *Súmulas*. Para ello, el primer Autor deja de lado la tradición poética y retórica al romper el decoro debido a los personajes bajos de la comedia, pues todos ellos hablan como filósofos y tienen la misma capacidad dialéctica y persuasiva que los doctores en derecho. Así, amos y criados conocen los mismos ejemplos, utilizan las mismas autoridades; los jóvenes como Pármeno razonan como los viejos; la alcahueta argumenta mediante citas bíblicas y lenguaje de la predicación. Quizás sea por esta causa que el primer Autor escoja el texto de las *Auctoritates Aristotelis* como fuente probatoria de la argumentación, como he indicado antes, cuyas sentencias sirven igualmente para probar y refutar, según en la parte del discurso en las que se incluyan, lo que anula su funcionalidad y muestra la falacia de una educación basada en los florilegios y autoridades tradicionales, sean éstas procedentes de filósofos morales (Aristóteles, Boecio, Séneca, etc.) o de la Biblia.

Ya he comentado antes, al hablar de las diferentes escuelas existentes a finales de siglo xv en las universidades españolas, que la lógica escolástica estaba en el punto de mira de nominalistas, lulianos y espiritualistas. Si analizamos someramente la *Logica nova* y el *Ars generalis ultima* de Ramón Lull, podemos entresacar algunos aspectos que nos pueden ayudar a explicar el primer Acto de la *Comedia de Calisto y Melibea*. La doctrina del *Arte general* exige en la Segunda parte «Que el propio artista explique el texto a los escolares con razones y no con autoridades. En caso de duda los escolares consultarán con el maestro»³¹. Otro de los elementos importantes de la dialéctica luliana es la adopción de la forma proverbial. Lull ensaya por vez primera esta fórmula en el penúltimo libro del *Arbre de Sciencia*, y tanto le satisfizo que en el mismo año 1296 escribió los *Prover-*

31.— «Secunda pars est quod ipse (artista) declaret bene textum scholaribus rationabiliter et non liget se cum auctoritatibus aliorum, et quod scholares praelegant textum. Et si scholars duuitauerint in aliquot, petant a magistri illud», *Ars magna, generalis et ultima*, ed. de Lázaro Zetzner, Estrasburgo, 1609, XIII pars princ., pág. 662. Cita sacada de Tomás Carreras y Artau y Joaquín Carreras y Artau, *Historia de la Filosofía Española*, ed. cit., p. 455.

bis de Ramon. Más tarde compone los *Mil proverbis* y, finalmente, los *Proverbis d'enseyament*. Para el filósofo mallorquín los proverbios populares, tanto por su fondo como por su forma, están muy cerca de la sabiduría popular. Y este aspecto dialéctico aparecerá claramente en la *Comedia*, plagada de refranes y proverbios populares.

Por otra parte, una idea sobrevuela y juega un gran papel en toda la filosofía luliana: la de la primera y la segunda intención. Dios ha querido que la primera intención sea en el hombre para conocerle, amarle, honrarle y servirle, y que por la segunda intención posea el hombre los bienes que derivan de los méritos de la primera intención. Justamente lo contrario que hace Calisto y la totalidad de los personajes.

Según Tomás y Joaquín Carreras al explicar la ética de Ramón Lull: «el hombre puede obrar de dos maneras: naturalmente (*naturaliter*), esto es, como las demás criaturas que le son inferiores, y moralmente (*moraliter*), en cuyo caso, haciendo un mal uso de su libertad, puede desviarse de la primera intención o «invertir las dos intenciones», anteponiendo la segunda intención a la primera. Esta desviación o inversión constituye el pecado. No hay mayor vileza ni mayor falsedad que la del hipócrita, porque nadie como él tiene su intención tan desordenada»³². La ética luliana es, pues, una ética de la primera intención y voluntarista, coincidiendo también en este aspecto con la filosofía franciscana. Algo similar ocurre con el debate sobre la primacía entre la razón y la fe, al darle Ramón Lull en el *Ars generalis ultima* la superioridad a la fe. Planteamientos éstos claramente agustinianos. Muchas de estas propuestas éticas, pero *in contrariis*, podemos rastrear perfectamente en la actuación de Calisto y en la mayoría de los personajes celestinescos.

También podemos entresacar en este primer Acto algunos conceptos y críticas realizadas por Alonso de Cartagena a los escolásticos desde planteamientos humanísticos. A propósito de uno de los temas del diálogo, la invención, Cartagena critica la ignorancia de los escolásticos, teólogos y juristas contemporáneos, que se limitan a apoyar sus alegatos con citas textuales de los «*auctores*» contentándose simplemente con repetir opiniones ajenas, sin añadir nada de su propia cosecha. Para ellos, la «*inventio*» no es más que recoger lo que ya había sido dicho sobre una materia particular en vez de descubrir los medios adecuados para el planteamiento de cada nuevo caso³³.

Pero también afirma, aunque dé la primacía a la retórica frente a la lógica o dialéctica, que la retórica es como una espada que, en manos irresponsables, puede ser instrumento de crimen y muerte, pero si se hace un

32.— *Libre d'intenció*, parte I, párr. 14, pág. 7. Cfr. *Ars generalis ultima*, IX pars pric. caps. XII, XIII y XIV, págs. 304, 385 y 443, cita sacada de Tomás Carreras y Artau y Joaquín Carreras y Artau, *Historia de la Filosofía*, ed. cit., p. 611.

33.— *La Filosofía Española en Castilla y León: De los orígenes al Siglo de Oro*, ed. de Maximiliano Fartos Martínez y Lorenzo Velázquez Campo, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.

uso sabio de ella, puede servir para «esforçar la justicia». Esta afirmación de Cartagena ¿no será la causante de que ciertos discursos retóricos celestinescos sean el instrumento de crimen y muerte, pues así se nos pondrá como consecuencia lógica en la ampliación de este primer Acto en 16 con la muerte de Celestina, Sempronio, Pármeno, Calisto y Melibea, aquellos personajes que han utilizado hasta la saciedad las artes persuasivas de la retórica y de la dialéctica?

Para terminar, pienso que en el texto del «antiguo Auctor» está compendiada la problemática entre las diferentes escuelas intelectuales de la época, donde se pone en solfa la dialéctica escolástica, el uso abusivo de las *autoridades*, la primacía de la razón sobre la fe de la escuela tomista, las falacias de la lógica tradicional e incluso las fórmulas compositivas poéticas, invirtiendo todos los esquemas de la enseñanza tradicional.

Así, el «antiguo Auctor» amplía las posibilidades de la comedia romana y humanística introduciendo argumentaciones dialécticas en boca de todos los personajes, haciéndoles perder el decoro, pues todos ellos usan los mismos silogismos y las mismas estructuras persuasivas retóricas en vez del *sermo humilis*. Lo mismo sucede con el uso indiscriminado de *autoridades* y ejemplos, los cuales sirven para demostrar y refutar indistintamente. Para ello invertirá desde la *interpretatio nominis* de los personajes hasta el estilo bajo de la comedia, etc. Pero en definitiva, el «antiguo Auctor» es consciente que su obra va dirigida a un público eminentemente universitario, habituado al texto escolar de las *Súmulas* de Pedro Hispano y sus innumerables comentarios por las diferentes escuelas, pero un lector capacitado para descubrir que la razón y la dialéctica no conlleva a la Verdad (en mayúsculas) ni a que el hombre sea más moral.

Terminaré con unas palabras de Paolo Cherchi:

Rojas ha abandonado completamente los conceptos de *aptum* o de *congruitas* que se enseñaban a los estudiantes con la «rota Vergilii», conceptos que imponían una estricta relación entre estilo y materia tratada... ¿Por qué, entonces, Rojas escogió la solución de la grandilocuencia, de la hinchazón retórica? Porque es la manera más obvia de dramatizar el juego de la antífrasis que hemos visto en la onomástica. En la tradición retórica la grandilocuencia, sobre todo en la versión de la *gravitas* sentenciosa, indica siempre sabiduría, y la sabiduría es la virtud con la cual los hombres controlan su propio destino usando remedios contra la mala y la buena fortuna, como enseñaba Petrarca. Los personajes de la *Celestina* no tienen esa sabiduría: la pasión los ciega; la lengua que usan no es un instrumento de conocimiento o de dominio de sí mismos, sino un medio de justificar o secundar

unas pasiones que les conducen a sucumbir al destino. El vestido de sabiduría con que se cubren no les pertenece de veras; pero el elemento clásico en el nombre les permite llevarlo; el resultado podría ser cómico, mas lo cómico desaparece donde sobreviene lo trágico de la muerte. Y la tragedia de la *Celestina* es de un tipo del todo particular. Generalmente pensamos que la tragedia surge de un conflicto de deberes; pero en la *Celestina* no hay tal conflicto; lo que hay es una convivencia entre sabiduría y ceguera pasional, y es una convivencia que termina negándole toda utilidad a la sabiduría, o pervirtiendo la función que debe de tener... La *Celestina*... se podría definir como la tragedia del saber inútil³⁴.

34.– Paolo Cherchi, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», pp. 89-90.

Bibliografía citada

- ALONSO DE HERRERA, Hernando, *La disputa contra Aristóteles y sus seguidores*, ed. de M^a Asunción Sánchez Manzano y estudio preliminar de M^a Isabel Lafuente Guantes, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura -Universidad de León, 2004.
- BELDA PLANS, Juan, *La Escuela de Salamanca*, Madrid, BAC, 2000.
- CANET VALLÉS, José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Univ. de Sevilla y Univ. de València, col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, 1993.
- , «La comedia humanística española y la filosofía moral», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1994*, eds., Felipe B. Pedraza y Rafael González, Almagro, 1995, pp. 175-187.
- , «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XV-XX*, eds. Irene Romera y Josep Lluís Sirera, Valencia: Servei de Publicacions Universitat de València, Col. Parnaseo, 2007, pp. 15-28.
- , «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Un libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58.
- , «La Universidad en la época de Melchor Cano», en *Melchor Cano y Luisa Sigea, dos figuras del Renacimiento español*, Cuenca, UNED-Ayuntamiento de Tarancón [en prensa].
- CARRERAS Y ARTAU, Tomás y Joaquín, *Historia de la Filosofía Española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, vol. I, Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1939.
- CASTRO GUIASOLA, Florentino, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924; reedición en Madrid, CSIC, 1973.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- CHERCHI, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en Rafael Beltrán y José Luis Canet, eds., *Cinco siglos de 'Celestina'*, València, Universidad de Valencia, 1997, págs 77-90.
- FARTOS MARTÍNEZ, Maximiliano y VELÁZQUEZ CAMPO, Lorenzo, *La Filosofía Española en Castilla y León: De los orígenes al Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.

- GONZÁLEZ, Gabriel, *Dialéctica escolástica y lógica humanística*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1987.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978, 2 vols.
- ORTEGA MARTÍN, Joaquín, *Un reformador pretridentino: Don Pascual de Ampudia, obispo de Burgos (1496-1512)*, Publicaciones del Instituto Español de Historia Eclesiástica, Monografías, núm 20, Roma, Iglesia Nacional Española, 1973.
- RUIZ ARZÁLLUZ, Íñigo, «El mundo intelectual del 'antiguo auctor'»: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVI (1996), pp. 265-284.
- «Género y fuentes» en Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000, pp. XCII-CXXIV.
- VIVES, Luis, «*Adversus pseudodialecticos*» (1519), en *Obras completas*, tomo II, trad. Lorenzo Riber, Madrid, M. Aguilar, 1948, reimpresión de 1992 por la Generalitat Valenciana.



CANET VALLÉS, José Luis, «La *Celestina* en la ‘contienda’ intelectual y universitaria de principios del s. XVI», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-107.

RESUMEN

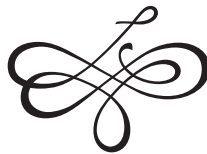
Se analizan en este artículo las diferentes corrientes intelectuales de la universidad española de fines del siglo xv y principios del xvi: Escolasticismo, Espiritualismo, Nominalismo, Escotismo, Lulismo y Humanismo. La primitiva *Comedia de Calisto y Melibea* nace en esta ‘contienda’ como un texto que se enfrenta al escolasticismo tradicional, a la lógica y dialéctica e incluso al uso indiscriminado de autoridades en la enseñanza tradicional.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Escolasticismo, Escotismo, Nominalismo, Lulismo, Humanismo.

ABSTRACT

This article discusses the various intellectual currents of the Spanish University in the late Fifteenth and early Sixteenth centuries: Scholasticism, Spiritualism, Nominalism, ‘Lulismo’ and Humanism. The primitive *Comedia de Calisto y Melibea* born in this’ context ‘as a text that challenges traditional scholasticism, logic and dialectic and even the indiscriminate use of authorities in traditional education.

KEY WORDS: *Celestina*, Scholasticism, Spiritualism, Nominalism, Lulismo and Humanism.



El concepto filosófico de felicidad en *La Celestina*

Jean-Baptiste Crespeau
ENS-LSH Lyon

La felicidad no es un tema tan evidente en lo que concierne a *La Celestina*, por estar tan admitido —y justificado, en cierta medida— el pesimismo característico de la obra¹. De manera general, la crítica se enfoca en dos elementos claves (además de la suerte de los personajes): el prólogo de la obra, encabezado por la muy comentada fórmula «Todas las cosas ser criadas a manera de tienda»², y el llanto final de Pleberio, caracterizado por su tono desesperanzado³. A pesar de su situación fundamentalmente distinta en la obra (el primero pertenece al plano externo y constituye una declaración explícita del autor, mientras el segundo forma parte de ésta), estos dos textos comparten un rasgo particular: su

1.— Ya al principio de su fortuna lo sanciona de manera emblemática la transformación del título de la obra en «Tragicomedia», a petición de los primeros lectores que aducen el final desastroso de la obra, véase el Prólogo que encabeza la edición de Valencia en 1514: «Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía y llaméla tragicomedia» (ed. de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 2000, p. 81). En lo que atañe a la historia de la crítica, esta impresión se ve sintetizada de manera muy eficaz por Marcelino Menéndez Pelayo, quien habló de «un pesimismo epicúreo poco velado, una ironía trascendental y amarga» (Marcelino Menéndez Pelayo, *La Celestina*, 1970 (4ª edición), p. 162, citado en Ángel Alcalá, «El neoepicureísmo y la intención de *La Celestina*. Notas para una relectura», *Romanische Forschungen*, 88:2/3 (1976), p. 228).

2.— Recordemos que se trata de una cita de Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, II, A 2-3, quien a su vez cita a Heráclito.

3.— Véase Eukene Lacarra Sanz, «Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *Celestina*», en Santiago López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 457-474, que recapitula gran parte de los problemas relacionados con la idea de pesimismo. En el caso del llanto de Pleberio, uno de los aspectos que más ha llamado la atención de la crítica es la ausencia de referencia a la providencia divina, que hubiera podido compensar una visión del mundo a veces calificada de «nihilista».

aparente naturaleza expositiva. Ello explica particularmente que se haya intentado buscar una causa doctrinal de tal pesimismo, que ha interesado a la crítica desde dos perspectivas de investigación: el problema de las fuentes, y el del didacticismo, que motiva la idea de una intención del autor y de un mensaje moral transmitido por la obra⁴. El pesimismo estaría en efecto relacionado con un trasfondo doctrinal particular, que se transparentaría en la obra a través de las sentencias o citas más o menos obvias. Así pues, se ha podido interpretar esta visión sombría que parece impregnar el conjunto de la obra como resultado de una postura cristiana, petrarquesca⁵, estoica, o neoepicúrea⁶. El problema se complica cuando se considera el desfase entre muchas sentencias y citas «filosóficas» y la actitud contradictoria de los personajes que las profieren. El efecto de parodia así producido parece derivar de una postura irónica del autor: se trata entonces de buscar una doctrina implícita que surgiría en el espacio abierto por esta actitud. A todo ello se añade otro tipo de explicación, que se apoya en la propia personalidad de Rojas, cuya condición de converso explicaría el pesimismo. Éste expresaría una visión escéptica y desesperanzada de la vida y reflejaría una época de crisis moral⁷.

No se trata en absoluto de cuestionar muchas de estas posturas críticas, ya clásicas en algunos casos, que tienen fundamentos serios⁸ y ofre-

4.— Para este asunto, remito a Jeremy Lawrance, «The Tragicomedia de Calisto y Melibea and its 'moralité'», *Celestinesca*, 17.2 (Otoño 1993), pp. 85-109, que recapitula los diversos puntos de vista y los relativiza mediante unas valiosas aclaraciones filológicas (acerca de la moralidad de la comedia humanística y de los distintos significados del concepto de moral), en las que fundamenta su propia opinión.

5.— Véase Alan Deyermond, «Las fuentes petrarquescas de *La Celestina*», en S. López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, p. 107: «El tema central del libro I [del *De remediis*], la destrucción de toda felicidad terrenal, se refleja no sólo en el número mayor de préstamos individuales, sino en la actitud general de *La Celestina*».

6.— Tesis expuesta ya por Menéndez Pelayo, en la fórmula citada, y desarrollada por Ángel Alcalá, «El neoepicureísmo y la intención de *La Celestina*», su principal expositor. Lo sigue Consolación Baranda, *La Celestina y el mundo como conflicto*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, que se centra en la idea de conflicto en *La Celestina* —por lo menos como punto de partida, ya que propone también otras perspectivas (conflictividad y derecho; conciencia del tiempo de los personajes), enriqueciendo la reflexión—. Véase también Ottavio Di Camillo, «Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*», en S. López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina* pp. 579-598, que se acerca de la posición neoepicureísta, en su explicación «libertina».

7.— Stephen Gilman y José Antonio Maravall son los ejemplos más clásicos de una interpretación historicista, desde sendas perspectivas (explicación socioeconómica para éste, biográfica para aquél).

8.— Con tal que sigan perspectivas claras, lo que no es siempre de A. Alcalá («El neoepicureísmo y la intención de *La Celestina*»), buen ejemplo de confusión entre interpretación legítima del posible trasfondo ideológico que se transparentaría en la obra e intento de explicar los actos del propio Rojas, siendo emblemático al respecto su punto de partida: dilucidar los motivos del «silencio» de Rojas tras la publicación de su obra maestra (me remito a la p. 226).

cen claves de interpretación muy coherentes⁹. Podemos notar, sin embargo, que en la mayoría de los casos, el pesimismo se ve relacionado con un discurso particular, ya con una doctrina filosófica singular, ya con la propia figura del autor, lo que no deja de plantear problema. Se ha evidenciado por ejemplo que en muchísimos casos, esos fragmentos no se debían a un contacto directo con las fuentes, sino que procedían de compendios de sentencias mediante los cuales se transmitía gran parte de la enseñanza filosófica en la Universidad, de tal manera que no hacen necesariamente eco de un fondo doctrinal íntegramente conocido por el autor. Además, no hay que olvidar que las doctrinas antiguas que van difundiendo en Castilla desde principios del siglo xv siguen tamizadas por un trasfondo ideológico «tradicional»¹⁰ que condiciona su recepción. No hay que entenderlo como estructura ideológica coercitiva, sino como marco ideológico global, fuente conceptual y legado filosófico, que precede toda particularización.

Ésta es la perspectiva desde la cual quiero situarme para estudiar qué concepto de felicidad aparece en *La Celestina*. Insisto en este término de concepto¹¹, pues si bien la idea de felicidad puede servir de clave y piedra de toque para distinguir un sistema ético de otro, existe también, a fines de la Edad Media, un concepto de felicidad previo a esas doctrinas particulares en las que se ha querido anclar el posible contenido moral de la obra. Está este concepto muy presente en la obra, a través de varios términos cuyos significados quedan ocultados por la impresión de pesimismo general —que no se trata de cuestionar— o por la adscripción de la obra en tal o cual sistema ético que se daba por consabido y predeterminado. Me interesaré, pues, en este concepto medular, y más precisamente en sus ocurrencias, para determinar sus significados en sus contextos particulares. Me limitaré al texto de la comedia, dejando de lado los textos que la acompañan, para corresponder con el enfoque que he señalado.

Habrà que definir primero los componentes de este concepto, antes de estudiar sus ocurrencias en *La Celestina*, recontextualizándolas en la situa-

9.— Véase por ejemplo la lectura «estoica» de Nicholas G. Round, «Conduct and values in *La Celestina*», en *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in honour of P. E. Russell*, Oxford, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981, pp. 38-52 (principalmente asentada en la distinción entre bienes propios y bienes ajenos) y la «aristotélica» de Dorothy S. Severin, «La Ética de Aristóteles y *Celestina*», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, eds. P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. T. Snow, Kassel, Reichenberger, 2001, pp. 43-53 (valiéndose del esquema aristotélico de virtudes y vicios, p. 48).

10.— Término que no entendemos en un sentido negativo, como algunos críticos, que, al considerar la originalidad de Rojas como algo absoluto, dan por obvio lo subversivo y transgresor de una obra radicalmente enfrentada con los valores de su tiempo o con las doctrinas filosóficas más «moralmente correctas» (por ejemplo, los artículos citados de Alcalá y O. Di Camillo).

11.— Que empleamos siguiendo el significado estricto de «representación mental de un objeto» (María Moliner, s.v.).

ción de la obra. Intentaré, sin embargo, sacar conclusiones más generales, las que me permita un estudio de detalle.

Más allá de un fenómeno psicológico más o menos definible, de un tema vago o de un valor clave en un sistema ético particular, existe pues un concepto de la felicidad elaborado y organizado, resultado de un proceso de discusión y de definición: el concepto tiene una historia, que cabe recordar en sus grandes líneas. Existe en efecto un concepto de la felicidad medieval, que conoce una evolución y conformación muy peculiares, condicionado por las circunstancias históricas e ideológicas¹².

Parafraseando una fórmula clásica, todos quieren ser felices pero nadie sabe en qué consiste la felicidad. Nada sorprendente, pues el concepto de felicidad abarca, en realidad, una serie de cuestiones relacionadas entre sí, pero también distintas, lo que dificulta cualquier intento de definirla de manera unívoca: la palabra remite a la vez al objeto del deseo del hombre, al estado anímico que le produce su consecución, a las condiciones que lo permiten¹³. Así pues, resulta posible acordarse sobre tal o cual vertiente del concepto, discrepando sobre otra, lo que ha sucedido a lo largo de la historia de la filosofía —pensemos en el papel fundamental del concepto de felicidad como elemento de discriminación entre las diversas escuelas filosóficas de la Antigüedad clásica—. El debate surge de nuevo a partir del siglo XII, a raíz del proceso de traducciones y de paulatino trasvase del corpus aristotélico y de sus comentaristas árabes en el campo filosófico, y de su introducción en la Universidad, particularmente de su legado ético, en lo que nos interesa. Existe, en efecto, una noción cristiana de felicidad o de beatitud, heredada de la fusión de las definiciones clásicas con el elemento clave de la ideología cristiana: la creencia en una vida ultraterrenal, que acabó modificando radicalmente el concepto clásico de felicidad. La recepción de la *Ética Nicomáquea* recién traducida (primero limitada a sus tres primeros libros) en el siglo XII resulta problemática, pues el texto plantea la posibilidad de una felicidad en esta tierra, caracterizada, además, como objeto de una ciencia práctica y política. Si bien la recepción de los siguientes libros de la obra (en particular el décimo), durante el si-

12.— Véase Georg Wieland, «The reception and interpretation of Aristotle's *Ethics*», en Norman Kretzmann, ed., *The Cambridge history of later medieval philosophy, from the rediscovery of Aristotle to the disintegration of scholasticism, 1100-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 657-672, que ofrece una excelente síntesis sobre el concepto de felicidad en la baja Edad Media, pasando revista a todos los problemas planteados por el nuevo interés por la *Ética Nicomáquea*; también Maria Bettetini & Francesco Paparella, eds., *Le felicità nel Medioevo*, Louvain-la-Neuve, Fédération Internationale des Instituts d'études Médiévales, Brepols, 2005, particularmente la introducción, para unas aclaraciones más generales sobre el concepto.

13.— O sea, en muchos casos, un modo de vivir que define un sistema ético.

glo XIII, introduce una nueva definición de la felicidad, identificada con la vida teórica, más acorde con una concepción cristiana de cuño neoplatónico, la idea de que sea posible una felicidad en este mundo deja profundas huellas y origina una serie de discusiones decisivas a lo largo de aquel siglo. Además, la insistencia en el papel del intelecto no hace sino enturbiar el paisaje teológico, hasta entonces predominantemente marcado por una perspectiva escatológica. No se trata, desde luego, de una influencia exclusiva, ya que numerosas son las influencias en un contexto tan complejo, pero el aristotelismo tiene un efecto catalizador notable¹⁴. De ahí una serie de discusiones y polémicas que se centran principalmente en el problema de la felicidad filosófica y en el de la visión beatífica, de su condición y naturaleza exacta. De este período tan crucial para la historia de la filosofía, que abarca la segunda mitad del siglo XIII y la primera del XIV, podemos mencionar dos fechas, dos hitos significativos. La condena parisina de 1277, que rechaza unas cuantas proposiciones de maestros de la Facultad de Artes, tachados de «averroístas», es emblemática del movimiento de reacción frente a las derivas aristotélicas, incluso en el ámbito ético, pues en esta ocasión se condena claramente la idea de que exista una felicidad terrena. En 1336, la encíclica *Benedictus Deus*, promulgada por el papa Benedicto XII, que enuncia el dogma de la visión beatífica, concluye, de cierto modo, una serie de largos y encarnizados debates acerca de la beatitud eterna, ejemplificando una solución de equilibrio que viene a caracterizar nuestro concepto desde entonces.

No es que se fije de una vez para siempre el contenido preciso del concepto¹⁵, sino que se definen delineaciones fundamentales en su extensión. Hay que recordar, al respecto, un trasfondo más general, esto es, la separación que acaba imponiéndose, tanto institucionalmente (en las Universidades) como científica e ideológicamente, entre filosofía (o ciencia) y teología, razón y fe¹⁶. La definición global del concepto de felicidad se ve

14.- En lo que nos interesa, además, podemos subrayar el nuevo protagonismo que desempeña la *Ética* aristotélica en el siglo XV, ya sea entre los humanistas italianos, ya en España, particularmente a partir de los nuevos Estatutos de la Universidad de Salamanca, en 1422, que introducen la *Ética* en el programa de enseñanza de la Facultad de Artes. Para la fortuna de la *Ética* en la España del siglo XV, véase Anthony Padgen, «The diffusion of Aristotle's moral philosophy in Spain, ca. 1400-ca. 1600», *Traditio*, 31 (1975), pp. 287-313; Carlos Heusch, «El Renacimiento del aristotelismo dentro del humanismo español», *Atalaya*, 7 (1996), pp. 11-40. Para el caso de *La Celestina*: el artículo citado de D. Severin (traducción de Severin, «Aristotle's *Ethics* and *La Celestina*», *La Corónica*, x (1981), pp. 54-58) y Ruiz Arzalluz, «El mundo intelectual del antiguo autor: las *Auctoritates Aristotelis* en *La Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española*, 86 (1996), pp. 265-284, que no he podido consultar.

15.- Lo atestiguan la fecundidad de la reflexión universitaria, así como la pervivencia de varias tendencias a las que adhieren, por ejemplo, las órdenes religiosas según sus intereses y afinidades.

16.- Véase Luca Bianchi & Eugenio Randi, *Vérités dissonantes. Aristote à la fin du Moyen Âge*, Fribourg - Paris, Éditions Universitaires de Fribourg - Éditions du Cerf, 1993, libro esencial en lo que toca a la relación entre teología y filosofía a raíz del momento clave del siglo XIII,

afectada por esta distinción entre dos campos de competencia; ésta, más allá de las sutilezas o problemas de detalle, sirve de marco conceptual y condiciona la reflexión. Así pues, la felicidad corresponde propiamente a la beatitud ultraterrenal, o sea contemplación de Dios, que sólo se puede alcanzar después de la muerte y del juicio final —ésta es la vertiente teológica—. Sin embargo, se puede hablar todavía de felicidad desde una perspectiva filosófica, y más precisamente política y ética, esto es, de una felicidad mundana, siempre que no interfiera con la beatitud teológica. La distinción, además, se refuerza, calificando ésta última de perfecta (siguiendo la terminología tomista), verdadera o auténtica.

¿Cuál es, finalmente, el elemento que asegura la coherencia del concepto, más allá de esa diferenciación irreductible? Existe una base conceptual común, que explica a la vez tal coherencia, y las tensiones que entraña el concepto, o sea, una definición básica que sólo depara un molde, y que necesita un contenido preciso —de ahí nacen las discrepancias. La felicidad es el bien supremo, el fin del hombre; es un deleite; es además un bien perfecto. Fin del hombre y perfección: éste es el núcleo del concepto, que debe su formulación canónica tanto a Aristóteles como a Boecio. A partir de ahí, una definición precisa de la felicidad no depende sólo de un posicionamiento ideológico arbitrario, de un problema de valor, sino del desarrollo lógico de este núcleo —que se ve condicionado, claro está, por las coordenadas básicas de cierta visión del mundo—. Lo que diferencia al hombre de los animales es su razón, o su alma, así que la felicidad concierne a estas entidades. Por otra parte, es un bien perfecto, lo que viene a decir permanente, completo, inmutable, eterno, o sea, la verdad, o Dios. En efecto, este mundo se caracteriza por su inestabilidad fundamental, un movimiento continuo que afecta tanto al cuerpo como a la mente. Para concluir este examen rápido y esquemático (perdóneseme las necesarias simplificaciones), insisto en que el desarrollo de nuestro concepto se fundamenta en la constatación de una inestabilidad e imperfección esencial del mundo terrenal, que, sirviendo de premisa, dificulta la posibilidad de una felicidad, entendida como bien perfecto, en esta vida. La idea de felicidad, en sus dos vertientes, resulta íntimamente relacionada con una visión pesimista del mundo¹⁷.

que supone la redefinición de un nuevo marco para la filosofía en el ámbito universitario, y hasta ideológico.

17.— El pesimismo que impregna *La Celestina* es, en cierto aspecto, bastante tópico, pues algunas formulaciones remiten a un discurso tipificado a la vez por las concepciones de un mundo regido por la fortuna y por la ideología catequética que entraña una visión del mundo simplificada, exacerbando las oposiciones básicas en un sentido dualista. Véase por ejemplo *La Celestina*, «no ay bien cumplido en esta penosa vida» (vi, 191); «Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece» (ix, 234); «ya son libres desta triste vida» (xv, 296).

Por fin, a estas dos acepciones admitidas hay que añadir una tercera dimensión del concepto, generalmente mencionada para ser rechazada. Se trata del conjunto de definiciones que se caracterizan por un apego casi exclusivo a las cosas más temporales, mundanas, corporales, y que a veces definen una vida propiamente bestial. En este campo se encuentran tanto doctrinas equivocadas —sobre todo los epicúreos, término muy genérico—, como las opiniones más vagas del vulgar más propenso a anhelar los placeres inmediatos del cuerpo¹⁸.

Resumamos: existe, en la baja Edad Media, un concepto de felicidad organizado, esto es, compartimentado y jerarquizado en su extensión, siendo la vertiente teológica el punto de referencia¹⁹, la clave que permite aquilatar las otras acepciones, en torno a un eje fundamental: la doble oposición entre el mundo y Dios, cuerpo y alma. Se fundamenta además

18.— Nos hubiera interesado extendernos más sobre la «actualidad» de esta tripartición, ya casi retórica, del concepto en textos coetáneos de *La Celestina* —valgan como muestra el par de ejemplos siguientes—. La expresa Alfonso de Cartagena en una glosa al prólogo de su traducción del *De vita beata* de Séneca: «Llaman los filósofos al bien soberano felicidad & los theologos le dizen beatitud; en romance le dizen bienaventuranza, porque no tenemos otro vocablo mejor en que lo podamos trasladar, pero es de saber que no se dize por bienes algunos de los que llaman de fortuna. Porque el hombre que alcanza muchas prosperidades & bienes temporales en esta vida, podemos le dezir venturoso. Mas si propiamente queremos hablar, no le llamaremos bienaventurado, porque este nombre no conviene a otro salvo a aquel que es perfecto en virtud» (citamos la edición de Miguel de Eguía, Alcalá de Henares, 1530, f. II v). A Cartagena le plantea problema utilizar la palabra «bienaventuranza» para traducir el concepto de «vita beata», y se justifica arguyendo que la bienaventuranza es la «que juntamente contiene todos los bienes», añadiendo una glosa para aclarar su intención. La encabeza la distinción entre filosofía y teología, que se refleja a su vez en la utilización de dos términos para denominar el «bien soberano»: nos recuerda de manera muy sintética las grandes líneas del concepto. Notemos, por fin, cómo el obispo de Burgos intenta hacer pegar a esta tripartición una distinción léxica. Otro ejemplo encontramos en la *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre, cuando la Razón expone al Entendimiento «las tres maneras de vivir» para el hombre, siguiendo las tres naturalezas del hombre. La primera, «según ángel», «se llama angélica e contemplativa»; la segunda, «según que el omne es animal», «es llamada voluptuosa e bestial»; la tercera, «según qu'el omne es omne», «es llamada vida política». Concluye recordando que «según aquestas dos [la contemplativa y la política], los omnes han puesto dos bien aventuranças» (*Visión deleytable*, II, 5, ed. Jorge García López, vol. I, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991, col. Textos recuperados, pp. 273-274). Como último ejemplo, mencionemos el principio del *Carro de dos vidas* de Gómez García, publicado en 1500, que empieza exponiendo esta misma tríada, vida activa, vida contemplativa y vida bestial (*Carro de dos vidas*, I, 1, p. 96, ed. Melquíades Andrés, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1988). Con estos tres ejemplos sacados de contextos tan dispares (reflexión lingüística acerca de una traducción, vulgarización de cuño aristotélico, tratado místico) ya vemos cómo se impone, de manera simplificada, esta tripartición del concepto de felicidad, en la época que nos interesa.

19.— Es sobremano sintomático, al respecto, un pasaje del *De vita beata* de Juan de Lucena, que pone en boca de Juan de Mena la reflexión siguiente (los tres protagonistas acaban de escoger el tema de su debate: saber si se puede ser feliz en esta vida): «Comoquier que no me acuerdo a la sentençia del obispo, gran temor he contrasistírgela. Es así esta cuestión theologica, señor marqués, que temo con las armas museas no me salga lo rayado» (*De vita felici*, ed. Olga Perotti, Como-Pavía, Ibis, 2004, p. 74) —por citar una obra próxima a *La Celestina*—.

en un núcleo conceptual que define la felicidad como bien perfecto y fin del hombre. Además, tiene una historia precisa, acarrea un bagaje de representaciones, referencias y autoridades. A estas dos vertientes principales, la teológica y la filosófica, hay que añadir una acepción vulgar, la que más insiste en el aspecto mundano de la felicidad. Sin embargo, las tres acepciones se apoyan en una visión común de la inestabilidad que caracteriza esta vida: el concepto de felicidad entraña un pesimismo fundamental²⁰. Por fin, notemos que a estas tres acepciones corresponden determinados «lugares» tanto institucionales como mentales, e incluso literarios o textuales, que suponen enfoques y asuntos propios²¹.

Antes de interesarnos más detenidamente en nuestro texto, queda por aclarar otra cuestión imprescindible: la terminología del concepto. Estamos ante una nueva paradoja propia del tema: la tensión entre un objeto universalmente deseado pero cuya definición provoca disensiones parece reflejarse en la diversidad de voces empleadas para designarlo, sin afectar la conciencia de una unidad del concepto. Sin embargo, los repa-

20.— Este pesimismo compartido no implica necesariamente un rechazo sistemático del mundo, y puede originar diversas reacciones y razonamientos. En una perspectiva teológica, la felicidad es imposible en esta tierra, lo que corresponde a un planteamiento ideológico previo, el rechazo del mundo y de la carne, pero que se puede justificar, también, por vía lógica. Desde un punto de vista filosófico, la idea de desorden y de variación de fortuna condiciona, al contrario, el desarrollo de una moral pragmática. Véase también C. Baranda (*La Celestina y el mundo como conflicto*), que insiste en la idea de conflictividad como condición epistemológica y práctica del pensamiento jurídico, pues la necesidad de justicia nace del desorden social que hay que convertir en orden.

21.— Respecto al caso de *La Celestina*, me parece muy relevante la observación de Jeremy Lawrance («The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its 'moralité'», pp. 92-93), acerca de la posible moralidad de la obra: «a moral dimension was evidently indispensable to comedy. The question remains: what sort of moral? [...] To find significance in the absence from our play of any explicit Christian *moralité* is to fall into an absurd irrelevance; to see in it the spiritual and theological conflict of 'buen amor de Dios v. loco amor del mundo', an approach powerfully and surreptitiously suggested to us by another work of medieval Spanish literature, is a pernicious red herring. Instead, the authors beg us over and over again to concentrate our moral concern on love as a social problem [...]». Más allá del problema particular del amor, es interesante la relación que establece el crítico entre el género de la comedia y un propósito moral muy particular, en este caso secular, esto es, que atañe a la filosofía moral y no a la teología. Más generalmente, la distinción entre estos dos campos de competencia (lo secular y lo religioso) se traduce, en el campo de la literatura, en una distinción entre géneros, en particular en la Edad Media. Ésta sirve de base para la parodia, que, en la época que nos interesa, puede definirse como desplazamiento de un campo a otro, produciendo una ruptura en una clasificación tan imperante (notemos, al respecto, la alusión al *Libro de buen amor*, obra que ofrece no pocos ejemplos de este tipo de parodia). Así pues, no se puede hablar de una moral absoluta, sino relativa, según enfoques precisos, que se vierten en lugares textuales correspondientes.

ros terminológicos de Alonso de Cartagena²² no se pueden generalizar, ya que suelen confundirse las palabras «felicidad», «bienaventuranza» y «bienandanza»²³.

Algunos términos, no obstante, parecen más propios de tal o cual polo de nuestro concepto: la palabra «beatitud» se emplea casi exclusivamente para designar la felicidad celestial, mientras que «prosperidad» se aplica generalmente a la vertiente terrena.

He centrado mi atención prioritariamente en esas tres voces elementales («bienaventurança», «felicidad», «buena andança») y en sus derivados adjetivos. También he considerado, cuando se daba el caso, otros términos: «dicha», «prosperidad», «buena fortuna», «bien soberano», «descanso», y sobre todo «gloria», cuya importancia se ha revelado palmariamente. En efecto, concentra de manera emblemática la tensión que hemos visto entraña el concepto de felicidad: su sentido más fuerte²⁴ es sumamente teológico, pues designa el lugar donde residen Dios, los ángeles y las almas de los justos después de la muerte, esto es, el paraíso. Pero tiene otro sentido antonomástico, pues se utiliza repetidas veces como sinónimo de «placer» o de «gozo» (presenta esta última palabra la misma ambivalencia, pero inversa). Los dos términos «provecho» y «gozo» me han llamado la atención, en la medida en que pueden aparecer esgrimidos por los personajes como objetivos y motores de acción, ocupando por tanto, funcionalmente, el lugar de la felicidad en un sistema ético, convirtiéndose en valores que le ofrecieran un contenido²⁵.

Así pues, me he centrado en estos elementos léxicos, considerando su entorno más próximo (sinonimia, yuxtaposición, forma), su valor en los discursos de los personajes, y su relación con la situación en la acción dramática, con el fin particular de determinar qué vertiente del concepto domina en cada caso, y los condicionantes que puedan determinar tal o cual uso particular. Tras un primer recuento, pude observar la frecuencia y la regularidad de nuestro concepto en boca de los personajes. Sobre todo,

22.— Quien asocia cada término con una acepción particular (véase el texto citado en la nota 18).

23.— La confusión terminológica es muy antigua, tradicional diríamos, ya que incluso en latín se confunden los términos «beatus» y «felix», aunque tuvieran un significado distinto, por lo menos originariamente —confusión normal en la Edad Media, basta con ver la traducción antigua de la *Ética*—.

24.— Además del significado clásico y etimológico de «fama», que tiene en dos ocasiones, pp. 179 («La mayor gloria que al secreto oficio del abeja se da») y 291 («no quiero otra honrra, otra gloria, no otras riquezas»).

25.— Pero no pasaré el umbral de un estudio de los valores que guían las conductas de los personajes, lo que ha sido ya bien estudiado (véase por ejemplo N. G. Round, «Conduct and values in *La Celestina*», que hace particular hincapié en el problema del desfase entre valores y conductas, y también José Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1972, sobre todo por su aspecto descriptivo bastante completo y relevante, aunque resulta mucho más problemático su sistema de explicación).

me di cuenta de que no hace falta lanzarse a un estudio estadístico de las acepciones que arroja cada ocurrencia, ya que un criterio de clasificación se impone de inmediato: la repartición de estas acepciones corresponde casi sistemáticamente a la distribución de los personajes. Seguiré, pues, esta clasificación que nos ofrece el propio texto, teniendo en cuenta la progresión dramática.

La primera ocurrencia inaugura el primer auto; la encontramos en el primer parlamento de Calisto:

CALISTO.– [...] ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre que agora el mío? Por cierto, los gloriosos santos que se deleytan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo. Mas, o triste, que en esto deferimos, que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal *bienaventurança*, y yo, misto, me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar.

MELIBEA: ¿Por gran premio tienes éste, Calisto?

CALISTO.– Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diese en el cielo silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta *felicidad*.

MELIBEA.– Pues, ¡aún más y igual galardón te daré yo, si perseveras!

CALISTO.– ¡O bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra avéys oído! (I, pp. 86-87)²⁶.

Conocemos el contexto: Calisto le expresa a Melibea su pasión, llegando a profesarle su devoción. Nada sorprendente, pues, si la «bienaventurança» que se nos pinta corresponde a la vertiente más alta de nuestro complejo, la beatitud, o gloria. En torno al término «bienaventurança» gravita una serie de vocablos pertenecientes al campo semántico de la beatitud, de la que se nos pinta un cuadro muy completo: «gloriosos santos», «deleyt[e]», «visión divina». A todos estos elementos tópicos de la visión beatífica, podríamos añadir quizás el escenario indicado por el argumento, un «huerto», lugar tradicionalmente asociado a la representación del paraíso²⁷. Calisto, al afirmar su «glorificación», tiene conciencia de lo paradójico de su discurso, como lo indica «en esta vida» en su interrogación retórica, que constituye el elemento más problemático (más que «cuerpo glorificado»). Se sitúa así en un doble juego de comparación

26.– Utilizo en todo momento la edición de Dorothy S. Severin. Las cursivas son siempre mías.

27.– Véase más adelante, p. 292, en boca de Calisto, que explicita el símil: «de día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel entre aquellas suaves plantas y fresca verdura [...] aquel suave descanso, aquel deleytoso refrigerio de mis trabajos».

y de oposición con los santos; éstos «puramente se glorifican», esto es, por su naturaleza espiritual, mientras que Calisto se define como «misto», a la vez cuerpo y alma. No quiero explayarme en el aspecto globalmente tópico de este pasaje que constituye un auténtico fragmento poético «a lo Petrarca» (hipérbole sagrada²⁸, tema de la ausencia, construcción antitética, estructura articulada en torno a la conjunción adversativa, análisis mental), sino destacar la importancia de la tensión entre «gloria» y «esta vida». Al confundir estas dos dimensiones antitéticas, Calisto comete ante todo un sinsentido. Lo redobla en las réplicas que siguen, con una oración condicional absurda, y por otro lado la apóstrofe burlesca «bienaventuradas orejas» (este último detalle resulta muy extravagante: de ser aceptable en este contexto una parte del cuerpo, habrían sido los ojos, en conformidad con la idea de visión que caracteriza la gloria celestial).

Esta primera ocurrencia es programática: la hipóbole sagrada se convierte en sinsentido; todas las otras ocurrencias del concepto en boca de Calisto siguen la misma pauta, con el efecto de tensión expresado por el propio Calisto: el significado que éste tiene en la mente no cambia, como lo muestran las otras ocurrencias que remiten siempre —a veces de manera insistente— a la idea de felicidad celestial, mientras que lo aplica a una realidad contradictoria. Se puede percibir, al respecto, cierta evolución, puesto que el personaje lo emplea primero para designar el gozo que le produce la visión de Melibea (y tal aplicación, basada en el sema «contemplación» que entraña la idea de beatitud, no parece tan incongruente), y se desliza hacia el «placer» corporal, esto es, la posesión efectiva de Melibea, lo que no hace sino acentuar la tensión. En cuanto a la apostrófe burlesca, podemos notar que Calisto la reitera más adelante, de manera aún más grotesca, al exclamarse «o *bienaventurado* cordón»: ya no se trata de un elemento humano, sino de un objeto insensible —esta personificación resulta aún más absurda, reforzando la tensión ya mencionada²⁹—.

Así pues, la tensión extrema entre hipóbole y realidad que caracteriza a Calisto se ve redoblada, en lo tocante a nuestro concepto, por la tensión entre mundo y cielo. La idea de felicidad y el conjunto de representaciones que la acompaña (beatitud, contemplación, gozo supremo, reposo, etc.) se convierte en *leitmotiv* de un personaje que no deja de expresar su

28.— Figura caracterizada por María Rosa Lida de Malkiel, «La hipóbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv», en *Estudios sobre la literatura española del siglo xv*, Madrid, Ediciones José Porrua Turanzas, 1977, pp. 291-303; véase también Pierre Heugas, *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1973, p. 420 (que la llama «hyperbole blasphématoire»).

29.— Se insiste muchas veces, en la estela de la *Ética*, en el que el concepto de felicidad se aplique exclusivamente al hombre —salvo en caso de licencia poética, por ejemplo en algunos pasajes de Virgilio citados por Alfonso de Palencia en la entrada «felix» del *De synonymis elegantibus liber* y del *Universal vocabulario*—.

deseo hiperbólico. Más que un error, lo que comete Calisto es un sinsentido: no se equivoca porque cree que la felicidad reside en tal o cual bien de fortuna³⁰, no se trata de un error de apreciación, sino que confunde dos ámbitos totalmente incompatibles al aplicar de entrada los elementos de definición de la felicidad perfecta a un objeto imperfecto.

Esta primera aparición del concepto condiciona, de cierto modo, las siguientes, tanto las de Calisto como de los demás personajes. Ése introduce el tema de manera extrema, exacerbando su tensión inherente³¹. Desde entonces, sirve de referente para el posicionamiento de los protagonistas, que o bien se aprovechan de su impropiedad, bien se comportan a su imagen.

Lo vemos luego con la reacción de Sempronio, que intenta desengañar a su amo, centrándose precisamente en el concepto de felicidad:

SEMPRONIO.— [...] Lo primero eres hombre y de claro ingenio, y más, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo, conviene saber hermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerça, ligereza, y allende desto, fortuna medianamente partió contigo lo suyo en tal cantidad que los bienes que tienes dentro con los de fuera resplandecen. Porque sin los bienes de fuera, de los quales la fortuna es señora, a ninguno acaesse en esta vida ser *bienaventurado*, y más, a constellación de todos eres amado (I, pp. 99-100).

El condicionar la «bienaventurança» a la posesión de los «bienes de fuera» tiene evidente sabor aristotélico. O mejor dicho, corresponde a una de las definiciones de la felicidad que se puede encontrar en la *Ética*. Escoge otra más adelante, en el segundo auto:

SEMPRONIO.— [...] la honra, que es el *mayor de los mundanos bienes*... premio y galardón de la virtud... la honra, que es el *mayor bien* de los que son fuera del hombre[...] (I, pp. 130-131).

Esta vez, combina dos definiciones cuya fuente es transparente³², de nuevo desde la perspectiva de los «mundanos bienes» de «esta vida». No

30.— N. G. Round («Conduct and values in *La Celestina*») insiste en la confusión en bienes propios y bienes ajenos como elemento clave para explicar los desvaríos de los personajes.

31.— Véase también más abajo: «Por cierto si el [fuego] de purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuesse con los de los brutos animales que por medio de aquél yr a la *gloria* de las santos» (I, 92). En una nueva paradoja, Calisto rechaza de manera contundente la «gloria de los santos», pero no puede dejar de situarse en una alternativa extrema, entre bestia y ángel: éste es su marco de reflexión.

32.— Se trata en ambos casos de fragmentos de la *Ética*: «Maximum bonorum exteriorum est honor» (1123b20-21), «Honor est praemium virtutis» (1123b35).

hay que exagerar sin embargo el aristotelismo de Sempronio, en este caso muy formal y parcial —y aún menos el de los autores: se trata de definiciones, esto es, de fragmentos memorizables y categóricos, que podían circular de manera independiente—. Estas opiniones sobre el «ser bienaventurado» o el «mayor bien» cobran todo su significado si consideramos su contexto inmediato: Sempronio las utiliza con un propósito persuasorio. En el primer caso, intenta sosegar y moderar a su amo; el único valor aristotélico que delata el eco intertextual es el de moderación, precisamente, pues se trata de rebajar las pretensiones de Calisto. Sempronio se sitúa en el plano de lo realista y de lo mediocre, mejor dicho, de lo pragmático, sobre todo frente a un amo tan propenso a subir hasta alturas inalcanzables en su desatino («Da señor, alivio al corazón, que en poco espacio de tiempo no cabe gran bienaventurança» IX, p. 234). En el segundo caso, procura mostrarle lo bien que hizo en dar dinero a Celestina: este motivo del dinero es también muy revelador, pues introduce otro valor clave en el discurso de Sempronio, el provecho. «Desseo provecho» (III, p. 146): la brevedad de la fórmula remite a lo sencillo de su concepción personal del mayor bien. Si nos atenemos a las ocurrencias mencionadas, notamos sobre todo que la intertextualidad filosófica importa mucho menos, por su forma y su situación, que su funcionalidad retórica³³, que condiciona la orientación moderada que imprime Sempronio a la idea de felicidad. Las citas a la gran autoridad de la filosofía moral no son por eso arbitrarias, muy al contrario: asimismo como Sempronio se enfrenta con Calisto, hacen eco de la dicotomía entre vertiente filosófica y teológica, presente ésta de manera exclusiva en los discursos de Calisto.

El tercer personaje que nos ofrece ocurrencias significativas de nuestro concepto es por supuesto Celestina. Otra vez en el primer auto, encontramos un ejemplo emblemático:

CELESTINA: Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas. La primera, que es forçoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necessario que se turbe con la dulçura del *soberano deleyte*, que por el hazedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres se perpetuassee sin lo qual perescería (I, p. 118).

Como en el caso de Sempronio, estamos en un contexto argumentativo: Celestina, en un auténtico duelo verbal, intenta ganarse a Pármeno. El pasaje resulta muy jugoso, pues ambos personajes desarrollan un juego retórico en torno a discursos morales estereotipados. Frente al estoicismo básico que profesa el joven criado (verbigracia p. 122: «yo tengo por ho-

33.— Para la importancia de la retórica, véase Carmen Parrilla, «'Fablar segunt la arte' en *Celestina*», en S. López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, pp. 394-413.

nesta cosa la pobreza alegre»), centrado en un principio de honestidad, la alcahueta esgrime el principio de placer, valor clave de un naturalismo elemental. Claro está que sus palabras nos recuerdan tesis naturalistas bien conocidas³⁴, pero como para el «aristotelismo» de Sempronio, es otro tópico condicionado por su situación. Pero fijémonos en la expresión subrayada: al hablar de «soberano deleyte», Celestina fusiona una perífrasis, que, sacada de su contexto, remitiría claramente a la idea de felicidad en su vertiente más alta (bien soberano y deleite). Pero le imprime otro sentido al término de «deleyte», esta vez exclusivamente corporal. Tal desplazamiento produce un nuevo efecto paródico.

En otra ocasión menciona Celestina nuestro concepto:

MELIBEA.— Bien conozco que hablas de la feria según te va en ella, assí que otra canción dirán los ricos.

CELESTINA.— Señora hija, a cada cabo ay tres leguas de mal quebranto; a los ricos se les va la *bienaventuranza*, la *gloria y descanso* por otros alvañales de assechanças que nos se parecen, ladrillados por encima con lisonja (IV, pp. 155-156).

A partir de ahí, enumera los males que acarrea la riqueza, en una retahíla de sentencias, algunas de las cuales parecen sacadas de Petrarca. Poco importa la fuente, pues la idea de la infelicidad de los ricos es un tópico demasiado trillado, pero aquí, la situación precisa (la pobre Celestina se dirige a la rica Melíbea) le confiere una actualidad notable³⁵.

De manera general, la función y papel de Celestina condiciona el trasfondo filosófico más o menos perceptible a través de las citas o ecos; así pues, éstas no son necesariamente la punta del iceberg, que delataría un sistema moral o una visión de la vida subyacente. Pero sí hay una constante en su discurso: la alcahueta, de manera coherente, hace hincapié en un sema particular del concepto de felicidad, el deleite, en su boca completamente mundanizado. Ello explica también la conciencia muy marcada del fluir del tiempo que expresa reiteradas veces³⁶. Finalmente,

34.— Véase por ejemplo, Francisco Márquez Villanueva, «El caso del averroísmo popular español (hacia *La Celestina*)», en *Cinco siglos de Celestina*, Valencia, Universitat de Valencia, 1997, pp. 121-132, para algunas hipótesis generales sobre la fortuna del naturalismo en tierras hispanas, o el estudio más preciso de Francisco Rico, «'Por aver mantenencia'. El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*», en *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Destino, 2002, pp. 55-91.

35.— Lo encontramos de nuevo en boca de Elicia, pp. 210-211: «Aunque los ricos tienen mejor aparejo para ganar la *gloria* que quien poco tiene; no ay ninguno contento, no ay quien diga; harto tengo, no hay ninguno que no trocasse mi placer por sus dineros».

36.— Por ejemplo: «gozad vuestras frescas moçedades, que quien tiempo tiene y mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente» (IX, 231); «Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanesce» (IX, p. 234). Para la cuestión del tiempo, remito a C. Baranda (*La Celestina y el mundo como conflicto*), en particular a la última parte, pp. 155-204.

Celestina sabe aprovecharse de la aspiración a la felicidad que caracteriza tanto a Calisto como a Sempronio o Pármeno: sea cual sea el contenido que cada uno le otorgue, todos anhelan un bien soberano, un fin último. Celestina saca provecho de la ambivalencia del concepto para adaptarse a cada ocasión y situación, valiéndose del fin deseado como «anzuelo de codicia y deleyte» según la imagen muy acertada que leemos en el argumento de la edición de 1500 (p. 83).

Las criadas Elicia y Areúsa comparten la misma visión que Celestina, centrada en el «plazer» y a la par consciente de lo fugitivo que es el «bien y gozo mundano». Celestina, Areúsa, Elicia —así como, en cierta medida, Sempronio y Pármeno— representan, pues, de manera llamativa la vertiente más baja del concepto de felicidad, la más mundana y por tanto más efímera y frágil, propia de los «brutos animales». Lo ilustra perfectamente el cambio semántico que afecta en su boca a la palabra tan significativa de gloria, que se convierte en sinónimo de placer³⁷.

En cuanto a Pármeno y Melibea, podemos observar cómo se dejan contaminar por Calisto, valiéndose de la misma retórica una vez captados por el amor³⁸. Pero en ambos casos, ello ocurre después de su resistencia frente a Celestina: recordemos la lucha verbal entre Pármeno y Celestina en el primer auto, en la cual aquél defiende la virtud frente al placer, desde una posición esquemáticamente estoica³⁹.

No podemos concluir nuestro recorrido sin interesarnos en el largo parlamento de Pleberio, y más precisamente en una única ocurrencia:

37.— Sobre todo en enumeraciones de antónimos, en los cuales «gloria» se ve opuesta a «pena» o a «lloro», en dos reflexiones sobre lo efímero de los bienes terrenales («El mal y el bien, la prosperidad y la adversidad, la gloria y pena, todo pierde con el tiempo la fuerza de su acelerado principio», en boca de Sempronio, III, p. 140; «¡O bien y gozo mundano que mientras eres poseydo eres menospreciado [...]! ¡O Calisto y Melibea, [...] tórnese lloro vuestra gloria, trabajo vuestro descanso [...]!», imprecación proferida por Elicia, XV, p. 298). Compárese con un uso más fiel al sentido religioso: «la mesma boca que tiene las llaves de mi perdición y gloria» (XII, p. 260).

38.— Comparar con el entusiasmo de Pármeno al despedirse de Areúsa («¡O plazer singular, o singular alegría! Quál hombre es ni ha sido más *bienaventurado* que yo, quál más dichoso y *bienandante* [...]». O alto Dios, ¿a quién contaría yo este gozo? ¿A quién descubriría tan gran secreto? ¿A quién daré parte de mi *gloria*?», VIII, p. 212) con el de Calisto (por ejemplo VI, p. 189: «O tú, señora, alegría de las viejas mujeres, gozo de las moças, descanso de los fatigados como yo, no me hagas más penado con tu temor que me haze mi vergüença, suelta la rienda a mi contemplación; déxame salir por las calles con esta joya, por que los que me vieren sepan que no ay más *bienandante* hombre que yo»), o la exaltación de Melibea (XVI, pp. 303-304: «¿Quién es el que me ha de quitar mi *gloria*, quién apartarme mis plazer? Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi sperança; conozco dél que no bivo engañada. [...] en pensar en él me alegre, en verle me gozo; en oýrle me glorifico [...], déxenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada [...]») con la que expresa generalmente Calisto.

39.— Por ejemplo I, p. 125: «Y si hombre vencido del deleyte va contra la virtud, no se atreva a la honestad».

Agora, visto el pro y la contra de tus *bienandanças*, me pareçes un laberinto de errores, un desierto spantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en un corro (xxi, 338).

Todos los términos recuerdan la postura de Celestina y de sus sirvientes; como ellas, Pleberio expresa una muy sensible conciencia del fluir del tiempo, ya antes de la muerte de su hija. Este acontecimiento exagera ese sentimiento, de tal manera que su llanto desarrolla la vertiente negativa de una visión del mundo que exponen las tres mujeres, afirmando ellas su lado positivo. Las «bienandanças» mundanas son las menos puras y perfectas, y lo demuestra de manera tajante el caso de Pleberio, que reduce el término a su sentido más estricto, etimológico, de acontecimiento casual y por tanto efímero e inestable, por derivar del querer de Fortuna.

Quedan por hacer dos observaciones rápidas en cuanto a la relación entre el concepto de felicidad y la estructura dramática de la obra. Hemos podido notar, primero, el valor programático de las ocurrencias que encontramos en el primer auto. Contribuyen en efecto a caracterizar tres posturas, las de Calisto, Sempronio y Celestina, que corresponden con las tres vertientes principales del concepto de felicidad. Más particularmente, es de destacar la importancia del primer ejemplo que estudiamos, el de Calisto, por introducir una serie de motivos que se revelan determinantes. La tensión entre lo mundano y lo celestial, lo bestial y lo angélico en que se sitúa el personaje impregna toda la obra. Sobre todo, al compararse con los «gloriosos santos», Calisto introduce de manera incidente un motivo que se repetirá insidiosamente a lo largo de la tragicomedia: el de la caída, punto de partida de una red léxica que la recorre hasta el final. Calisto está condenado a una doble caída: una, real, que causa su muerte, y, antes, la que le hace bajar de la gloria que anhela formalmente hasta el deleite mundano que persigue realmente, y éste hasta los males que acarrea, en una caída sin fin⁴⁰.

La felicidad es un tema muy presente en *La Celestina*, sobre todo formalmente, esto es, a nivel léxico y estructural. Poco se dice sobre la felicidad, pero se transparenta un conocimiento «consciente» del concepto en toda su extensión por parte de los autores a través de sus ocurrencias y de su manipulación. Es de notar la coherencia que caracteriza la utilización del concepto, ya que hemos podido averiguar la correspondencia entre tal o cual acepción con un contexto (situación y personaje) que parece determinarla. Recorreremos así un abanico de opciones —muy estereotipadas y esquemáticas— en una especie de escenificación de la plurivalencia

40.— Destino sintetizado por la fórmula de Pleberio: «nuestro gozo en el pozo» (xxi, p. 336).

característica del concepto. De ahí una serie de juegos de diversa índole en torno a la tensión fundamental entre felicidad celestial y mundana (parodia, particularmente en el caso de Calisto; juegos de palabra; oposición entre aspiraciones y realidad, etc.). El tema de la felicidad condensa, pues, las tensiones y contradicciones que recorren el texto. Podemos también observar la funcionalidad del núcleo conceptual —la felicidad como fin último del hombre, objeto de su deseo—, a través de la manipulación por Celestina de esta aspiración universal hacia un bien soberano (valiéndose de la confusión de Calisto entre felicidad última y gozo carnal, o bien tratando de persuadir a Pármeno de que el bien reside en el placer).

Pese a lo parcial que sea este estudio rápido⁴¹, querría permitirme un par de conclusiones más generales, a raíz de las observaciones precedentes. Si bien el origen filosófico, técnico, del concepto que nos ha interesado está muy visible en la obra⁴² —a través de citas y tópicos—, resulta notable lo formal de tal influencia, ya que citas y tópicos quedan totalmente aislados, desgajados de su contexto original y como vaciados de su contenido ideológico⁴³. Al contrario, se ven adaptados y recontextualizados en el marco de la tragicomedia, lo que, lejos de empobrecerles, les confiere un nuevo significado, un nuevo alcance, o, mejor dicho, una nueva espesura. En este caso, no se trataría tanto de insistir en la ambigüedad o la complejidad de la concepción de felicidad, sino en esta espesura: las ocurrencias que he mencionado cobran su significado gracias, eso sí, a la intertextua-

41.— Por limitarse a un detalle conceptual y léxico y pasar por alto gran número de temas esenciales de la obra (fuentes, didacticismo, género, realismo, tema del amor, tiempo, retórica), ya muy bien estudiados, que constituyen, por supuesto, el trasfondo que condiciona esta reflexión.

42.— En este caso, eso sí, podemos recordar un dato biográfico seguro, por lo menos para Fernando de Rojas: su formación en la Universidad de Salamanca.

43.— Insisto en eso de lo formal, que hay que relacionar con los modos de enseñanza y de transmisión de la filosofía en la baja Edad Media, particularmente en el ámbito universitario, que, por razones tanto epistemológicas como materiales saca provecho de las formas fragmentarias (citas, definiciones, sentencias, tópicos), más susceptibles de ser desvirtuadas y vaciadas de su contenido ideológico, y por tanto, de convertirse en objeto de parodia y de juegos, lo que no implica necesariamente que se cuestione el trasfondo ideológico al que puedan remitir. Desde luego este aspecto de lo formal no es de considerar exclusivamente, y no cancela en absoluto toda posibilidad de reflexión consciente y compleja o de pensamiento personal, pero no se puede ignorar a la hora de interpretar la presencia de huellas de filosofía en una obra como *La Celestina*. Más generalmente, me parecen muy aclaradoras, al respecto, las observaciones de Francisco Rico, «La realidad y el estilo (El humanismo de *La Celestina*)», estudio preliminar de *La Celestina*, Barcelona, Crítica (biblioteca clásica, 120), 2000, pp. xv-xlvii, que valora el humanismo de *La Celestina* no tanto en clave filosófica, sino en relación con la cuestión del realismo y de la lengua, insistiendo en la importancia de la utilización del vulgar (desde un punto de vista lingüístico y literario). Relativiza así el «humanismo», en un sentido estricto de compromiso filosófico, de *La Celestina*, abogando por una posición mediana de los autores «en la España intelectual de los Reyes Católicos: cercanos al núcleo de vanguardia, pero no inmersos en él, del mismo modo que enterados pero no entusiastas de las letras romances» (p. xlv).

lidad, pero también —y sobre todo— al realismo y a las relaciones entre los personajes, que determinan, en muchos casos, la actualización de tal o cual vertiente del concepto de felicidad. Por fin, no es de extrañar si predomina, tanto temática como funcionalmente, la vertiente vulgar de la felicidad, que la identifica con el placer, puesto que *La Celestina* es una comedia, caracterizada por su escenario realista, lo trivial de personajes y situaciones, y la finalidad cómica —perdóneseme tal perogrullada—, todos elementos cuyo peso ideológico no es de ignorar⁴⁴.

44.— Resulta muy llamativa la similitud entre el universo moral de *La Celestina* y, por ejemplo, el de los «fabliaux» franceses, con la presencia de personajes triviales, la importancia estructural y temática del engaño y la de los valores de provecho y placer. No se trata, por supuesto, de señalar un parentesco directo, sino la pertenencia a una veta común, que podríamos llamar «popular», si no llevaría a confusión este adjetivo, o quizás, con más acierto, «vulgar», en un sentido tanto lingüístico como ideológico y temático. Me parece al respecto irrelevante la aserción de Ottavio di Camillo, quien afirma que «la risa en la obra no tiene nada que ver con la cultura popular y carnavalesca del ‘mundo al revés’, añadiendo que «en *La Celestina* no es el mundo de la cultura popular que irrumpe en la cultura oficial, como acaece en la obra de Rabelais, sino que es el mundo de la cultura oficial, específicamente la alta cultura de la universidad, la que se filtra en las capas más bajas» (O. Di Camillo, «Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*», p. 585). El crítico se refiere explícitamente a la tesis de Bajtín, como si fuera incuestionable y representativa, lo que le permite evacuar tajantemente la posibilidad de una huella «popular», sin adentrarse en la definición del concepto. Para una valoración más equilibrada y justificada de la impronta universitaria y culta, remito a las observaciones de Francisco Rico mencionadas en la nota precedente.

Bibliografía citada

- ALCALÁ, Ángel, «El neoepicureísmo y la intención de *La Celestina*. Notas para una relección», *Romanische Forschungen*, 88:2/3 (1976), pp. 224-245.
- BARANDA, Consolación, *La Celestina y el mundo como conflicto*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- BETTETINI, Maria & PAPARELLA, Francesco D., (eds.), *Le felicità nel Medioevo*, Louvain-la-Neuve, Fédération Internationale des Instituts d'études Médiévales, Brepols, 2005.
- BIANCHI, Luca y RANDI, Eugenio, *Vérités dissonantes. Aristote à la fin du Moyen Âge*, Fribourg / Paris, Éditions Universitaires de Fribourg / Éditions du Cerf, 1993.
- DEYERMOND, Alan, «Las fuentes petrarquescas de *La Celestina*», en Santiago López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 105-127.
- DI CAMILLO, Ottavio, «Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*», en Santiago López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 579-598.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «Séneca y *La Celestina*», en Santiago López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 128-134.
- HEUGAS, Pierre, *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1973.
- HEUSCH, Carlos, «El renacimiento del aristotelismo dentro del humanismo español», *Atalaya*, 7 (1996), pp. 11-40.
- LACARRA SANZ, Eukene, «Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *Celestina*», en Santiago López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 457-474.
- LAWRANCE, Jeremy, «The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its 'moralitie'», *Celestinesca*, 17.2 (Otoño 1993), pp. 85-110.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1977, pp. 291-303.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001 (Clásicos y Críticos).
- MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1972 (3ª edición).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «El caso del averroísmo popular español (hacia *La Celestina*)», en *Cinco siglos de Celestina*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de Valencia, 1997, pp. 121-132.

- PADGEN, Anthony, «The diffusion of Aristotle's moral philosophy in Spain, ca. 1400-ca. 1600», *Traditio*, 31 (1975), pp. 287-313.
- PARRILLA, Carmen, «'Hablar segunt la arte' en *Celestina*», en Santiago López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 394-413.
- RICO, Francisco, «La realidad y el estilo (El humanismo de *La Celestina*)», Estudio preliminar de *La Celestina*, ed. de Fco. Lobera et al., Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 120), 2000, pp. xv-xlvii.
- ROUND, Nicholas G., «Conduct and values in *La Celestina*», en *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in honour of P. E. Russell*, Oxford, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981, p. 38-52.
- SEVERIN, Dorothy S., «La Ética de Aritóteles y *Celestina*», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, eds. P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. T. Snow, Kassel, Reichenberger, 2001, pp. 43-53.
- WIELAND, Georg, «The reception and interpretation of Aristotle's *Ethics*», en *The Cambridge history of later medieval philosophy, from the rediscovery of Aristotle to the disintegration of scholasticism, 100-1600*, ed. de Norman Kretzmann, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 657-672.



CRESPEAU, Jean-Baptiste, «El concepto filosófico de felicidad en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 109-129.

RESUMEN

La visión del mundo que ofrece *La Celestina* ha sido muy generalmente calificada de pesimista, basándose en algunos elementos claves de la obra. En algunos casos, se ha querido relacionar este pesimismo con una corriente filosófica particular (moralidad cristiana, escepticismo, petrarquismo, estoicismo, neoepicureísmo), o bien con una postura del propio autor, determinada por su condición de converso y la época de crisis en que vivió. A pesar de este pesimismo característico, queda la idea de felicidad muy presente en el texto, no tanto como resultado de una visión global o impresión del lector, sino por lo abundante y lo significativo de sus ocurrencias. Me propongo repasarlas y estudiarlas desde el punto de vista del concepto de felicidad tal y como se entendía generalmente en la baja Edad Media. Me ceñiré al propio texto de la «tragicomedia», dejando de lado las cuestiones del didacticismo, de la intencionalidad y de las fuentes, pues no se trataría de determinar qué nos dice el texto sobre la felicidad, sino cuáles son las modalidades de aparición del concepto y de sus diversas acepciones a lo largo de *La Celestina*, prestando particular atención al contexto y a la situación de cada ocurrencia léxica.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, felicidad, pesimismo, filosofía, ética.

ABSTRACT

This article studies the presence of the concept of happiness in *La Celestina*, as it was defined in the later Middle Ages, mainly shaped from the rediscovery of Aristotle's *Ethics* and the discussions it generated. A general impression of pessimism seems to emerge from *La Celestina*; it has sometimes been related to some particular philosophical conception which might be inferred from the text (Epicurism, Stoicism, Scepticism, Petrarchan inspiration, Christian moralitie), or to the condition of the author himself, as a *converso*. Nevertheless, the idea of happiness appears in the text, and it can be linked to a more global philosophical background, the importance of which as an ideological and a formal screen cannot be ignored. I focus on the text of the «tragicomedia», and particularly on the context and situation of the lexical occurrences of the concept.

KEY WORDS: *Celestina*, happiness, pessimism, philosophy, ethics.



Le pouvoir et la violence dans *La Célestine*

Virginie Dumanoir
Université Rennes 2 – Haute Bretagne

Introduction

Parler de *pouvoir* et de *violence* dans *La Célestine*¹ de Fernando de Rojas laisse envisager une approche historique. Que personne pourtant n’imagine que je vais analyser la présence dans le texte d’un pouvoir réel, politiquement ou socialement exercé dans la société où fut écrite *La Célestine*. Antonio Maravall, dans *El mundo social de La Celestina*, affirme que « el mundo se presentaba al hombre medieval, cualesquiera que fuesen las apariencias adversas que le surgieran al paso como la perfecta unidad de un orden² ». Il lit la crise du xv^e siècle comme une remise en cause de cet ordre dont les mises en abyme successives conduisaient auparavant à voir dans le Monde un reflet de l’ordre divin : *La Célestine* serait nourrie de cette crise et la logique voudrait que l’on fit l’étude des relations de pouvoir et de violence qui se jouent dans l’œuvre comme épiphénomènes des convulsions plus profondes de la société du temps. On peut toutefois, au regard des pièces liminaires qui accompagnent le texte, y examiner de nouveau le statut du pouvoir et de la violence³. Leur désordre apparent ne

1.– Nous utiliserons par commodité le titre choisi dans l’intitulé du présent colloque. L’édition de référence sera la suivante : Fernando de Rojas, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Peter E. Russel (éd.), Madrid, Castalia, 1991. Les pages citées renverront toutes à cette édition.

2.– Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1964, p. 29.

3.– Si notre approche est résolument littéraire, il n’en reste pas moins qu’il est évidemment illusoire de parler en dehors de tout contexte. Jesús Luis Castillo Vegas a bien montré comment le xv^e siècle voit la rénovation, à Salamanque, d’une lecture politique d’Aristote. Les textes qui servaient auparavant une défense de la monarchie sont relus pour accompagner l’ascension des classes moyennes de Castille. Et nous savons ce que le texte de Fernando de Rojas doit à la philosophie d’Aristote lorsqu’il fait des conflits de pouvoir une loi universelle. On pourra lire avec profit l’article de J. L. Castillo Vegas, « Aristotelismo político en la univer-

s'inscrit-il pas dans une dialectique irréductible aux seuls événements du Moyen Âge finissant ? Nous interrogerons la capacité du texte et de son paratexte à inscrire dans l'ordre du Monde le lien indéfectible du pouvoir et de la violence qu'il implique ou qui lui est faite.

Mais de quel pouvoir allons-nous parler, et de quelle violence ? Si l'on admet la définition que le droit actuel donne du pouvoir, il s'agit de « la capacité dévolue à une autorité ou à une personne, d'utiliser les moyens propres à exercer la compétence qui lui est attribuée soit par la Loi, soit par un mandat dit aussi 'procuration'⁴. La distinction entre la *compétence* et la capacité est particulièrement éclairante pour penser les relations de pouvoir dans le paratexte et dans l'œuvre de Rojas⁵. Appliquées aux auteurs, les notions renverront au statut de celui qui écrit et à sa capacité de mener à bien son entreprise. La violence peut être exercée par l'auteur sur ses sources ou contre les attentes de son public. Elle peut aussi être subie par l'auteur, victime des critiques, ajouts ou censures imposés à son texte par les continueurs, les correcteurs ou le public. Appliquée à ce dernier, la notion de compétence renvoie au statut de lecteur, d'auditeur, d'ami ou de critique ; celle de capacité correspond à la fois à la faculté de comprendre mais aussi à la possibilité d'influencer le texte par ses interventions. Appliquée aux personnages, la compétence peut renvoyer à leur rôle dans le système qui les fait interagir, et la capacité à la possibilité qu'ont ces personnages de correspondre aux attentes liées à leur type. On pourra dire qu'ils exercent un pouvoir lorsqu'ils associent compétence et capacité. La violence peut intervenir lorsque le personnage abuse de son pouvoir, usurpe celui d'un autre personnage, tend à le réduire ou à le supprimer.

À travers la lecture du paratexte et d'éléments du texte lui-même, nous interrogerons les rapports entre pouvoir et violence dans *La Célestine* et explorerons les perspectives de lecture qu'ils dessinent pour le public de l'œuvre.

Verbe divin et pouvoir créateur de l'auteur

Le pouvoir d'un auteur associe sa compétence comme homme de plume et sa capacité à exercer son talent. Ce pouvoir est exprimé de façon indirecte dans le texte et plus directement dans le paratexte⁶. C'est donc

sidad de Salamanca del siglo xv : Alfonso de Madrigal y Fernando de Roa », *La Corónica*, 33.1 (Fall, 2004), pp. 39-52.

4.- Serge Braudo, *Dictionnaire du droit privé*, Clermont-Ferrand, Faculté de Droit et de Science politique, 2006, article « pouvoir ».

5.- Nous utiliserons la facilité du nom de Rojas même s'il n'est généralement considéré que comme l'une des mains qui collaborèrent à l'écriture.

6.- Félix Carrasco a souligné, lors du XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas de Birmingham, l'importance des éléments paratextuels, puisqu'en eux « se produce

lui qui retiendra tout d'abord notre attention. Dans *La Célestine*, Fernando de Rojas se présente comme le continuateur d'un premier acte antérieur⁷ et offre au public de l'œuvre, sans doute déjà relativement diffusée par le biais du manuscrit, une série de pièces liminaires. Leur importance est notable puisque toutes les éditions postérieures à 1500 les reprennent, mais le crédit que le lecteur de ces pièces doit leur accorder ne fait pas l'unanimité. Notre objectif n'est pas de trancher sur ce point mais plutôt d'éclairer comment la figure de l'auteur, dessinée en termes de pouvoir et de violence, ne rompt pas l'ordre divin décrit dans la Bible, dès le livre de *La Genèse*, mais s'y inscrit très largement.

Le Verbe offre, dans le texte biblique, le modèle d'un pouvoir créateur absolu. Dieu apparaît comme principe d'harmonie venu mettre de l'ordre dans le chaos des origines. Les débuts du livre de *La Genèse* rappellent que la terre était informe⁸. Cette caractéristique trouve un écho redoublé dans la présentation que le continuateur Rojas fait de son travail à partir du premier acte. Il justifie en effet son intervention en indiquant, dans l'épître dédicatoire, que l'œuvre n'était pas signée, faute d'avoir été achevée⁹. Son rôle est donc proche de celui du Dieu créateur de l'Ancien Testament, venu parachever ce qui n'était qu'une matière en attente. D'autre part, l'absence de forme peut aussi renvoyer à l'impossible classification générique qui persiste de siècle en siècle¹⁰. Même si les lettrés du Moyen Âge n'en font pas une préoccupation première, le genre est souvent présent dans le titre, comme une référence à l'autorité ou au modèle qui le fonde. Dans le cas du premier acte, la nouveauté du texte s'appuie tout spécialement sur la formule « jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído¹¹ », qui interdit toute identification avec une pratique scripturale

de modo más particular el encuentro autor/lector para entregar las instrucciones de lectura y donde podemos observar las grandes líneas para encasillar literariamente la obra y las intenciones del autor sobre el sentido de su texto » (« *Celestina* y sus imitaciones : el debate sobre el sentido del modelo », *Actas del XII Congreso de la AIH*, Birmingham, Department of Hispanic Studies of the University of Birmingham, 1995, p. 14).

7.– Rojas utilise le verbe « acabar » pour parler de son travail d'écriture dans l'épître dédicatoire (p. 186).

8.– Afin de pouvoir comparer plus aisément les textes bibliques et les pièces prologales et postlogales de *La Célestine*, nous utiliserons la version espagnole publiée par Herder. Avant l'intervention de Dieu, il est dit que « la tierra era informe » (*Génesis*, 1:2).

9.– Dans la « Carta a un su amigo », Rojas dit : « Vi que no tenía su firma del autor, y era la causa que estava por acabar » (p. 185).

10.– Vicenta Blay Manzanera souligne la persistance des interrogations génériques en examinant les liens entre *La Célestine*, le roman sentimental et le théâtre (« Las cualidades dramáticas de *Triste deleytación* : su relación con *Celestina* y con las llamadas 'artes de amores' », *Revista de Literatura Medieval*, ix (1997), pp. 61-96).

11.– « El autor a un su amigo », p. 185. L'auteur participe aussi d'une revendication de la qualité des auteurs castillans, capables de rivaliser avec les grands écrits de Milan. En insistant immédiatement après sur les « claros ingenios de doctos varones castellanos », il se valorise de fait.

castillane antérieure. Le débat sur le genre du texte continué par Rojas renouvelle la question de la forme et en marque la mouvance. Relisons la fin du prologue :

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acaba en tristeza, sino que se llamasse tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias entre estos extremos partí agora por medio la porfía y llaméla « tragicomedia ».

Tel un nouveau Salomon, l'auteur est ici doté du pouvoir de trancher entre les uns et les autres. Il est celui qui remplace le désordre et la discorde causés par la nouveauté, mais il y parvient paradoxalement par une innovation littéraire. Loin d'être seulement doté d'une compétence d'ordonnateur, il est également et surtout doué de celle d'un créateur¹² : sa capacité à forger un néologisme pour correspondre à une écriture qu'il dit novatrice en est la preuve. L'auteur se présente donc tout d'abord comme un créateur à l'image de Dieu : tous deux marquent de leur sceau une matière première dont la forme indéterminée et inachevée appelait un continuateur.

En poursuivant ce parallèle, nous observons que *La Célestine*, à l'image de la création divine, est proposée comme une source féconde qui offre à l'homme le pouvoir de dominer ses passions. Le texte de *La Genèse* décrit un Jardin des délices baigné d'une eau qui assure sa fertilité¹³. Est-ce vraiment un hasard si Rojas, dans l'épître dédicatoire, souligne les « fontezicas de filosofía » contenues dans le premier acte¹⁴ ? Elles font écho à la « fuente » qui irrigue généreusement l'Eden. Cette eau si positivement chargée de la symbolique de la purification est l'instrument métaphorique du salut. Rojas, dans les pièces liminaires, répète à l'envi la richesse de son texte comme de celui qu'il continue¹⁵. Il consacre un long dévelop-

12.- Pilar Carrasco souligne le rôle de Rojas dans la valorisation de l'écriture en castillan : « Fernando de Rojas, que supo beber de los nuevos vientos universitarios renovadores, indispensables y precisos para el cambio de mentalidad social que estaba echando raíces ante sus ojos y para despojar la lengua española del lastre latinizante con que se insufló en el humanismo cuatrocentista, asimilando sólo aquello que él juzgaba compatible con la situación de sus personajes » (Pilar Carrasco, (éd.), *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina, Analecta Malacitana, Anejo xxxi* de la Revista de la sección de filología de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 2000, pp. 11-12).

13.- Le texte biblique propose une description du « **jardín de las delicias** » (Génése, 3:24) : « sa-lía empero de la tierra una fuente, que iba regando toda la superficie de la tierra » (Génése, 2:5).

14.- L'image de la source du savoir (p. 185) est déjà un lieu commun au Moyen Âge, mais il est intéressant d'entendre les échos avec un texte biblique extrêmement connu.

15.- Il suffit pour s'en convaincre de relire l'éloge vibrant et prolongé que Rojas fait du premier acte dans sa lettre (p. 185), puis dans les strophes qui explicitent le motif de son entreprise (pp. 191-192).

pement de l'épître dédicatoire au plaisir intellectuel que lui a procuré la lecture du premier acte¹⁶; il en exalte la qualité et le compare à l'or fin et aux roses¹⁷, chantant, seize vers durant, la supériorité de l'ensemble sur les autorités de l'Antiquité en matière de théâtre¹⁸. Le texte ainsi idéalisé est capable de s'opposer à la rigueur des passions.

La violence n'est pas non plus absente du schéma divin : elle est dans la colère de Dieu. Dans les textes bibliques, la démonstration du pouvoir céleste par la violence prend de nombreuses formes, dès le livre 6 de *La Genèse* : de l'expulsion d'Adam et Ève à la destruction totale des vivants, coupables de s'adonner au mal dans l'épisode du déluge. Le pouvoir de l'auteur n'en est pas non plus exempt. Rojas exclut certains publics du jardin des délices de Mélibée assez brutalement et traduit la dureté de son propos en comparant son ouvrage à une pilule amère¹⁹. Cette violence s'inscrit dans une logique universelle que le prologue met en évidence par de longues citations du *De remediis utriusque fortunae* de Pétrarque. Elle est fondamentale dans le cosmos au sein duquel se croisent et s'affrontent les trajectoires parfois contraires des étoiles et des quatre éléments²⁰. Après le ciel et la terre, les animaux sont présentés dans leurs luttes quotidiennes et les lettrés dans leurs controverses. Le procédé de Rojas est souvent jugé exagéré, mais ce large rappel de la place de la violence dans le Monde lui permet de situer son écriture hors d'un didactisme idéalisant²¹.

Dans le paratexte, l'auteur dessine la figure d'un écrivain au pouvoir assez largement assimilé à celui du Dieu créateur, ce qui semble fonder la dimension didactique d'un texte dont la violence prétend agir dans le Monde en réformant et en écartant. Rojas n'est pourtant pas l'incarnation parfaite du Dieu père et créateur, car son pouvoir semble limité et contesté par les contraintes du texte comme par les interventions de ses propres lecteurs.

16.– Il n'y consacre pas moins de vingt lignes à la fin de cette lettre (pp. 184-185).

17.– C'est pour Rojas l'occasion d'une démonstration de modestie : « Este mi desseo cargado de antojos / compuso tal fin que el principio desata; / acordó de dorar con oro de lata / lo más fino oro que vio con sus ojos, / y encima de rosas sembrar mil abrojos [...] » (p. 190).

18.– *L'art de Dédale et de Térence est surpassé, selon les dires de Rojas, par le premier auteur anonyme.* Lorsque Rojas justifie son exercice de plume, l'une des deux strophes est entièrement consacrée à cet éloge (pp. 191-192).

19.– Dans les *coplas* acrostiches, l'auteur lance : « teman grosseros, y en obra tan alta / o vean y callen, o no den enojos » (p. 190).

20.– Le texte de Pétrarque est presque littéralement traduit (p. 196).

21.– Nous ne contredisons pas en cela les travaux de Marcel Bataillon lorsqu'il parle de la moralité « d'une œuvre conçue comme telle » (*La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961, p. 219). Il nous semble toutefois que le didactisme affirmé des pièces liminaires met aussi en jeu une réflexion sur l'écriture et sur la parole, qui va au-delà de la préoccupation morale.

Pouvoir du texte, pouvoir du public

La première apparition du public de l'œuvre dessine la figure plurielle des victimes de l'amour. Le pouvoir de leur jeunesse est nié par l'intervention du sentiment ravageur. L'image de la prison d'amour, présente dans « *cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto*²² », annonce d'entrée la violence subie et la nécessité de lutter. L'image finale des amoureux va dans ce sens puisque le monde dans lequel ils vivent est traduit par la métaphore du tombeau²³. La violence qui leur est faite est telle qu'elle les prive de tout pouvoir, en leur ôtant liberté et vie. On reconnaît ici des topiques de la poésie courtoise mais pris dans un sens tout à fait négatif : aucune dame sans pareille ne vient en effet justifier l'aliénation ni la mort métaphorique de l'amant. Le public de l'œuvre est invité à reconquérir son pouvoir perdu. L'auteur utilise pour cela un vocabulaire guerrier : le texte fournit des armes pour résister aux ardeurs de la passion, dessinant l'horizon d'une écriture polémique. Cette violence éloigne-t-elle l'auteur du schéma rédempteur proposé par les Écritures ? Un passage de *La Genèse* mérite que nous nous y arrêtons ; Dieu dit alors à Caïn :

¿No es cierto que si obras bien erguirás la cabeza; pero si mal, el pecado estará siempre a tu puerta? Él te hace sentir su atractivo, pero tú puedes dominarlo²⁴.

Le discours s'adresse à un homme tenté et lui rappelle son pouvoir de domination : il s'agit bien de rapport de force. Même si nous savons que ces propos n'ont pas eu l'efficacité attendue, qui pourrait douter de leur caractère didactique ? Si nous lisons en parallèle les pièces liminaires de *La Célestine*, nous pouvons y voir une démarche comparable. L'auteur s'adresse à un ami, victime de l'amour²⁵, et plus généralement à tous les galants dans la même situation²⁶. Pour y remédier, il propose des armes défensives qui ne sont pas sans rappeler celles dont doit se revêtir le chrétien pour lutter contre le mal²⁷. Le texte d'Éphésiens était connu du pu-

22.– P. 184.

23.– Dans la première strophe d'apostrophe aux victimes de l'amour, Rojas écrit : « estando en el mundo yazéis sepultados », p. 193.

24.– *Génésis*, 4 : 7.

25.– Cet ami semble plutôt avoir été autrefois victime de l'amour, ce qui rapproche le schéma prologal utilisé par Rojas de celui de Piccolomini dans *Historia de duobus amantibus*. On se reportera à ce sujet à l'article de Bienvenido Morros Mestres, « *La Celestina como remedium amoris* », *Hispanic Review*, 72 (2004), p. 79.

26.– La lettre met en scène la réflexion de Rojas : « me venía a la memoria, no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra por la muchedumbre de galanes y enamorados que posee, pero aun en particular vuestra mesma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto » (p. 184).

27.– Le texte de l'Épître aux Éphésiens (6 : 10-20) invite à revêtir l'armure de Dieu pour résister au mal : « Revestidos de toda la armadura de Dios, para poder contrarrestar las asechan-

blic de *La Célestine* et, bien entendu, de ses auteurs ou continuateurs qui entendent sans doute, dans le « *fino arnés*²⁸ » offert par Rojas, les armes défensives énumérées dans l'épître biblique.

C'est bien l'horizon d'une contrainte exercée sur le public, et donc d'une certaine violence, que dessinent les pièces liminaires. Ce que propose l'auteur, dans la comparaison versifiée des pièces prologales, est la poursuite d'un propos plus subtilement agencé que le labyrinthe de *Dédale*²⁹. L'image est au Moyen Âge fort courante, mais il n'empêche qu'elle est ici suggestive. Face à la violence de la prison d'amour se dresse l'architecture de la *Comedia* puis de la *Tragedia* : contre l'aliénation de l'homme amoureux, privé de son pouvoir d'agir librement, Rojas propose une logique d'enfermement dans un texte qui semble, dans sa première version, l'avoir captivé au sens le plus fort du terme :

Leýlo tres o quatro vezes, y tantas quantas más lo leýa,
tanta más necesidad me ponía de releerlo³⁰.

L'auteur, lorsqu'il se fait lecteur, perd sa maîtrise sur le texte et subit son pouvoir. Il attend idéalement le même effet sur son public qui doit paradoxalement être libéré par l'enfermement dans la lecture. Les strophes liminaires offrent à l'auteur un espace ouvert sur un lectorat plus large, qu'il veut à son tour captiver. L'objectif est bien une libération et le soulagement de la charge imposée par l'amour³¹, mais le chemin est imposé : la répétition du verbe *leer* multiplie les impératifs, renforcés par les mots *fin* et *principio*³². En outre, le choix du texte relève du pouvoir de l'auteur, comme le manifeste le sémantisme de *imponiendo* utilisé au moment d'évoquer le *castigat ridendo*. Rojas martèle le pouvoir de son verbe, capable de tromper pour mieux sauver : les termes « *engaña* » et « *atrae* » rappellent des pratiques de chasse que l'auteur ne partage pas ici avec le chemin de foi tracé par la Bible. Là où Rojas propose un cheminement plaisant³³ pour

zas del diablo ; porque no es nuestra pelea contra carne y sangre, sino contra los príncipes y potestades, contra los adalides de estas tinieblas del mundo contra los espíritus malignos de las regiones de los aires ».

28.– L'amonestation versifiée qui précède le prologue dit en effet : « Vosotros que amáys, tomad este ejemplo, / este fino arnés con que os defendáys » (p. 192).

29.– « No hizo Dédalo en su officio y saber / alguna más fina entretalladura » (p. 191).

30.– P. 185.

31.– Cette libération passe par la fin de la contrainte imposée par l'amour à l'homme lorsqu'il prend conscience de cette prison : « de grado escarmienta y arrojan su carga » (p. 190). Le procédé est celui de la *via negationis*, enseigné par la rhétorique.

32.– L'auteur exige une lecture exhaustive de son œuvre : « buscad bien el fin de aquesto que escrivo, / o del principio leed su argumento, / leeldo y veréys que, aunque dulce cuento, / amantes, que os muestra salir de cativo » (p. 190).

33.– Il s'annonce ainsi par les « dichos lascivos, rientes » (p. 190).

mener vers le salut, la Bible affirme, dans la Parabole des deux chemins, que seul le moins riant est celui qui conduit vers Dieu.

Malgré les armes promises et la libération annoncée —même pour un lecteur peu soucieux de son salut— l'issue du combat contre la passion amoureuse aliénante n'est pas assurée. L'auteur, comme Dieu, a le pouvoir de montrer le droit chemin, et non de l'imposer. En dépit des avertissements divins, le meurtre de Caïn par Abel n'est pas évité et le public de *La Célestine* ne coïncide pas forcément avec l'image allègre des strophes préliminaires.

Les lecteurs ou auditeurs potentiels de l'œuvre, captifs de l'amour puis du texte de Rojas, peuvent à leur tour être source de violence. Tout d'abord, le public est celui qui presse l'auteur d'écrire. Rojas évoque l'obligation légitime qui le pousse et la nécessité de fournir des armes en termes qui dessinent tous l'horizon d'une contrainte³⁴. Ce qui donne à l'auteur son pouvoir est aussi ce qui le limite : la nécessité où se trouve son bienfaiteur et le besoin de ses contemporains dans leur prime jeunesse. La volonté de contenter ce public est une forme de pression qui s'exerce sur tout écrivain dont la compétence ne trouve pleinement capacité à s'exprimer que dans les autres. La violence naît dans ce cas de l'ambivalence de la parole humaine, illustrée par la courte fable de la fourmi ailée. Les ailes sont à la fourmi ce que la plume est à Rojas, et il prend la peine d'explicitier la comparaison :

Donde ésta gozar pensava volando,
O yo aquí escribiendo cobrar más honor,
De lo uno y lo otro nació disfavor:
Ella es comida y a mí están cortando
Reproches, revistas y tachas. Callando
Obstara y los daños de envidia y murmulos.
Y así navegando, los puertos seguros
Atrás quedan todos ya quanto más ando³⁵.

L'auteur désire étendre le champ de son pouvoir : ainsi agit Rojas en prenant le temps d'écrire hors de son « principal estudio³⁶ ». Le principe de plaisir évoqué dans le cas de la fourmi n'est pas repris au compte du *je-auteur* qui ne parle plus que d'honneur. En cela se distinguent les trajectoires de l'animal et de l'écrivain : la jouissance du premier semble ne dépendre que de lui tandis que l'honneur du second a forcément besoin de la reconnaissance d'autrui : tous deux coïncident dans leur cruelle désillusion imposée par leur environnement. Une lecture autre que l'expli-

34.– Dans l'épître dédicatoire, il utilise les termes « *legítima obligación* », « *compelía* » et « *necesidad* » (p. 183-184).

35.– P. 189.

36.– P. 186.

cation proposée par Rojas rapprocherait la fourmi des amants, lesquels se croient portés par les ailes de l'amour, mais ne s'exaltent que pour mieux tomber : ainsi chutent Calixte et Mélibée lorsqu'ils dépassent les limites du pouvoir alloué aux statuts respectifs d'homme de noble lignage et de jeune femme de très haute naissance³⁷.

Rojas s'offre donc en victime du pouvoir de la parole de l'autre. Nous voyons là combien l'ambiguïté du signe et la violence qui en découle s'inscrivent, dès les pièces liminaires, comme une préoccupation première. En effet, l'auteur n'est pas le seul à parler ni à écrire et sa trajectoire peut devenir un Chemin de croix, rappelé lui aussi dans les pièces prologales. Le rapprochement de l'écrivain et de la figure christique passe par le souhait de voir le premier auteur de la *Comedia* reçu dans la Gloire :

Por su pasión sancta, que a todos nos sana³⁸.

Ce parallèle entre le cheminement du Christ et les péripéties du continuateur de *La Célestine* suit plusieurs temps : une parole est proférée pour le salut collectif ; elle est inspirée par une entité divine qui en fixe la fin et la forme ; elle n'est pas bien reçue de tous et débouche sur l'agression violente de celui qui la transmet. L'envoi des strophes préliminaires est presque tout entier consacré aux outrages physiques subis par le Christ au cours de sa passion, et ces cinq vers ne peuvent que rappeler ceux qui décrivent la vindicte des lecteurs contre Rojas, même si l'issue n'est heureusement pas la même. La violence est indissociable de l'exercice du pouvoir de l'écriture, et la seconde conclusion de ce parallèle est que l'acceptation de la violence subie peut être la condition nécessaire de l'accès au bien. En effet, sans le Vendredi saint, point de mystère de Pâques, fondateur du Christianisme.

Il n'est donc pas inutile pour l'auteur de donner de lui-même une figure amoindrie, soumise aux caprices du public. En termes de pouvoir, ce dernier doit avoir la compétence de lire et de comprendre le texte, et la capacité ensuite d'exprimer son opinion. L'auteur évoque, dès l'épître dédicatoire, la figure des lecteurs qui ont jugé négativement l'œuvre en dénonçant « los detractores y nocibles lenguas » qui contraignent les écrivains à cacher leur identité. L'anonymat du premier acte et celui que le continuateur prétend préserver sont provoqués par la crainte qu'ils auraient du pouvoir du public³⁹. Dans le cas de Rojas, ce n'est pas la seule raison. Il note en effet qu'il est juriste et que l'écriture de l'œuvre, même

37.- C'est ainsi que les personnages sont décrits dans l'argument général : « Calisto fue de noble linaje » et « Melibea, muger moça muy generosa ».

38.- P. 192.

39.- À la fin de l'épître dédicatoire, Rojas explique pourquoi il prétend ne pas révéler son nom : « Y pues él, con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a saber inventar, [celó] su nombre, no me culpéys si, en el fin baxo que le pongo, no expresare el mío » (p. 186).

si elle entre dans ses capacités, ne correspond pas à sa compétence en droit, que lui-même appelle sa faculté⁴⁰. L'anonymat serait donc la conséquence d'un pouvoir problématique, d'une faille dans la correspondance entre ses éléments constituants. Une représentation plus imagée de cette discordance est offerte dans les strophes acrostiches. Le procédé, on le sait, est extrêmement répandu au Moyen Âge et ne laisse donc pas une grande place au mystère du nom de l'auteur. Qui plus est, le correcteur Proaza indique aux lecteurs comment découvrir son identité⁴¹. Le pouvoir de l'auteur d'affirmer son identité, amoindri par la crainte des critiques formulées par les lecteurs, est donc restauré par un autre lecteur. Encore une fois, nous pouvons noter l'ambivalence de la parole, laquelle peut conduire à une auto-censure, ou aller bien au-delà d'une simple restauration du nom, en y ajoutant force compliments.

Le pouvoir de ces lecteurs plus favorables à l'œuvre n'est pas anodin. En font partie ceux qui se réunissent pour entendre l'œuvre et en discuter ; en est aussi le correcteur Proaza, dont la contribution apparaît en pièce post-liminaire, mais dont l'intervention est comme annoncée par Rojas dans le prologue lorsqu'il mentionne le rôle des imprimeurs :

Assí que, quando diez personas se juntaren a oír esta comedia en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaescer, ¿Quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? Que aun los impressores han dado sus punturas⁴².

La lecture collective et la relecture du correcteur Proaza sont liées car ce dernier tient compte de la transmission orale du texte pour conseiller un futur lecteur dans son interprétation des personnages. Le modèle qu'il lui propose est celui d'Orphée et il fait porter sur lui une responsabilité très lourde : celle de rendre le texte efficace⁴³. Est confirmée ici la notion de texte vivant, porté par des autorités multiples dans une chaîne de pouvoirs parfois convergents, d'autres fois conflictuels. Une *comedia* est ainsi écrite par un premier auteur ; le continueur a le pouvoir de proposer une suite ; le lecteur a le pouvoir de dire le texte en soignant les intonations pour gagner l'adhésion du public ; ce dernier a celui d'en discuter le titre et l'amplitude, au point de conduire l'auteur à un exercice de réécriture ; les imprimeurs et correcteurs ont le pouvoir de mettre en forme le texte, d'y ajouter un commentaire comme celui de Proaza ; les

40.– Rojas souligne qu'il doit cacher son nom « mayormente que, siendo jurista yo, aunque obra discreta, es agena de mi facultad » (p. 186).

41.– Il le fait dans une strophe intitulée de façon très claire : « Declara un secreto que el autor encubrió en los metros que puso al principio del libro » (p. 614).

42.– Prologue, p. 201.

43.– La strophe intitulée « Prosigue y aplica » affirme ainsi que c'est avec sa langue que le lecteur saura faire de *La Célestine* une arme contre la passion amoureuse (p. 612).

critiques successifs du texte ont pu le gloser et le rééditer, le traduire et le mettre en scène.

Le pouvoir de l'auteur pourrait y perdre, mais c'est toujours son texte que nous recevons, analysons et transmettons. La violence avec laquelle s'exprime le pouvoir de commenter, de critiquer ou de censurer ne peut être réduite au reflet d'une société en crise. Elle manifeste plus fondamentalement que la parole est un pouvoir convoité.

Les personnages et la hiérarchie des pouvoirs

Qu'en est-il des personnages de *La Célestine* ? Ils sont pris, c'est une évidence, dans des réseaux de dépendance où le pouvoir de chacun peut à tout moment tendre à augmenter ou à être contesté⁴⁴. Si par compétence l'on entend la place dévolue à chacun dans la microsociété célestinesque, l'analyse nous conduit à décrire un système des personnages pyramidal. Nous n'analyserons pas ici le pouvoir de chacun des personnages de l'œuvre. Nous montrerons comment la hiérarchie sociale attendue s'inverse par un jeu de procuration, au sein duquel la maîtrise de la parole tient un rôle non négligeable.

En terme de pouvoir, Pleberio serait logiquement bien installé au sommet de la pyramide, puisqu'il est doté d'une triple compétence de notable⁴⁵, de mari⁴⁶ et de père⁴⁷. Parmi les personnages de *La Célestine*, il est le seul doué de toutes ces compétences. Calixte est aussi de bonne famille mais d'un rang qui semble un peu inférieur, et il est surtout plus jeune⁴⁸. Pleberio est le seul personnage marié et le seul père présent dans l'œuvre.

44.– Pour Mercedes Alcalá Galán, l'image prologale du serpent qui dévore le mâle, avant de mourir éventré par sa progéniture, est celle qui illustre idéalement la société décrite dans *La Célestine* : cette entre-dévoration est pour elle « casi como una macabra premonición de lo que va a desarrollarse en la obra: una red casi invisible de alianzas, traiciones, obsesiones, voluntades, usurpaciones... , todo ello marcado por un rabioso individualismo que hará inevitable el caos y el aniquilamiento del mundo en miniatura que se refleja en *La Celestina* » (*Actas del XII Congreso de la A.I.H.*, ed. cit., p. 60).

45.– *Argumento*, p. 207. La mention du haut lignage de Mélibée donne à Pleberio le statut d'un notable « de alta y serenísima sangre ».

46.– Alisa s'adresse à son mari Pleberio en traduisant un rapport de soumission puisqu'elle dit « mi señor Pleberio » (acte xvi, scène 1, p. 534 et scène 2, p. 539), et « señor Pleberio » (acte xxi, p. 594). Lui, répond par l'épithète « amiga » (acte xvi, scène 1, p. 531), « noble muger » et « muger mía » (acte xxi, p. 594 et 596).

47.– C'est Alisa qui souligne la compétence paternelle en matière de politique matrimoniale lorsqu'elle déclare à son époux : « 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 » (acte xvi, scène 2, p. 534).

48.– Enrique Baltanás, dans son article intitulé « El matrimonio imposible de Calisto y Melibea » (*Lemir*, 5 [2001], p. 7), note que cette différence sociale ne suffit pas à justifier l'absence de projet matrimonial entre les deux jeunes protagonistes.

La violence faite à ces multiples compétences est d'autant plus évidente. Le lignage de Pleberio, tout illustre qu'il est, s'éteint avec le suicide de sa fille unique⁴⁹, ce qui rend impossible la pérennité de son statut de notable et vains les efforts pour soutenir son rang⁵⁰. Son rôle de mari n'est guère plus assumé que comme un pis-aller à l'amour⁵¹. Il ne pleure pas plus son épouse effondrée sur le corps de Mélibée qu'il ne compte sur elle pour accompagner ses vieux jours. C'est seul qu'il imagine sa vie sans sa fille⁵². En effet, cette figure paternelle ne possède pas la capacité d'exercer sa compétence. À l'acte XII, sa vigilance est prise en défaut lamentablement : alors qu'il entend du bruit dans la chambre de sa fille, il se contente de l'appeler pour vérifier la cause d'un remue-ménage nocturne qui aurait dû l'inquiéter davantage. De plus, lorsque Mélibée commente la possible réaction de ses parents, s'ils venaient à apprendre la vérité, elle les compare à un doux animal⁵³. Enfin, le personnage souligne ironiquement la part qu'il a pris lui-même dans le suicide de Mélibée : est-ce un hasard s'il insiste sur la vanité des tours édifiées alors qu'elle vient précisément de se jeter du haut de celle de la maison familiale ? L'ironie tragique est bien présente, et elle l'est aussi lorsque Mélibée note l'inefficacité des lectures conseillées par son père⁵⁴. Le pouvoir est ici inopérant puisque le personnage est doté de multiples compétences sans capacité de les exercer. Il délègue aux livres anciens une partie de son pouvoir éducatif et son échec est cuisant⁵⁵. Maravall y voit le symptôme d'une contestation de la société patriarcale. Soit, mais doit-on se limiter à cette conclusion ? Dans l'anéantissement du pouvoir d'un personnage pourtant voué à l'exercer,

49.– L'argument général de l'œuvre rappelle que Mélibée est « una sola heredera a su padre Pleberio » (p. 207).

50.– Dans son monologue final, Pleberio pleure la vanité de tous les biens accumulés dans la perspective de la transmission du patrimoine : « ¿Para quién edificado torres? ¿Para quién adquirir honrras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos? » (acte XXI, p. 596).

51.– Invectivant l'amour, Pleberio souligne son absence dans le couple qu'il forme avec Alisa : « Bien pensé que de tus lazos me avía librado quando los quarenta años toqué, quando fui contento con mi conjugal compañera » (acte XXI, p. 597).

52.– Tout au long de l'acte XXI, il assume sa plainte à la première personne.

53.– Elle dit alors : « No hay tan manso animal que con amor o temor de sus hijos no [*aspere*]. Pues, ¿qué harían si mi cierta salida supiesen? » (acte XII, scène 7, p. 473).

54.– Mélibée refuse à son père des paroles consolatrices : « Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, coligidas y sacadas de aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandavas leer ; sino que ya la dañada memoria, con la grand turbación, me las ha perdido » (acte XX, scène 3, p. 590). Au sujet de l'ironie dans le texte de Rojas, on consultera avec profit l'article d'Ivy A. Corfis intitulé « Dark laughter : Irony in *Celestina* », *Celestinesca*, 12 (1988), p. 76 et ss.

55.– E. Lacarra note à ce sujet : « La tardanza de Pleberio en proveer marido a Melibea es inexcusable. Casar pronto a las hijas para evitar que se descarriaran era una lección en la que todos los tratados sobre la educación de las doncellas insistían y Melibea con sus veinte años tiene edad más que suficiente para el matrimonio » (« Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *La Celestina* », *Studi Ispanici*, 12 [1990], p. 58).

nous pouvons voir une illustration de l'ambivalence de la parole, déjà très présente dans les pièces prologales. Le pessimisme de l'œuvre⁵⁶ est palpable, mais il ne va pas jusqu'à contester la propre validité du texte célestinesque⁵⁷. En effet, Pleberio n'est pas victime de ses lectures mais de celles qu'il n'a pas su transmettre à sa fille, livrée à elles sans guide.

Si nous suivons la logique pyramidale du pouvoir, Alisa serait la suivante, doublement compétente dans le gouvernement de l'illustre maison de son époux et dans l'éducation de sa fille⁵⁸. Le personnage de la mère n'a pas davantage de pouvoir. La tension entre l'idéal qu'elle dessine et son incapacité à assumer les compétences qui lui reviennent manifeste la violence faite à la figure tutélaire qu'elle prétend incarner⁵⁹. Elle-même met en présence Célestine et sa propre fille à l'acte IV, à la fin duquel elle disparaît physiquement pour aller s'occuper de sa sœur. Elle permet ainsi une substitution, donnant par là un pouvoir au sens juridique du terme : Alisa délègue à sa fille le soin de satisfaire Célestine et abandonne son rôle de mère à la vieille entremetteuse. Au moment de la quitter, elle appelle Célestine « madre » devant Mélibée, laquelle utilise le même terme immédiatement après⁶⁰. En outre, au moment de faire le bilan de son histoire d'amour avec Calixte, Mélibée fait savoir qu'elle a opéré cette substitution bien au-delà de l'épithète, en s'ouvrant de ses sentiments à l'entremetteuse plutôt qu'à sa mère⁶¹. La disparition physique d'Alisa confirme

56.– Sur ce thème, on lira l'article qu'E. Lacarra consacre au pessimisme (« Sobre la cuestión del pesimismo », pp. 47-52). On pourra aussi consulter le travail de Robert L. Hathaway (« Fernando de Rojas' Pessimism », *Celestinesca*, 18 [1994], pp. 53-74).

57.– Il accentuerait même les traits de la figure humaine fragile et livrée au désordre du Monde et à sa propre violence. « El hombre es el ser más mísero, más frágil y absurdo de la creación porque con su razón y sus instintos se entrega a la cosecha engañosa de la alegría. Al final gime devastado porque el pecado mayor del hombre, su única y gran culpa, es haber nacido. Detrás de la voz de Pleberio suena una antigua y universal queja humana, podemos llamarla elegíaca, estoica, cristiana, existencial » (Paloma Andrés Ferrer, « El suicidio de Melibea, esa fuerza de amor », *La Célestina* v Centenario (1499-1999), *Actas del congreso internacional*, eds., Felipe Blas Pedraza, Gemma Gómez Rubio, Rafael González, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, p. 357).

58.– À deux reprises, Pleberio l'appelle « señora muger » : lorsqu'il vérifie si elle entend bien un bruit dans la chambre de leur fille (acte XII, scène 7) ; lorsqu'il la consulte sur l'opportunité de parler mariage à Mélibée, reconnaissant en quelque sorte son autorité en la matière (acte XVI, scène 2, p. 538).

59.– E. Lacarra (« Sobre la cuestión del pesimismo », p. 53) souligne l'ironie profonde de ce personnage incapable d'assumer une éducation dont elle affiche pourtant les prétentions.

60.– Il est intéressant de remarquer, comme le fait M. Alcalá Galán (*art. cit.*, p. 61), que Célestine reçoit de tous ce titre alors qu'elle ne peut légitimement y prétendre.

61.– A la fin de la scène 4 de l'acte IV (p. 306), Alisa présente Célestine comme une voisine (« la vezina ») et s'adresse à elle en ces termes : « Y tú, madre, perdóname ». Au début de la scène suivante, Mélibée interroge Célestine en octroyant elle aussi à la vieille femme le titre réservé à sa mère : « ¿Por qué dices, madre, tanto mal de lo que todo el mundo con tanta eficacia gozar y ver dessean? » (acte IV, scène 5, p. 306). Dans la longue tirade destinée à son père, elle avoue : « Descobrí a ella lo que a mi querida madre encubría ».

un transfert de pouvoir aux conséquences irréversibles. Caractérisé par sa cécité sur la vraie nature de Célestine, le personnage d'Alisa disparaît au profit de l'entremetteuse dès la scène 5 de l'acte IV. Elle ne réapparaît à la scène 5 de l'acte X que pour un avertissement bien trop tardif pour être efficace, preuve manifeste de sa torpeur et de son aveuglement obstiné à voir en Mélibée une fille parfaite⁶². La domestique remarque qu'elle se réveille bien tard, ce qui est confirmé par la scène 7 de l'acte XII. Lorsque Pleberio lui demande si elle dort, la question peut s'entendre aussi comme un reproche, au-delà de l'anecdote du réveil au milieu de la nuit. Elle s'enfonce définitivement dans cette léthargie lorsqu'elle reste prostrée sur le corps de sa fille à l'acte XXI. Pleberio semble alors incapable de savoir si elle est toujours vivante⁶³. Que ce personnage semble si terne aux lecteurs de *La Célestine*, si effacé dans l'intrigue, s'explique sans doute par la rapidité avec laquelle il renonce à son pouvoir au profit d'un autre : Célestine.

Les titres successifs de l'œuvre annoncent d'entrée la perspective de ce genre d'abus de pouvoir, réalisés dans et hors le texte, puisque le spectacle proposé au public prétend à l'efficacité démonstrative de l'usurpation des rôles⁶⁴. Les tromperies des serviteurs sont mentionnées en premier lieu dans tous les titres⁶⁵. Dans la hiérarchie de la microsociété que met en scène *La Célestine*, ce sont logiquement des inférieurs. Leur compétence est celle de servir ; l'exercice de leur pouvoir consiste en bon droit à user de leur capacité d'être de bons domestiques, sachant aider et conseiller leur maître au mieux de ses intérêts. Si Pármeno semble dans un premier temps doté de ce pouvoir relatif⁶⁶, ce n'est pas le cas de Sempronio, d'emblée plus soucieux de sa vie que de celle de son maître⁶⁷. Les intérêts des deux hommes ne tardent guère à coïncider, ce qui les conduit à abandonner leur capacité à exercer leur compétence au profit du personnage de Célestine. Ils donnent en quelque sorte procuration à la vieille entremet-

62.– C'est alors Lucrecia qui souligne l'incapacité de sa maîtresse à gouverner sa fille : « ¡Tarde acuerda nuestra ama! » (p. 441).

63.– Pleberio commence par l'interpeler en disant « si alguna vida te queda » puis envisage sa mort : « si por caso tu espíritu reposa con el suyo, si ya has dexado esta vida de dolor » (p. 596).

64.– Le verbe « mostrando » des titres (p. 181) est à prendre dans sa dimension démonstrative, confirmée par l'expression de l'*incipit* « Fecha en aviso » (p. 205).

65.– Il est intéressant de noter que ces titres ne mentionnent pas seulement les serviteurs *mauvais* mais qu'ils les englobent tous dans une même réprobation. Le terme n'est pas plus accompagné d'article ou de qualificatif que les entremetteuses, unanimement réprouvées : « los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas » (on se reportera aux titres, p. 181).

66.– Calixte note la fidélité de Pármeno lorsqu'il considère que ce dernier aurait pu tempérer ses ardeurs par « amor o fidelidad o temor » (acte I, scène 7, p. 239).

67.– Lorsqu'il hésite à retourner auprès de Calixte, à la scène 3 du premier acte (p. 216), Sempronio affirme très clairement : « Si lo dexo, matarse ha ; si entro allá, matarme ha. Qué-dese ; no me curo ». Cette scène est par ailleurs riche en apartés de Sempronio fort peu respectueux de celui qui, pourtant, le nourrit.

teuse qui étend par là le champ de ses compétences. Alors que Sempronio propose une association —et donc un partage du pouvoir— Célestine parle au singulier⁶⁸, dans un mouvement de spoliation du domestique. Une nouvelle fois, Célestine est la grande bénéficiaire du pouvoir d'un autre.

Le personnage de la vieille entremetteuse est pourtant celui dont le pouvoir est le moins fondé en droit. Dans l'œuvre de Rojas, contrairement à la domesticité représentée par cinq personnages, les entremetteuses mentionnées au pluriel dans le titre ne sont incarnées que par Célestine, même si le souvenir de Claudina est très présent. On note donc la concentration du pouvoir aux mains d'un personnage destiné à incarner à lui seul les tromperies de cette engeance. Si ses compétences sont longuement rappelées par Pármeno⁶⁹, puis revendiquées par le personnage lui-même, sa capacité est naturellement limitée par de multiples facteurs dont la réprobation sociale, la vieillesse et la pauvreté. Elle en joue toutefois habilement : la mémoire de son passé sulfureux est utilisée comme une arme pour se rapprocher de Pármeno dont la mère n'était guère plus recommandable ; sa vieillesse et sa pauvreté sont les clefs qui lui ouvrent la maison de Mélibée. À mesure que le personnage ouvre les portes, il semble conforter son pouvoir, notamment auprès de Mélibée dont elle semble aussi usurper, jusqu'à un certain point, le pouvoir de décision⁷⁰. Célestine se tient toujours près des issues, montant la garde pour couvrir le péché, attendant pour entrer et le susciter, invitant à entrer pour y participer⁷¹. Une fois le seuil franchi, elle aide les autres personnages à violer d'autres limites. C'est là un pas vers la transgression, comme le péché originel entraîne celui de tous les hommes. À sa suite, Pármeno entre chez Areusa

68.— Lorsque Sempronio répète « juntos » pour souligner leur partage du profit, Célestine répond en multipliant les marques de première personne du singulier : « estoy », « para mí », « me alegre », etc. (acte I, scène 6, p. 238).

69.— La longue tirade de Pármeno lorsqu'il apprend à son maître toutes les activités de Célestine n'est guère élogieuse mais lui prête un large champ de compétences plus ou moins illicites (acte I, scène 7, p. 241).

70.— Lorsque Mélibée raconte à son père ses amours avec Calixte, elle revendique le protagonisme de Célestine dans la conduite de ses amours : « la qual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubrí a ella lo que a mi querida madre encubría. To vo manera como ganó mi querer ; ordenó cómo su desseo y el mío hoviessen efeto » (acte XXI, scène 3, p. 587-588). Célestine peut bien jouer du pouvoir de ses années ou de celui du diable, elle est celle qui permet qu'il y ait une histoire. On peut lire sur ce point l'article de Beñoña Leticia García Sierra, « El comportamiento de Melibea, ¿un problema para el lector? » (« *La Celestina* », v *Centenario (1499-1999)*, Congreso Internacional, eds. Felipe Blas Pedraza, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad pp. 361-368).

71.— C'est elle qui garde la porte de sa maison pour couvrir les activités pécamineuses d'Elia (acte I, scène 5, p. 234) et qui recommande à sa protégée de la fermer lorsqu'elle ne peut plus surveiller l'accès puisqu'elle se rend chez Calixte (*Ibidem*, p. 235). C'est elle qui attend l'occasion de s'introduire chez Calisto (acte I, scène 6), puis dans la maison de Mélibée (acte IV, scène 2), puis chez Areusa (acte VII, scène 2).

sur laquelle il se jette avec une certaine violence⁷² et Calixte n'est guère plus délicat malgré les protestations courtoises antérieures⁷³. Une autre forme de violence apparaît devant les portes qui le séparent de Mélibée, ultime rempart contre le péché. Célestine aide ensuite à les contourner, mais elles déchaînent d'abord la fureur de Calixte :

¡O molestas y enojosas puertas! ¡Ruego a Dios que tal huego abrase como a mí da guerra, que con la tercia parte seríades en un punto quemadas! Pues, por Dios, señora mía, permite que llame a mis criados para que las quiebren⁷⁴.

La demande faite à Dieu par Calixte souligne le suggestif rapprochement entre le feu de la passion et le feu du Ciel, capables d'anéantir. La violence est notable⁷⁵ ! Calixte convoque de fait le feu infernal, suivant les pas de sa « mère » Célestine. Pour augmenter son pouvoir, elle n'hésite pas à forcer celle des Enfers, lorsqu'elle va jusqu'à menacer le diable⁷⁶.

Malgré tout le pouvoir accumulé aux dépens des autres, Célestine meurt sous les coups de Sempronio et Pármeno : elle aussi est victime de l'ambivalence de la parole. Le rappel de l'indignité de sa mère, efficace une première fois, provoque la seconde fois une violente réaction de rejet de la part de Pármeno, sur lequel la vieille femme n'a alors plus de prise. La mention de ses propos sur le partage des biens pointe trop bien l'écart entre les mots et les faits, et souligne l'inexistence du pacte de profit commun au nom duquel Sempronio avait auparavant cédé à Célestine sa compétence de confident auprès de Calixte. Une fois que les deux personnages de serviteurs ont repris possession de leur pouvoir de nuisance,

72.– La violence de Pármeno se lit dans les protestations d'Areusa, qui annoncent celles de Mélibée : « ¡Ay, señor mío, no me trates de tal manera! » (acte VII, scène 3, p. 379).

73.– Mélibée le supplie de se montrer courtois : « ¡Por mi vida, que aunque hable tu lengua quanto quisiere, no obren las manos quanto pueden! » (acte XIV, scène 3, p. 501) ; la goujaterie de Calixte est par ailleurs confirmée dans l'ultime rencontre au jardin, lorsqu'il n'empêche en rien Lucrecia de l'embrasser et qu'il continue à malmenier celle qu'il prétend adorer. Lorsque Mélibée lui demande plus de respect pour ses vêtements, Calixte répond par un proverbe pour le moins dégradant : « el que quiere comer el ave, quita primero las plumas » (acte XIX, scène 3, p. 570-571).

74.– Acte XII, scène 4, p. 466.

75.– La violence liée à une conquête amoureuse, assimilée très largement à la chasse, a été étudiée par Miguel Garci-Gomez dans son article « Fernando de Rojas and the Turn of Love from courtly to Predatory », *Celestinesca*, 7 (1983), p. 27-28. Pour approfondir ce thème, on pourra aussi consulter l'étude d'Antonio C. M. Gil, « Violence in the Search of Love and Honor in *Celestina* », *Celestinesca*, 8 (1984), p. 43 et ss. Est intéressant également le lien que Luis Galván établit entre le schéma de la rencontre de Calixte et Mélibée et le *Phèdre* de Platon (« Intertexto, sentido, autoridad : « el lobo viene ganando » [*Celestina*, XIX] », *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXIV, 6 [2007], p. 691).

76.– Le personnage prévient en effet le diable du harcèlement dont il sera victime s'il ne la satisfait pas : « heriré con luz tus cárceles tristes » (acte III, scène 3, p. 294).

amplement martelé dans les pièces liminaires, sa vieillesse et sa pauvreté ne suffisent plus à préserver Célestine des coups, puisque ces attributs ne lui ouvraient que les portes des notables compatissants. L'entremetteuse illustre aussi, mais sur un autre registre que Pleberio, le mauvais usage des citations : tous deux sont de piètres intermédiaires. Celles du vieil homme sont empruntées ou vaines, même si elles viennent à point ; celles de Célestine sont personnelles mais leur redondance et leur usage hors de propos les rendent tout aussi inutiles. La parole qui ouvrit tant de portes à l'entremetteuse l'amène finalement devant l'ultime seuil : celui du paradis. Elle espère aussi y entrer puisque son dernier mot est un cri et une supplique : « ¡confesión!⁷⁷ ».

L'étude du pouvoir et de la violence, tels qu'ils sont associés aux trois personnages dont les compétences sont au départ les plus éloignées, nous permet de comprendre comment le personnage de Célestine s'est logiquement imposé dans le titre de l'œuvre. Elle incarne un pouvoir qui se gonfle de celui des autres avant de revenir aux proportions d'une seule demande de salut. Rojas offre ainsi une trajectoire exemplaire : celle qui croyait jouir du pouvoir absolu de la parole en est dépouillée et cette violence qui lui est faite semble la ramener vers un seul mot synonyme de possible rédemption⁷⁸.

Conclusion

L'étude du pouvoir et de la violence dans *La Célestine* montre une nouvelle fois que l'on ne saurait réduire le texte à une lecture univoque, eût-elle tout le poids de l'histoire. La perspective de lecture ouverte par les pièces liminaires est clairement religieuse mais n'épuise pas la complexité d'une écriture qui réfléchit ses propres limites dans celles de ses auteurs, de ses lecteurs et de ses personnages. Pouvoir et violence sont indissociables, dès les textes bibliques qui sont aux fondements de toute pensée médiévale, mais ce qui est alliance harmonieuse au service du divin n'est qu'imperfection en l'homme. Ce que nous apprend *La Célestine*, au-delà des amours désastreuses de Calixte et Mélibée, c'est que le verbe est une arme à double tranchant. Le pouvoir qui l'accompagne peut griser au point de faire oublier cette ambivalence fondamentale. Le juriste cherche à se convaincre qu'il est écrivain, qu'il a le pouvoir du créateur ; il veut aussi en persuader autrui. Célestine, éniivrée de sa parole et de celle des autres, croit en son verbe tout-puissant. La plume de la colombe, qui

77.— Acte XIII, scène 10, p. 485.

78.— La logique du système des personnages n'est donc pas fondée sur des causes externes, comme l'affirmait Stephen Gilman dans *Arte y estructura de La Celestina* (Taurus, Madrid, 1974, pp. 243-283). Les personnages ne sont finalement que des victimes d'eux-mêmes.

annonce la fin de la colère de Dieu, peut faire croire à l'homme que, tel Icare, il a le pouvoir de voler : grande est la chute de ceux qui se laissent fasciner par le pouvoir de sa douce violence.

Bibliographie citée

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, « Voluntad de poder en *La Celestina* », en *Actas del XII Congreso de la AIH*, vol. 1, ed. Aengus Ward, Birmingham, Dept. of Hispanic Studies of the University of Birmingham, 1995, pp. 59-67.
- ANDRÉS FERRER, Paloma, « El suicidio de Melibea, esa fuerza de amor », « *La Celestina* », v *Centenario (1499-1999)*, *Actas del congreso internacional*, eds. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, pp. 351-360.
- BALTANÁS, Enrique, « El matrimonio imposible de Calisto y Melibea », *Le-mir*, 5 (2001).
- BATAILLON, Marcel, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961.
- BLAY MANZANERA, Vicenta, « Las cualidades dramáticas de *Triste deleytación : su relación con Celestina y con las llamadas 'artes de amores'* », *Revista de Literatura Medieval*, ix (1997), pp. 61-96.
- BRAUDO, Serge, *Dictionnaire du droit privé*, Clermont-Ferrand, Faculté de Droit et de Science Politique, 2006.
- CARRASCO, Félix, « *Celestina* y sus imitaciones : el debate sobre el sentido del modelo », *Actas del XII Congreso de la AIH*, Birmingham, Department of Hispanic Studies of the University of Birmingham, 1995.
- CARRASCO, Pilar, ed., *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina*, *Analecta Malacitana*, Anejo xxxi de la Revista de la sección de filología de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 2000, pp. 9-14.
- CASTILLO VEGAS, José Luis, « Aristotelismo político en la universidad de Salamanca del siglo xv : Alfonso de Madrigal y Fernando de Roa », *La Corónica*, 33.1 (fall 2004), pp. 39-52.
- CORFIS, Ivy A., « Dark laughter : Irony in *Celestina* », *23rd International Congress on Medieval Studies*, Kalamazoo, Michigan (USA), 5-8 de mayo, 1988.
- GALVÁN, Luis, « Intertexto, sentido, autoridad : 'el lobo viene ganando' » (*Celestina*, xix), *Bulletin of Spanish Studies*, 84:6 (2007), pp. 677-700.
- GARCÍ-GÓMEZ, Miguel, « Fernando de Rojas and the Turn of Love from courtly to Predatory », *Celestinesca*, 7 (1983), pp. 27-28.

- GARCÍA SIERRA, Begoña Leticia, « El comportamiento de Melibea, ¿ un problema para el lector? », en « *La Celestina* » v *Centenario (1499-1999)*, eds. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 361-368.
- GIL, Antonio C. M., « Violence in the Search of Love and Honor in *Celestina* », *Celestinesca*, 8 (1984), p. 43.
- GILMAN, Stephen, *Arte y estructura de La Celestina*, Madrid, Taurus, 1974.
- HATHAWAY, Robert L., « Fernando de Rojas' Pessimism », *Celestinesca*, 18.2 (1994), pp. 53-73.
- LACARRA, Eukene, « Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *La Celestina* », *Studi Ispanici*, 12 (1987-88 [1990]), pp. 47-62.
- MARAVALL, Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1964.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, « *La Celestina* como *remedium amoris* », *Hispanic Review*, 72 (2004), pp. 77-99.
- RUSSELL, Peter, ed., Fernando de Rojas, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991.



DUMANOIR, Virginie, «Le pouvoir et la violence dans *La Célestine*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 131-149.

RESUMEN

El poder y la violencia son dos temas cuya pertinencia es evidente para el lector que se interesa por las piezas liminares tanto como para el público del texto de *La Célestina*. Asociar los dos términos nos lleva a interrogar la relación entre la escritura y la autoridad. Expresa la dialéctica entre un texto muy particular y sus lectores, y propone un eje de interpretación del sistema de los personajes encerrados en una red de conflictos. Una definición jurídica del poder, aplicada a la figura del autor y de sus públicos, permite enfocar la complejidad de un didactismo original. Al aplicarla a los personajes, subrayamos el movimiento de progresiva concentración del poder de distintos personajes en manos de Celestina, mediante procuraciones más o menos impuestas, lo que no puede sino acarrear una resolución violenta.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, poder, didactismo, violencia, autor, texto, público, personajes

RÉSUMÉ

Le pouvoir et la violence sont deux thèmes dont la pertinence est évidente, que nous nous attachions à en rechercher l'expression dans les pièces liminaires ou dans le texte de *La Célestine*. Leur association interroge la relation entre l'écriture et l'autorité. Elle traduit la dialectique du texte et de ses lecteurs ; elle offre un axe d'interprétation du système des personnages pris dans des conflits de pouvoir. Une définition juridique du pouvoir, appliquée à la figure de l'auteur et à ses publics permet de préciser la complexité d'un didactisme original. Lorsqu'elle est appliquée aux personnages, elle souligne le mouvement de concentration progressive du pouvoir entre les mains de Célestine, par un jeu de procurations plus ou moins forcées qui ne peut se résoudre que par la violence.

MOTS CLÉS: *Célestine*, pouvoir, didactisme, violence, auteur, texte, public, personnages



Algunas consideraciones sobre la criada Lucrecia

Luis González Fernández
Université de Toulouse
FRAMESPA-UMR 5136 du CNRS

Para mi maestro Alan Deyermond

En el elenco de sabrosos personajes que ofrece la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, la a veces casi transparente criada de Melibea, Lucrecia, tiene su momento de protagonismo un poco antes del final de la obra cuando, encendida de amor, se abalanza sobre Calisto y lo colma de atenciones y en absoluto castos abrazos. Este acontecimiento, que algunos críticos han intentado explicar como consecuencia de los efectos afrodisiacos de las canciones de amor cantadas por la criada momentos antes de la aparición del galán, sorprende no sólo al lector de la *Tragicomedia*, sino a la propia Melibea que no puede sino reprehender las desenfrenadas acciones de su criada¹.

Los escasos pero admirables estudios referidos a la criada Lucrecia han logrado definir su papel con atino aunque, como casi siempre sucede con los personajes de esta obra, para cualquier afirmación existe una opinión contraria. Tras las encomiásticas páginas que le dedicó en su día María Rosa Lida de Malkiel, para quien Lucrecia es «La única honesta [de las tres mozas]», además de ser «de juicio prudente [...] mucho más honesta y más sesuda que la señora, a quien sirve con rara fidelidad» (1962: 643), Katherine Eaton y Rafael Beltrán, por citar sólo los estudios recientes más destacados, han aportado importantes matices para mejor explicar a este personaje secundario. Eaton se queja con razón del hecho de que: «Critical articles on Fernando de Rojas' *La Celestina* tend to ignore or gloss over the character of Melibea's maidservant Lucrecia» (Eaton, 1973: 213).

1.— Lida de Malkiel (1962: 645, n. 28) relega a una nota de pie de página un interesante comentario al que espero al menos responder en parte: «Desconcierta al lector de hoy la acotación descriptiva a cargo de Melibea».

Rafael Beltrán (1997: 15-41), en su traducción y ampliación recientes de un artículo que vio la luz hace unos años, lamenta el hecho de que «ni las notas esenciales de M^a Rosa Lida, ni el buen trabajo de Katherine Eaton dedicado al personaje [...] han tenido continuaciones [...], ni apenas matizaciones» (1997: 16, n. 2). Nos habla Beltrán del papel de secundaria que le toca desempeñar a Lucrecia, y lo estudia con acierto, trayendo a colación las ocasiones más relevantes en las que aparece la criada, para matizar algunas de las conclusiones a las que habían llegado las referidas estudiosas. En su análisis de la escena del comportamiento poco decoroso de Lucrecia, el «ímpetuoso abrazo con el que Lucrecia recibe a Calisto» (1997: 36), Beltrán apunta una breve lista de situaciones extrañas en las que la criada participa, como el que diga que reconoce a Calisto por la voz cuando supuestamente no lo ha visto antes. A continuación resume lo dicho por Eaton, que infiere que Lucrecia había sido cortejada por Calisto o Tristán, o que Calisto ya había rondado por el huerto de Melibea en otras ocasiones. Concluye Beltrán que «los abrazos de Lucrecia no se justifican sencillamente» por la proximidad entre amos y criados en esta época que aducía Lida de Malkiel (1962: 645), hipótesis ésta que resta importancia a la acción de la criada y la mantiene en su papel de secundaria, donde correría, y ha corrido, el riesgo «de pasar desapercibida al lector, como suele ocurrir con los secundarios, que además reciben rara u oblicuamente las miradas de los críticos» (Beltrán, 1997: 16). Quizá sea prueba de ello el que en su edición de la *Tragicomedia*, en la lista de criados, Russell haya posicionado a Lucrecia detrás de Sosia y Tristán, y no como creo que cabría esperar detrás de Sempronio y Pármeno, aunque sólo fuera por lo que se refiere a tiempo de palabra o presencia en los diversos autos. Desde luego, la presencia de Lucrecia en la *Tragicomedia* se ve notablemente ampliada al compartir las nuevas escenas que incluye el autor en ese alargamiento del deleite de los amantes², y es precisamente en una de esas ampliaciones cuando Lucrecia protagoniza el episodio del que quiero hablar aquí.

Lo cierto es que Lucrecia sale en escasas ocasiones de su papel de criada algo deslenguada pero finalmente discreta, o doblemente discreta. Primero por ser partícipe de los amores de su ama, siendo el único testigo ocular —en una ocasión por invitación expresa de Calisto— de los encuentros nocturnos de los amantes; y luego por el hecho de conocer sobradamente la calaña de Celestina y el peligro que conlleva para el honor cualquier relación con la vieja alcahueta. Esta discreción, esta manera de fundirse con el paisaje, quizá sea su rasgo característico, y el que explique también la relativa falta de interés por parte de los especialistas de la que

2.— Mota (2000: clxxxiii) afirma que «La criada y doncella de compañía de Melibea es un personaje claramente reconsiderado entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*. En la primera versión Lucrecia es poco más que una sirvienta fiel, que observa hacer a sus señores».

se lamentan Eaton y Beltrán. Cuando Lucrecia se aferra a Calisto, sorprende que haya pasado de un segundo plano a otro mucho más visible y que haya robado el protagonismo a los amantes, aunque sólo sea por unos momentos.

Cualquiera que se haya interesado por la onomástica de *La Celestina*, habrá reparado en el nombre de alcuernia que ostenta la criada. Para Kurt y Theo Reichenberger el nombre es indudablemente una alusión a la célebre matrona romana, parangón de la virtud, mujer luego deshonrada y que compra su honor a cambio de su vida³. Llegan ambos estudiosos a la conclusión de que «Galardonar la fiel y honesta criada con el nombre de Lucrecia nos revela el carácter noble del autor» (Reichenberger, 2001: 236). Esta idea concuerda perfectamente con el juicio que ofrece Beltrán cuando observa que «Lucrecia se nos dibuja al inicio como la vigilante de una moral estrecha, la moral dominante —y falsa— de los adultos» (Beltrán, 1997: 34); concuerda también con algunas palabras del texto que, como la aparentemente discreta criada, podrían pasar desapercibidas, cuando se está buscando en la obra otras cosas, y otros personajes de mayor enjundia. En los versos acrósticos de la *Comedia* la última estrofa alude *in extenso* a la Pasión de Cristo, pero esta estrofa piadosa se ve reemplazada en la *Tragicomedia* por otra de orden moral, cuyos primeros versos rezan: «O damas, matronas, mancebos, casados / notad bien la vida que aquestos hizieron; / tened por espejo su fin qual huvieron, / a otro que amores dad vuestros cuydados» (p. 193, n. 27)⁴. Creo que a ningún estudiante de la época, ni a ningún lector erudito se le habría escapado la posible alusión a la Lucrecia romana que parece encerrar la palabra «matronas», además tan estrechamente vinculada aquí a ese «fin» que comparten muchos de los personajes de la *Tragicomedia*, y sobre todo Melibea, única en suicidarse como la matrona romana. Desde luego que las correspondencias entre la matrona romana y la criada son de lo más escurridizas. Comparten nombre, en efecto, pero la Lucrecia de Rojas no obra con virtud parangónica, y es Melibea quien, como cualquier dama que se respete, hace alarde de su propia virtuosa conducta. La Lucrecia de Rojas no se suicida, pero está presente en el momento en que se suicida su ama; y de este modo se encuentran asociados el nombre de la matrona y su trágico fin, un trágico fin que Rojas prevé para las vidas desordenadas y locas de sus personajes y quienes los imiten. Quizá, como veremos, Lucrecia no hace sino imitar (brevemente) el mal ejemplo de sus amos. Los fallos de carácter que los citados críticos han visto en la criada, capaz de introducir en la casa de sus señores a una notoria alcahueta y de

3.— Kurt y Theo Reichenberger (2001: 225-250). Véase también Kurt Reichenberger y Tilbert Stegman (2001: 251-259), donde a pesar de establecer vínculos entre el nombre de Calisto y uno de los papas Borgia, Calisto III, no extienden la comparación a Lucrecia.

4.— Las citas son de la edición de Russell (1991).

aceptar unos sobornos baratos, desdoran su imagen de virtud, y cualquier relación con la matrona romana se ha de ver en términos de punto de comparación y contraste. Más apropiado sería la relación entre el nombre de la criada y Lucrecia Borja, mujer menos conocida por su castidad. Los Reichenberger (2001: 249) evocan casi por casualidad la asociación, pero sin entrar demasiado en detalles.

Las páginas que siguen no tienen desde luego como objetivo rescatar a Lucrecia de su papel de personaje secundario para intentar hacer de ella lo que no es, ni pretendo yo aquí repasar su trayectoria a lo largo y ancho de la obra. Existen ya trabajos sobre esta cuestión a los cuales me he referido. El propósito de esta comunicación es el de estudiar el episodio de ostentación amorosa al que he aludido e intentar ofrecer una solución plausible para explicar el extraño comportamiento de la criada.

Hace cierto tiempo ya, Alan Deyermond escribió un artículo⁵, ampliamente comentado por otros estudiosos⁶, en el que ponía de manifiesto una serie de concatenaciones o equivalencias simbólicas que tenían como denominador común la magia demoníaca de la que, según el crítico, usa Celestina. Resumiendo: en su ceremonia de convocación de los espíritus infernales el demonio entra en el hilado que Celestina desea vender en casa de Melibea, siendo la venta de éste el pretexto para acudir a la puerta de Pleberio sin levantar sospechas. El demonio encerrado en el círculo mágico del hilado afloja la resistencia de Melibea al discurso de Celestina y, al entregar la joven su cordón para curar el falso dolor de muelas de Calisto⁷, el demonio, según Deyermond, pasa a esta nueva prenda. Cuando la prenda llega a manos de Calisto, el comportamiento del joven también experimenta una reacción que los propios personajes tildan de extraña⁸. Deyermond reconoce que la próxima etapa de transmisión demoníaca no es tan clara ni inmediata como en el caso anterior, «the correspondence is not perfect» (1977: 9), aunque ofrece una convincente respuesta a esta aparente traba. Pasa cierto tiempo antes de que Calisto dé una cadenilla de oro a la alcahueta a modo de recompensa. La equivalencia que ve el crítico no sólo reside en la forma de la cadena (circular, hay que suponer), que recuerda tanto la del hilado como la del cordón, sino también en el

5.– «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*» (1977).

6.– Botta (1994: 36-67) habla de «continuaciones» [...] mayormente publicadas en la revista norteamericana *Celestinesca* de las ideas desarrolladas por Deyermond. El artículo de Botta da debida cuenta de la bibliografía al respecto. La estudiosa sigue en gran medida las conclusiones de Deyermond en las pp. 55-57.

7.– Sobre el dolor de muelas de Calisto, ver el trabajo reciente de Beresford (2000: 39-57). Otro artículo reciente relacionado, de López-Ríos, y que a la hora de escribir estas líneas no he podido consultar, es «La oración a Santa Apolonia de *La Celestina* a la luz del folklore médico-religioso», en Ruano de la Haza y Maestro (2008: 59-76).

8.– Según Botta (1994: 55-56) «empieza a desvariar y a portarse de una forma del todo anormal».

hecho de que este nuevo círculo mágico en el que se encuentra el demonio obra efectos trastornadores idénticos en el portador, o portadora. Celestina pasa de ser mujer sabia y astuta a vieja dominada por la avaricia, e inconsciente de la creciente ira de los dos igualmente avariciosos criados, Sempronio y Pármeno.

El estudioso británico menciona de paso que hay otro momento en el que uno de los componentes de la secuencia simbólica vuelve a aparecer. En el auto IX, Lucrecia llega a casa de Celestina para reclamar el cordón de Melibea. Dice la criada: «Mi venida, señora, es lo que tú sabrás: *pedirte el ceñidero*. Y demás desto te ruega mi señora sea de ti visitada, y muy presto, porque se siente muy fatigada de desmayos y dolor del corazón» (cursiva mía, p. 422).

El breve intercambio que sigue merece ser reproducido enteramente por su interés para las observaciones que quiero desarrollar a continuación:

CEL.— Hija, destes dolorcillos tales, más es el ruydo que las nueces. Maravillada estoy sentirse del corazón muger tan moza.

LUC.— ¡Assy te arrastren traydora! ¡Tú no sabes que és! Haze la vieja falsa sus hechizos y vase; después házese de nuevas!

CEL.— ¿Qué dices, hija?

LUC.— Madre, que vamos presto y me des el cordón.

CEL.— Vamos que yo le llevo (pp. 422-423).

Estas palabras reúnen con gran economía la idea de la hechicería («Hace la falsa vieja sus hechizos»), la identificación de la víctima del maleficio, Melibea («muger tan moza»)⁹, y uno de los símbolos de la magia en la obra, el cordón. En su comentario al respecto, Deyermond apunta que «Celestina [...] is apparently returning it [el cordón] to Melibea», concediendo que Rojas no nos muestra el momento de la entrega. Quisiera detenerme un poco más en esta escena antes de pasar a la etapa final de este trabajo.

El intercambio entre alcahueta y criada empieza con una afable bienvenida antes de que Lucrecia anuncie el motivo de su visita. A partir de ese momento Celestina adopta su tono condescendiente, mofándose de la gravedad de la supuesta dolencia de Melibea. Es una actitud que provoca la ira de Lucrecia en una reacción comparable a las que ofrecen en su momento Sempronio y Pármeno, aunque la discreta Lucrecia lo diga *sotto voce* y sin consecuencias para la vieja. Lo relevante en un autor como Rojas es que, tomando en cuenta que la entrega del cordón no se presencia

9.— Muchos son los críticos que relacionan este dolor de corazón y las serpientes que dice tener Melibea en el cuerpo con la presencia demoniaca en las artes de la alcahueta Celestina. Remito de nuevo a Botta (1994). Son de lectura obligada, entre otros muchos, Russell y la monografía de Severin (1995).

en las escenas siguientes y habiendo hecho alusión al retorno del mismo en las palabras explicatorias de Lucrecia, vuelva a mencionarlo al final del intercambio entre las dos mujeres. En esta nueva mención de Rojas vemos acaso el deseo de Lucrecia de ser ella quien devuelva la prenda a Melibea (esperando recibir su propio premio) pero sobre todo la insistencia de Celestina para llevarlo ella misma y no cederlo a terceros, acción que de nuevo, y creo que de manera todavía más clara, prefigura la escena en que Celestina se aferra a la cadena en lugar de compartirla con sus enfurecidos cómplices. Viene al caso recordar que cuando Celestina se dirige a casa de Calisto con el cordón y se encuentra con Sempronio se niega rotundamente a revelar lo que trae, lo que origina un primer momento de tensión entre el criado y la alcahueta —en torno a la «partezilla» (p. 330) que Celestina pretende ofrecer a Sempronio como recompensa. A la luz de las afirmaciones de Deyermond, el episodio de Lucrecia y Celestina con la presencia de la palabra «hechizos» y con el motivo del cordón-círculo mágico, junto al parecido estructural con el de Sempronio y Celestina, dan qué pensar. La mención del cordón dos veces en un intercambio relativamente banal, también.

En los casos evocados por Deyermond, los personajes que de alguna manera tienen relación o contacto con los objetos mágicos «hilado-cordón-cadena» se ven presos de comportamientos extraños; quiero pues sugerir ahora que Lucrecia, al ir a buscar el cordón a casa de Celestina, al estar en contacto físico (o meramente por su proximidad) con el cordón de su ama, una vez infiltrado éste por la presencia demoniaca, experimenta igualmente un cambio de comportamiento¹⁰. Se podría fácilmente objetar aquí lo que el propio Deyermond ofrece como posible fallo en su razonamiento, la falta de inmediatez entre el acercamiento o contacto con el objeto y el momento en el que tiene lugar el comportamiento inhabitual¹¹. Se podría objetar además que, si adoptamos la hipótesis del mis-

10.— Hace unos años Márquez Villanueva (1993: 183) parecía inferir la presencia de una influencia extraña que explicase el comportamiento de Lucrecia: «El oficio de la vieja [Celestina], consistente en llevar su corrupción a todos los rincones, tiene un perfecto homólogo o correlato semiológico en el famoso ‘hilado’ que termina por introducir en la propia casa de Melibea y donde ésta (y hasta un poco también su criada Lucrecia) arderá pronto de incontestable lujuria». Agradezco a Amaia Arizaleta el haberme señalado este dato.

11.— Fray Eusebio González de Torres recoge un caso, entre los muchos que se podrían citar, que guarda cierto parecido (comportamiento extraño, influencia demoniaca, objeto endemoniado) con lo que ocurre en *Celestina*. El caso se da en tiempos de Enrique IV (modernizo la ortografía): «Leonora González, dama de la Reyna de España, doña Juana, mujer de Enrique IV, llegó a la capilla de S. Diego, en cumplimiento de un voto que hizo al Santo, por aver éste librádola de unas molestas calenturas luego que hizo el voto. Pero apenas entró en la capilla, cuando encendida de repente la calentura la puso en gravísima congoja, despertando el recelo de que fuese tan impensado accidente justo castigo de algún pecado oculto. Con este cuidado, examinada con gran exacción su conciencia y viendo que nada hallaba que de la vida presente la acusase, entró en nuevo recelo de que en un bolsillo de reliquias que traía consigo hubiese algún hechizo, o cosa supersticiosa. Para salir de esta duda, entregado el

mo estudioso, el demonio deja el cordón para entrar en la cadena de oro, con lo cual ya no está en el cordón, pero ni Rojas dice que pasa del hilado al cordón, ni que una vez dentro se quede allí: seguimos con las conjeturas y la mía es una más. Las reacciones de Melibea y de Calisto ante los objetos son inmediatas o casi inmediatas, la reacción de Celestina más distante en el tiempo, la de Lucrecia, algo más distante aún. Si aceptamos la idea de influencia demoniaca tenemos pues finalmente lo que podríamos llamar dos pautas: un diablo que obra con rapidez en determinados momentos y con más pausa en otros. El extraño comportamiento de la criada se podría entonces explicar por la fuerza del hechizo, que se transfiere a o permanece en los distintos objetos circulares manejados por las respectivas víctimas.

La escena protagonizada por Lucrecia en la que se abraza a Calisto se desarrolla de la siguiente manera. Al estar Melibea hablando con Calisto, Lucrecia lo abraza, según nos revela su ama:

Lucrecia, ¿qué sientes amiga? ¿Tórnaste loca de plazer? Déxamele, no me le despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados abraços. Déxame gozar lo que es mío; no me ocupes mi plazer (p. 571).

A lo que Calisto responde : «Pues señora y gloria mía [...]».

El texto que acabo de citar, así aislado, poco parece tener de inspiración mágica o demoniaca, poco parece revelar salvo la impetuosa actitud de Lucrecia. Pero guarda un notable parecido con otro episodio de la obra en el que se encuentra un comportamiento casi idéntico de pasión mal controlada: el que nos muestra a Calisto en el momento en el que recibe el cordón de manos de Celestina. Dejando aparte las similitudes exclamatorias que preceden ambos episodios, digna de interés es la reacción de Celestina frente al exagerado comportamiento de Calisto, dice:

Cessa ya, señor, esse desvanear; que a mí tienes cansada de escucharte y al cordón roto de tratarlo (p. 351).

Vemos en esta réplica el deseo de Celestina de que cese el espectáculo grotesco¹². La vieja insta a Calisto que deje de comportarse así, de igual

bolsillo a un religioso docto del convento, que le examinó con cuidado, halló en él un papel lleno de caracteres, unos incógnitos, y otros arábigos, en que se expresaban muchos nombres de espíritus infernales. No fue menester más examen para darle a las llamas y ejecutada esta diligencia, la dama, que con invencible ignorancia y buena fe había recibido el papel como preservativo de hechizos, quedó libre de la calentura y del engaño y de los malos efectos que por él la pudieron sobrevenir», en *Chronica seráphica [sexta parte], dedicada a Nuestro Reverendísimo P. Fray Juan de Soto, Comisario General de toda la Orden de N. P. S. Francisco en esta familia Cismontana y de las Indias & C.*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1725, la cita aparece en los fols. Ll6^ob-Ll6^oa.

12.- Sobre este episodio ver Gerli (2003: 191-209; en part., 194 y ss).

manera que hará Melibea con Lucrecia. Pero lo más interesante está por llegar. Calisto responde:

¡O mezquino de mí! Que asaz bien me fuera del cielo otorgado que de mis braços fueras fecho y texido, no de seda como eres, porque ellos gozaran cada día de rodear y ceñir con devida reverencia aquellos *miembros* que tú, sin sentir ni gozar de la *gloria*, siempre tienes *abraçados*. ¡O qué secretos havrás visto de aquella excelente ymagen! (cursiva mía, p. 351)¹³.

Un cotejo rápido revela los siguientes parecidos:

Palabras de Melibea, auto XIX	Palabras de Calisto, auto VI	Palabras de Celestina, auto VI
<i>despedaces</i>	-	<i>roto</i>
<i>loca</i>	-	<i>desvaneó</i>
<i>miembros</i>	<i>miembros</i>	-
<i>abraços</i>	<i>abraçados</i>	
<i>trabajos</i>	-	<i>tratarlo[?]</i>
<i>gozar</i>	<i>gozar, gozarán</i> <i>gloria</i> (que se emplea igualmente en la escena de Lucrecia, auto XIX)	-

Como se puede observar en la comparación de estos cortos fragmentos de texto, tanto las situaciones como los vocablos que escogió Rojas guardan una relación más que llamativa entre sí. Como poco, estamos ante un caso de intertextualidad nada inusual en la obra que nos ocupa, los ecos y las anticipaciones son numerosas en *La Celestina*, aunque la concentración de puntos comparables aquí sobrepasan sin duda la media. Puede que todo sea mera coincidencia, la de un Rojas que añade en este decimonono auto unos elementos más para rebajar a Calisto y también a Melibea, ya que después de todo trata a Lucrecia de «amiga»¹⁴. Eaton,

13.– El texto citado aquí y las palabras de Celestina pasan de la *Comedia* a la *Tragicomedia* sin cambios significativos. Para el texto de la *Comedia* y las leves variantes ver la edición de Rank (1978).

14.– Algunas nociones sobre el tratamiento empleado por los personajes se encuentran en el ya citado estudio de Mota (2000: clviii y ss.), y en el «Estudio preliminar» de Rico (2000: xlii y ss., en part.). Viene al caso recordar aquí las palabras de Areúsa cuando describe la vida de las criadas: «Nunca oyen su nombre propio de la boca dellas [las amas], sino ¡puta acá! ¡puta acullá!» (p. 416). Melibea, sin embargo, suele llamarla por el nombre en la mayoría de las ocasiones en las que se refiere a ella. Pero tras la segunda visita de Celestina el trato es aún más familiar y notablemente parecido al que emplea para designar a la vieja. «Pues ve, mi señora, mi leal amiga», dice la joven a Celestina y a la criada en su siguiente réplica: «Amiga, Lucrecia, mi leal criada» (lo que aparece en cursiva es añadido de la *Tragicomedia*) (p. 439). El paralelismo entre ambas frases salta a la vista. El que llame «amiga» a la criada en el episodio del abrazo no puede sino reflejar, al menos en parte, el descenso moral de la joven dama. Ver Beltrán (1997),

al hablar de condición de la criada y de la presencia de Lucrecia en los encuentros amorosos de su ama, avanza lo siguiente:

In *La Celestina*, the idea (or myth) of the loyal servant is exposed and satirized along with the sentimental concepts of nobility and virginity expressed by the word *donzella*. The traditions behind the words *donzella* and *encerramiento* are cheapened in being applied to Lucrecia (and in *Celestina's* hovel) just as Lucrecia degrades Melibea's love affair by remaining as a witness to it, giving a cynical, play by play account (Eaton [1973: 222]).

Si creemos el texto, a Calisto apenas si le afectan los pesados abrazos de la criada, pues no se digna a comentar lo sucedido sino que se dirige a Melibea, en esa escena que pone en evidencia la poca galantería de Calisto, que antes de espetar su crudísima frase, «Señora, el que quiere comer ave primero quita las plumas», ha procedido a destrozar la ropa a Melibea. «¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?» (p. 371), dice una exasperada Melibea al final de una larga queja, un final que podría fácilmente recordar al lector el episodio del cordón maltratado, de seda como «el hábito de encima» de Melibea, o bien las palabras de la prostituta Areúsa cuando Pármeno actúa de manera semejante a su amo, en otro caso revelador de la constante intertextualidad presente en la obra. Tras una primera amonestación («No sera él tan descortés que entre en lo vedado sin licencia», p. 379), Areúsa, sorprendida, colérica o quizá fingiendo ambas cosas, dice:

¡Ay señor mío, no me trates de tal manera! ¡Ten mesura, por cortesía, mira las canas de aquella vieja honrada, que están presentes! ¡Quítate allá, que no soy de aquellas que piensas! No soy de las que públicamente están a vender sus cuerpos por dinero. ¡Assí goze de mí, de casa me salga si, fasta que Celestina, mi tía, sea yda, a mi ropa tocas! (pp. 379-380).

Encontramos aquí los mismos ingredientes básicos, un amante impaciente, una amada nada satisfecha del trato recibido y una observadora. En esta escena, quien observa es Celestina; en aquella, Lucrecia. Si hemos de creer lo que dice la primera y lo que se dice de la segunda, ambas se encuentran alejadas del placer carnal, una por vieja, la otra por criada¹⁵.

para quien, siguiendo la tesis de Eaton, «la alabanza de Melibea hacia la fidelidad de la criada es prueba no de la virtud objetiva de Lucrecia, sino de la equivocada valoración que Melibea hace de los seres que la rodean» (p. 34).

15.— Esta segunda queja de Areúsa fue añadida en la *Tragicomedia*. Russell (1991: 379-380, n. 97a), observa lo siguiente: «Empieza una adición cuyo fin principal es hacer más explícitos, por medio de la descripción dialogada, los retozos sexuales de Pármeno y Areúsa, a la vez

Que la criada Lucrecia, como Melibea, sea víctima de un maleficio, aunque sea ya el último coletazo de un hechizo sobre el cual se ha perdido el control, o que se trate como han señalado algunos críticos de un arrebato causado por las canciones y las ardorosas palabras de los amantes¹⁶, el episodio tiene el mérito de darle a la discreta Lucrecia su momento de pasión efímera en un mundo en el que se ha paseado hasta ese instante como observadora¹⁷. Su irrupción en el encuentro entre Calisto y Melibea corta momentáneamente el acercamiento de los jóvenes. Presenciamos las quejas de Melibea que quiere gozar lo suyo, su «plazer», un placer que se convierte enseguida en un triste eco, amplificado, de la grotesca escena de fetichismo, y en un triste eco de las palabras que ella misma dirigió a su criada. No son los miembros de Calisto los que se ven trabajados por pesados abrazos, sino los de Melibea. No es Calisto el despedazado, aunque poco le queda ya de vida y de entereza corporal, sino Melibea o sus ropas, en una de las muchas escenas peculiares de ésta tan ambigua obra. Lucrecia, como en otras escenas, se convierte de nuevo en personaje secundario y transparente, fundiéndose con ese mundo de las sombras y de los apartes y el hablar entre dientes con el consiguiente dolor de muelas¹⁸.

que atribuye a la alcahueta un vivo deseo de presenciar, como patrocinadora, la cópula de la pareja». ¿Y si el fin principal fuera el de establecer un punto de comparación entre la torpeza de Pármeno y la inelegante acción de su amo?

16.– Así por lo menos lee la escena Russell (571, n. 42): «La criada inflamada por las cantigas amorosas y por las palabras de su ama, se aprovecha de la ocasión para abrazar ella misma con fogosidad a Calisto». Parecida conclusión saca Severin (1988: 323, n. 9): «Lucrecia, como anteriormente Sempronio, se ve también influida por la sensualidad de la escena». Ver también Gerli (2003: 205-206).

17.– Gerli (2003: 206) dice «Más que la encarnación de un deseo desbordante, sin embargo, Lucrecia es el personaje de mayor intensidad *voyeurística* en toda Celestina». Puede que el crítico tenga razón, en particular en la segunda parte de su aserto, sin embargo, en el episodio del abrazo sí representa a ese deseo desbordante e incontrolado que caracteriza a otros personajes.

18.– O será mera coincidencia que Calisto sufre un supuesto dolor de muelas y Lucrecia aquí aluda, aunque de manera oblicua, a sus dientes: «¡Que me esté yo deshaciendo de dentera, y ella esquivándose porque la rueguen!» (p. 572).

Bibliografía citada

- BELTRÁN, Rafael (1997), «Eliseu (*Tirant lo Blanc*) ante el espejo de Lucrecia (*La Celestina*): retrato de la doncella como cómplice fiel del amor secreto», en *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Col.lecció Oberta, València, Universitat de València, pp. 15-41.
- BERESFORD, Andrew M. (2000), «'Una oración, señora, que le dixeron que sabías, de Sancta Polonia para el dolor de muelas': *Celestina* and the Legend of St Apollonia», en *Context, Meaning and Reception of Celestina. A Fifteenth Century Symposium*, eds. Ian Michael y David G. Pattison, Carfax, Taylor & Francis/University of Glasgow, pp. 39-57.
- BOTTA, Patrizia (1994), «La magia en *La Celestina*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 12, pp. 36-67.
- DEYERMOND, Alan (1977), «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1, pp. 6-12.
- EATON, Katherine (1973), «The Character of Lucrecia in *La Celestina*», *Annali dell'Istituto Orientali di Napoli-Sezione Romanza*, 15, pp. 213-225.
- GERLI, E. Michael (2003), «El placer de la mirada: *voyeurismo*, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*», en *El mundo social y cultural de La Celestina*, eds. Ignacio Arellano & Jesús M. Usunáriz, Madrid-Frankfurt Main, Iberoamericana-Vervuet, pp. 191-209.
- GONZÁLEZ DE TORRES, Eusebio (1725), *Chronica seráphica [sexta parte], dedicada a Nuestro Reverendísimo P. Fray Juan de Soto, Comisario General de toda la Orden de N. P. S. Francisco en esta familia Cismontana y de las Indias & C.*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2008), «La oración a Santa Apolonia de *La Celestina* a la luz del folklore médico-religioso», en *La dramaturgia de 'La Celestina'*, eds. José María Ruano de la Haza y Jesús G. Maestro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 59-76.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA (1993), *Francisco, Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Antropos.
- MOTA, Carlos (2000), «Articulación y contenido. Los personajes», en *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés et al., Barcelona, Crítica, pp. cxxv-ccviii.
- RANK, Jerry R. (1978), *Fernando de Rojas, Comedia de Calisto y Melibea*, ed. Chapel Hill, Estudios de Hispanófila.

- REICHENBERGER, Kurt y Theo (2001), «Fernando de Rojas como comentarista político: acerca de la elección de los nombres para los personajes en *La Celestina*», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, eds. Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph Snow, Kassel, Reichenberger, pp. 225-250.
- y Tilbert STEGMAN (2001), «La denominació dels personatges de *La Celestina* en el seu context històric», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, eds. Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph Snow, Kassel, Reichenberger, pp. 251-259.
- RICO, Francisco (2000), «Estudio preliminar», en *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés et al., Barcelona, Crítica, pp. xiii-xxvii.
- RUSSELL, Peter E. (1991), *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia.
- SEVERIN, Dorothy S. (1988), *La Celestina*, Madrid, Cátedra.
- (1995), *Witchcraft in 'Celestina'*, PMHRS, 1, London, Queen Mary and Westfield College.



GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «Algunas consideraciones sobre la criada Lucrecia», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 151-163.

RESUMEN

Esta comunicación tiene como objetivo ofrecer una descripción sucinta de la criada de Melibea, Lucrecia, a la vez que intentará hacer un breve estado de la cuestión sobre el personaje. Se tratará luego de examinar de nuevo algunas de las conclusiones a las que llegó Alan Deyermond acerca del papel de la magia en la obra. Siguiendo un estudio intertextual de *La Celestina* intento relacionar el personaje de Lucrecia con la concatenación de episodios estudiados por Deyermond para, por fin, llegar a la conclusión de que ella también es víctima de la influencia demoníaca desatada por Celestina. Las páginas finales de este artículo ofrecen algunas observaciones acerca del papel de la criada en las últimas escenas de la obra.

PALABRAS CLAVE: Lucrecia, magia, intertextualidad.

ABSTRACT

This article seeks to offer a succinct description of Melibea's maidservant, Lucrecia, as well as detailing a brief state of the question. Some of the conclusions concerning magic arrived at by Alan Deyermond will also be examined in order to suggest that Lucrecia is also a victim of the demonic influence unleashed by Celestina. The final pages of this article offer a number of observations concerned with the maid's role in the closing scenes of the work.

KEY WORDS: Lucrecia, magic, intertextuality.



Personaje y lengua en *La Celestina*: Nuevas perspectivas de estudio

Marta López Izquierdo
Université Paris 8, LMS (UMR 8099, CNRS), SIREM (GDR 2378, CNRS)

Los estudios realizados sobre la caracterización lingüística de los personajes de *La Celestina* coinciden en señalar la poca verosimilitud de su habla. María Rosa Lida¹ escribía:

La erudición, condenable a ojos del lector moderno como intrusión libresca², lo es también como aditamento irreconciliable con el ideal artístico de realismo verosímil que ha presidido a la creación de *La Celestina*, siendo particularmente ofensivo el hecho de que sentencias, citas, anécdotas y mitología anden distribuidos «generosamente entre todos sus personajes». En estrictos términos realistas sería admisible la erudición de Calisto, la de Sempronio, quien asume con frecuencia el papel de ayo, y hasta la de Pleberio y Melibea, a cuya instrucción alude explícitamente Rojas, pero no la del hijo de la Claudina, ni la del mocito Tristán, ni menos que ninguna la de Celestina. Pues si el influjo del ambiente universitario o cortesano [...] podría explicar la pedantería personal de los autores, de ningún modo resuelve la incongruencia artística de una obra realista que prescinde cuidadosamente de Universidad y Corte, pero donde los sirvientes rebosan erudición y donde encaja a Aristóteles, Virgilio,

1.– María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, pp. 332, 333.

2.– Indica la estudiosa en esas mismas páginas que esta visión es anacrónica pues no toma en cuenta la función artística de la erudición en la obra (pp. 330-333). Para un recorrido histórico de estas visiones críticas que ella consideraba «extremas» en la obra citada, véase p. 330, n. 36.

Séneca y los Evangelios la vieja alcahueta que zurce «siete virgos por dos monedas».

Similares consideraciones aparecen más recientemente en Peter E. Russell³:

Un rasgo particular del diálogo de *La Celestina* es la confluencia en boca de la misma persona de un lenguaje erudito, trabajado, suasorio (sea latinizante o no), con el mencionado intento de imitar el habla popular. Como ya se ha subrayado, en esta obra no se respetan las tradicionales divisiones lingüísticas por las que se diferenciaban las distintas clases sociales. Se permite a los personajes de clase baja, y más notablemente a la propia Celestina, expresarse, cuando conviene al caso, en un lenguaje en que despliega una erudición letrada, un poder intelectual y una capacidad para argüir más propios de un universitario que de una alcahueta y hechicera oriunda de las capas más bajas de la sociedad. Lo mismo ocurre con Sempronio y Pármeno quienes, según una tradición ya característica de los *servi* terencianos, se expresan en un lenguaje que no difiere del cotidiano de su amo. Aunque con menos frecuencia, se encuentra el proceso enrevesado: así Calisto, de vez en cuando, al conversar con sus criados o incluso con su amada, recurre al registro lingüístico propio de la gente vulgar. Símbolo de la convivencia de los dos estilos en *La Celestina* es el frecuente empleo por los distintos personajes, lado a lado, de sentencias (*sententiae*) de origen latino, erudito, entremezcladas con refranes de evidente origen y sabor popular.

Podríamos multiplicar las citas con declaraciones del mismo tipo. En definitiva, los personajes no siguen la preceptiva clásica del *decorum* según la cual amos y criados no podían expresarse con un mismo estilo elevado ni ser objeto de un similar tratamiento trágico.

Fue Stephen Gilman quien vio en esta poco creíble caracterización lingüística algo más que un exceso retórico o una literaturización indiscriminada del habla:

En vez de disponer el estilo rígidamente de acuerdo con la persona que habla o con lo que dice, Rojas combina ambas cosas en el nuevo decoro de la situación. El estilo se adapta flexiblemente a la elevación poética de las

3.— Peter E. Russell, ed., *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 151, 152.

circunstancias y a la reacción viva que frente a esa elevación sienten los individuos interesados.

[...] lo que determina el decoro en *La Celestina* no es la persona en cuanto figura fija ni tampoco un tópico de importancia establecida o calculada. El diálogo mismo, el encuentro de dos o más vidas, con su compleja fusión de sentimientos, es lo que crea un decoro *sui generis*. [...] Cuando Celestina habla a Pármeno acerca del amor, lo que importa es aquello que dice en *ese* momento preciso y en *esas* circunstancias, no el hecho de que sea Celestina quien lo dice ni de que su tema sea el amor⁴.

El trabajo de Gilman sugiere para el lingüista la necesidad de considerar el habla de los personajes de *LC* de acuerdo con una de las coordenadas de la variación lingüística: la que asocia una variedad de habla con una situación comunicativa acorde, es decir el registro de lengua⁵.

Presentaré aquí tres aspectos de la lengua de los personajes de *LC* relacionados con la variación lingüística con los que enfocar de nuevo el estudio de la distancia entre la conversación oral y los diálogos literarios de *LC*:

- la presencia de elementos propios de la oralidad en los parlamentos de los personajes,
- los rasgos lingüísticos que permiten diferenciar el habla de los personajes nobles de la de los personajes bajos (es decir, la variación sociolectal),
- la aparición de rasgos propios del registro coloquial en los apartes de *LC*.

Abordo estos tres aspectos utilizando los estudios recientes sobre oralidad⁶ y sobre el español coloquial⁷, dentro de una perspectiva de socio-

4.– *‘La Celestina’: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 78 y 85-86 respectivamente (traducción española de *The art of ‘La Celestina’*, Madison, University of Wisconsin Press, 1956).

5.– Siguiendo los trabajos ya clásicos sobre variación lingüística, distinguiremos la variación en el tiempo o diacrónica, la variación en el espacio o diatópica (dialectal), la variación según la pertenencia social o diastrática (sociolectal) y la variación según la situación comunicativa o diafásica (de registro). Véase Leiv Flydal, «Remarques sur certains rapports entre le style et l'état de langue», *Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap* 16 (1951), pp. 240-257; Eugenio Coseriu, «Los conceptos de ‘dialecto’, ‘nivel’ y ‘estilo de lengua’ y el sentido propio de la dialectología», *Lingüística española actual*, III/1, Madrid, 1981, p. 132.

6.– Sobre la oralidad, sigo principalmente los estudios desarrollados en los años 90 dentro del «Proyecto de Friburgo», liderado por Wulf Oesterreicher: Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann, eds., *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt, Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1996; Wulf Oesterreicher, Eva Stoll y Andreas Wesch, eds., *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas*, Friburgo en Brisgovia, 26-28 de septiembre de 1996, Tubinga, Gunter Narr Verlag, 1998; Thomas Kotschi y Wulf Oesterreicher, *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, Madrid, Gredos, 2007.

7.– Antonio Briz, *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*, Barcelona, Ariel, 2001 [1998]; Antonio Briz y Grupo Val.Es.Co, *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Bar-

lingüística histórica, tal como la ha planteado para el inglés Suzanne Romaine y, más recientemente, Juan Camilo Conde Silvestre⁸. Amplió y desarrollo aquí dos trabajos anteriores sobre la lengua de *LC*⁹.

Oralidad y escrituridad

Para estudiar la presencia de lo oral en *LC*, es necesario revisar este concepto como lo han venido haciendo los estudiosos desde los años 80. A partir de los trabajos fundadores de Douglas Biber y Wallace L. Chafe¹⁰, entre otros, se ha elaborado una «teoría de la oralidad» que se propone definir los rasgos de lo oral frente a lo escrito por medio de un análisis discursivo. Se han logrado así identificar las siguientes características asociadas a lo oral y a lo escrito¹¹ :

<i>Oralidad</i>	<i>Escrituridad</i>
vocalidad	grafismo
discurso primario	discurso secundario
comunicación natural	comunicación artificial
inmediatez comunicativa (simultaneidad de emis.)	distancia comunicativa
aquí y ahora	futuro y pasado
en tiempo y espacios	no sujeto a espacio determinados y a tiempo
informal	formal
espontáneo	planificado
compartiendo contexto	contexto no compartido
elipsis	explícito en el texto

celona, Ariel, 2004 [2000]; Luis Cortés Rodríguez, *Los estudios del español hablado entre 1950 y 1999*, Madrid, Arco/Libros, 2002; Luis Cortés Rodríguez, Antonio-M. Bañón Hernández, *Comentario lingüístico de textos orales. I. Teoría y práctica (La tertulia)*, Madrid, Arco/Libros, 2003.

8.– Suzanne Romaine, *Socio-historical linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982; Juan Camilo Conde Silvestre, *Sociolingüística histórica*, Madrid, Gredos, 2007.

9.– Marta López Izquierdo, «Ruptura de la verosimilitud en la lengua de *La Celestina*», *Pandora*, 6 (2006), pp. 59-77; «La mimesis de la parole dans *La Celestina*. Une approche linguistique de l'oralité», *Colloque Homo Legens. Traditions orales et écrites dans les pratiques de lecture: l'analyse comparée de la littérature médiévale*, Maison de Sciences de l'Homme, París, 19 abril 2006 [actas en prensa].

10.– Douglas Biber, *Variation across Speech and Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988; Wallace L. Chafe, «Integration and involvement in speaking, writing and oral literature», en D. Tannen, ed., *Coherence in Spoken and Written Discourse*, Norwood, NJ, Ablex, 1982, pp. 35-53.

11.– Tomado de Luis Cortés Rodríguez, *Los estudios del español hablado*, p. 165, n. 18.

cohesión mediante entradas paralingüísticas	cohesión mediante entradas léxicas
repetición	sucinto
estructuras lineales sencillas	estructuras jerárquicas complejas
patrones paratácticos	patrones hipotácticos
ramificación a la derecha con subordinación limitada	ramificación a la izquierda con múltiples niveles de subordinación
fugaz	permanente
inconsciente	consciente y reestructura el conocimiento (consciencia)
tipo narrativo	tipo expositivo
orientado hacia la acción	orientado hacia la idea
orientado hacia el acontecimiento	orientado hacia la argumentación, hacia la historia, prosa explicativa

Seguiré aquí los trabajos de la escuela de Friburgo, ya mencionados, y en particular el artículo de Wulf Oesterreicher¹², quien distingue dos tipos de oralidad diferentes:

1. según el medio o el canal de transmisión: el mensaje se transmite por un medio gráfico o fónico. Se trata de dos medios que se excluyen mutuamente, pero que son reversibles: un mensaje oral puede ser reproducido gráficamente y viceversa.
2. según el modo del discurso: es decir, según la manera en que el locutor concibe su mensaje, organiza la información. Podemos así establecer una gradación de tipos discursivos que va de lo más inmediato y espontáneo (típico de lo oral) a lo más distante y planificado (típico de lo escrito):

conversación informal, espontánea



conversación telefónica – carta privada – consulta médica – mesa redonda – presentación personal – entrevista a un político – entrevista publicada – oración – conferencia universitaria – artículo de revista – manuscrito de conferencia – publicación científica –



... código jurídico

12.– Wulf Oesterreicher, «Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología», en Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher, Klaus Zimmermann, eds., *El español hablado y la cultura oral*, pp. 317-340.

En este segundo caso, lo oral y lo escrito no se excluyen mutuamente, sino que son polos de un *continuum* formado por parámetros escalares y universales¹³.

LC presenta rasgos de oralidad en varios niveles:

– por la reversibilidad de medio, ya que *LC* estaba destinada a ser leída en público en alta voz. Así nos lo sugieren las estrofas de Proaza en que se alude a un lector, o las alusiones de Rojas en el prólogo de la obra:

Pues mucho más puede tu lengua hazer,
lector, con la obra que aquí te refiero;
 que a un corazón más duro que azero
bien la leyendo, harás liquescer.
 Harás al que ama amar no querer,
 harás no ser triste al triste penado,
 al que es sin aviso harás avisado;
 así que no es tanto las piedras mover.

DIAP

[...]

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto mover los oyentes,
 cumple que sepas hablar entre dientes,
 a vezes con gozo, esperanza y passion.
 A vezes ayrado, con gran turbación.
Finge, leyendo, mill artes y modos,
 pregunta y responde por boca de todos,
 llorando y riendo en tiempo y sazón.

(Octavas de Alonso de Proaza, vv. 9-16, 25-32, pp. 612-614).

Assí que, quando diez personas se juntaren a *oyr* esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer [...] (*Prólogo*, p. 201)¹⁴.

A la luz de la vocalización a que se destinaba el texto de *LC*, podemos leer las alusiones de los personajes a los gestos, la entonación, las expresiones como informaciones destinadas al futuro *recitator*, en una suerte de acotaciones internas, como señaló María Rosa Lida. Estas indicaciones no sólo contribuyen a la proyección oral del texto, sino que nos informan a su vez sobre los códigos paraverbales utilizados en la época, así por ejemplo los gestos tradicionales de duelo:

13.– Wulf Oesterreicher (art. cit.) menciona los siguientes: privacidad de la comunicación, conocimiento mutuo de los interlocutores y saber compartido, participación emocional, integración del discurso en el contexto situativo y accional, tipo de referencialización, posición local y distancia temporal de los interlocutores, cooperación, dialoguicidad, espontaneidad, fijación y determinación del tema.

14.– Peter E. Russell, ed. cit. [nuestras las cursivas]. Todos los pasajes de *La Celestina* se citan por esta edición, salvo indicación contraria.

AREÚSA.— No te messes, no te rascuñes ni maltrates (Acto XV, p. 522).

LUCRECIA.— Señora, no rasgues tu cara ni meses tus cabellos [...] ¡Qué poco corazón es éste! Leuanta, por Dios[...] Señora, señora, ¿no me oyes? No te amortezcas, por Dios... (Acto XIX, p. 577).

las expresiones populares para designar ciertos gestos:

CELESTINA.— ¿Lobitos en tal gesticó ? (Acto I, p. 253) .

la polisemia gestual, así en el caso de santiguarse, que podía expresar la sorpresa extrema, como se ve en la intervención de Elicia, o bien indicar un refuerzo de actos directivos de compromiso (juramentos, promesas, amenazas), de donde la confusión del perturbado Calisto, que toma por gesto de sorpresa lo que es amenaza en la intervención de Pármeno:

ELICIA.— *¡Santiguarme quiero, Sempronio! ¡Quiero hazer vna raya en el agua! ¿Qué nouedad es esta, venir oy acá dos vezes?* (Acto III, p. 289).

PÁRMENO.— *¡O sancta María! ¡Y qué rodeos busca este loco por huyr de nosotros, para poder llorar a su plazer con Celestina de gozo y por descubrirle mill secretos de su liuiano e desuariado apetito, por preguntar y responder seys vezes cada cosa, sin que esté presente quien le pueda dezir que es prolixo! Pues mándote yo, desatinado, que tras ti vamos.*

CALISTO.— Mira, señora, qué fablar trae Pármeno, cómo se viene *santiguando* de oyr lo que has hecho con tu gran diligencia. Espantado está, por mi fe, señora Celestina. Otra vez se santigua (Acto VI, p. 341).

Asimismo, la confusión entre dos gestos puede producir un efecto cómico, como entre dar higas¹⁵ y alzar las manos para rogar a Dios:

PÁRMENO.— *¡Oyrá el diablo! Está colgado de la boca de la vieja, sordo e mudo e ciego, hecho personaje sin son que, aunque le diésemos higas, diría que alçáuamos las*

15.— *Higa*: «Se llama también la acción que se hace con la mano cerrado el puño, mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el de en medio, con la qual se señalaba a las personas infames y torpes, o se hacía burla y desprecio de ellas. También se usaba contra el ojo, quando se alababa, o se miraba con atención alguna cosa, y es común entre los Moros, los quales haciendo la higa dicen: Xampza febabinak, que se interpreta Cinco en tu ojo. De aquí ha quedado el abuso entre nosotros de hacer la higa, así quando queremos despreciar a alguna persona, como quando por lisonja queremos celebrar su hermosura», *Diccionario de Autoridades*, s/v «higa».

manos a Dios, rogando por buen fin de sus amores
(Acto XI, p. 447)¹⁶.

En segundo lugar, la selección del repertorio verbal en *LC* responde a una nueva necesidad estilística. Volvemos a encontrar aquí esa heterogeneidad característica del texto de *LC* que ya hemos comentado en la introducción de este trabajo. Para Francisco Rico se trataría de un «estilo mixto»¹⁷:

La temperatura dramática y las conveniencias del tema traen consigo unas veces elementos cultistas o eruditos y expansión retórica; otras, una andadura suelta, conversacional, y hasta popularizante. El resultado no carece de semejanza con el estilo mixto entonces tan cultivado y cuyo crédito entre muchos humanistas (incluidos Hernán Núñez y Alonso de Proaza, no ajenos a Rojas) hubo de contribuir a la temprana estimación que disfrutó *La Celestina*.

En un trabajo anterior¹⁸, he presentado otra concepción de estilo mixto de la que participa de manera más profunda *LC* y que remontaría, según Erich Auerbach, a los textos novotestamentarios: en ellos, los personajes humildes, pescadores, hombres y mujeres del pueblo, prostitutas, y sus conversaciones, alcanzan una relevancia de primer plano al otorgáseles una dimensión problemática, es decir, trágica¹⁹.

El conflicto, la contienda, la dimensión trágica, están presentes en los principales personajes de *LC*, ya sean nobles o serviles. El estilo mixto de *LC* consiste en la elaboración de diálogos en que se entretujan gran variedad de situaciones, de temas, de registros, de procedimientos retóricos, de ecos populares o eruditos...

Lida de Malkiel identificó cinco tipos de diálogos distintos en *LC*, de procedencias diversas: el diálogo oratorio, el diálogo de largas intervenciones seguidas de breves réplicas, el diálogo de réplicas breves, el diálogo muy rápido, el monólogo²⁰. Todos ellos pueden ser utilizados por todos los personajes. Sin embargo, son sobre todo los personajes humildes,

16.– Para un panorama completo de los gestos en *La Celestina*, véase Evangelina Rodríguez Cuadros, «Retórica y dramaturgia del gesto y la expresión en *Celestina*», en José María Ruano de la Haza y Jesús G. Maestro, eds., *La dramaturgia de La Celestina*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008, pp. 43-58. Agradezco aquí a Jesús G. Maestro que me haya dado a conocer este texto.

17.– Francisco Rico, «Estudio preliminar», en Francisco J. Lobera et al., *La Celestina. Tragico-medía de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000, p. xlii.

18.– M. López Izquierdo, «La mimesis de la parole».

19.– Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* [1942], México, Fondo de cultura económica, 1950.

20.– R. M. Lida, *La originalidad artística*, pp. 108-135.

los criados, las prostitutas y antes que nadie, Celestina, quienes muestran una mayor movilidad lingüística (recordemos que la habilidad lingüística de la tercera medieval se asocia con la movilidad espacial: es la trotaconventos, la que tiene las patas negras de tanto andar, la que recibe como premio de sus servicios sandalias nuevas [*Libro de Buen Amor*]).

Esta libertad lingüística es también la que caracteriza la conversación, prototipo de lo oral. Según Catherine Kerbrat-Orecchioni²¹, la conversación consta de los siguientes componentes:

un nombre relativement restreint de participants, dont les rôles ne sont pas prédéterminés, qui jouissent tous en principe des mêmes droits et devoirs (l'interaction est de type «symétrique» et «égalitaire») et qui n'ont pas d'autre but avoué que le seul plaisir de converser; elle a enfin un caractère familier, et improvisé: thèmes abordés, durée de l'échange, ordre des prises de parole, tout cela se détermine au coup par coup, de façon relativement libre.

Según John J. Gumperz²²:

la situation la mieux attestée est celle où les membres de cette société disposent d'une panoplie de «styles» différents, de dialectes différents, voire de langues différentes, avec lesquels ils jonglent en fonction de leurs objectifs du moment.

LC construye un universo verbal en que se transpone, por medio de procedimientos retóricos, la movilidad, la libertad de la conversación cotidiana. Estamos no ante el habla, pero sí ante una mimesis del habla en toda su complejidad.

Según Jesús J. de Bustos Tovar, la «mimesis conversacional», es decir, la imitación en el diálogo escrito de determinados aspectos del diálogo hablado, no representa una verdadera «oralización», es decir, la inscripción pragmática del diálogo de los personajes en la situación comunicativa que evoca el texto²³:

Siempre se ha echado mano del *Corbacho* para ejemplificar en el siglo xv la aparición del lenguaje coloquial. Pero en esta obra no existe apenas lo dialógico. Lo llama-

21.– Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La conversation*, Paris, Seuil, 1996, p. 4.

22.– John Joseph Gumperz, *Discourse Strategies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, citado en C. Kerbrat-Orecchioni, *La conversation*, p. 24.

23.– Jesús J. de Bustos Tovar, «Lengua común y lengua del personaje en la transición del siglo xv al xvi», en Consolación Baranda y Ana Vian, eds., *El personaje literario y su lengua en el siglo xvi*, Madrid, Editorial Complutense, 2006, pp. 32-33. De este mismo autor, véase también «La imbricación de la oralidad en la escritura como técnica del discurso narrativo», en *El español hablado*, pp. 359-374.

do coloquial es pura imitatio artificiosa de una supuesta «lengua real» [...]. La aparente lengua conversacional del *Corbacho* es pura imitación o mimesis conversacional, en el sentido de que se trata de una organización retórica que refleja una cuidadosa reconstrucción de algunos aspectos de «lo hablado».

Según Bustos, esa nueva dimensión de «oralización» no aparece en la literatura castellana hasta principios del s. XVI. No cabe duda de que *LC* supone un primer estadio fundador en este proceso. ¿Qué elementos consiguen crear esta ilusión conversacional?

La conversación coloquial y el diálogo literario

Antes de nada, es necesario deslindar lo conversacional de lo coloquial. Siguiendo a Antonio Briz, la conversación es un tipo de discurso, mientras que lo coloquial es uno de los registros que pueden adoptarse para elaborar distintos tipos de discurso, incluida la conversación²⁴. Una conversación puede ser coloquial si presenta los rasgos primarios y/o los rasgos «coloquializadores». Se da por tanto una gradación de lo coloquial en los distintos tipos de discurso.

Los diálogos de *LC* adoptan la forma conversacional, la imitan, pero están ausentes algunos de sus rasgos definitorios, en particular la no predeterminación de las intervenciones y su orientación cooperativa. Las réplicas de los personajes responden a una planificación y persiguen fines literarios, ajenos a los de la conversación real.

Ahora bien, dado que la conversación coloquial es el tipo prototípico de conversación, la presencia de rasgos coloquiales en los diálogos celestinescos contribuirá a la mimesis conversacional que elaboran sus autores. Paso a analizar el uso de refuerzos epistémicos en el texto de *LC* y la presencia de otros rasgos coloquiales en los apartes. Junto a la variación de registro, ambos aspectos permiten rastrear diferencias de sociolecto entre personajes nobles y serviles.

24.— Antonio Briz, *El español hablado*, pp. 40-43. El registro coloquial se caracteriza por la presencia de rasgos situacionales o coloquializadores (relación de igualdad entre los interlocutores, social o funcional; relación vivencial de proximidad: conocimiento mutuo, saber y experiencia compartidos; presuposiciones comunes; marco discursivo familiar: espacio físico y relación concreta de los participantes con ese espacio o lugar; temática no especializada: cotidianidad; temas al alcance de cualquier individuo) y de rasgos primarios (ausencia de planificación, o planificación sobre la marcha; finalidad interpersonal: la comunicación por la comunicación, el fin comunicativo socializador, la comunión fáctica; el tono informal: resultado de todos los rasgos mencionados). La conversación, por su parte, se caracteriza por ser: una interlocución en presencia, cara a cara; inmediata, actual (aquí y ahora); con toma de turno no predeterminada; dinámica (alternancia de turnos inmediata); cooperativa respecto al tema de la conversación y la intervención con el otro.

Refuerzos epistémicos

El refuerzo epistémico o refuerzo modal de la aserción²⁵ puede realizarse en la conversación por medio de marcadores discursivos. José Portolés²⁶ los ha definido así:

son unidades lingüísticas invariables, no ejercen una función sintáctica en el marco de la predicación oracional y poseen un cometido coincidente en el discurso: el de guiar, de acuerdo con sus distintas propiedades morfo-sintácticas, semánticas y pragmáticas, las inferencias que se realizan en la comunicación

Estas formas son además resultado de procesos de gramaticalización:

los marcadores del discurso proceden de la evolución de una serie de sintagmas que de una parte van perdiendo sus posibilidades de flexión y combinación, y, de otra, van abandonando su significado conceptual y se especializan en otro de procesamiento²⁷.

Los marcadores de modalidad epistémica, como los denomina M^a Antonia Martín Zorraquino, «constituyen, ellos mismos, una aserción, que refleja cómo enfoca el hablante el mensaje que el marcador introduce —o en el que comparece—, según que dicho mensaje se considere por ejemplo ‘evidente’ (*desde luego*), ‘conocido a través de otro’ (*por lo visto*), etc.»²⁸.

Estos marcadores nos interesan aquí por dos razones: primero, porque algunos de ellos son más propios de la conversación, es el caso de los marcadores de refuerzo epistémico²⁹; segundo, porque reflejan entre ellos diferencias de registro y de sociolecto. Así, *por consiguiente* vs. *conque*, en la

25.— Entendemos por modalidad epistémica la calificación por parte del hablante de las posibilidades de verdad de un enunciado. Para esta noción, véase John Lyons, *Semántica* [1978], Barcelona, Teide, 1980; Frank R. Palmer, *Mood and modality* [1986], Cambridge, Cambridge University Press, 2001; Marta López Izquierdo, *Recherches sur la modalité. Les verbes de modalité factuelle en espagnol medieval* [2000], Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

26.— José Portolés, *Marcadores del discurso* [1998], Barcelona, Ariel, 2001, p. 26.

27.— M. Antonia Martín Zorraquino y José Portolés Lázaro, «Los marcadores del discurso», en Ignacio Bosque, Violeta Demonte, dirs., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1999, vol. 3, pp. 4051-4213 [4060].

28.— *Ibidem*, p. 4146.

29.— «La conversación constituye una forma de comunicación peculiar que determina, o favorece, la presencia de ciertos marcadores del discurso. [...] Además de cumplir una función ‘informativa’ (‘transaccional’), orientada hacia el mensaje —fundamental y predominante en el texto escrito— la conversación presenta una función ‘interactiva’ (‘interaccional’), orientada hacia el interlocutor». Y sobre la función conversacional de los marcadores de refuerzo epistémico en particular: «estas partículas pueden desarrollar otra [función] mucho más importante en la interacción conversacional: la de desencadenar procedimientos de cooperación entre los interlocutores, señalando el acuerdo entre estos en relación con el mensaje que se inter-

lengua contemporánea, pertenecen respectivamente a un registro formal e informal.

En *LC*, se utilizan los siguientes marcadores discursivos de refuerzo epistémico: *por cierto*, *por mi fe* (y variantes: *a la mi fe*, *a la fe*, *alahé*), *aosadas*, *a mi cargo*, *assí goze de mi*, *en mi ánima* (y variantes: *por mi alma*).

Con todos ellos, el hablante expresa contenidos modales epistémicos de refuerzo de la aserción. Se trata por consiguiente de formas equivalentes desde un punto de vista semántico, pero que obedecen a una diferenciación socio-estilística entre los personajes:

CALISTO.— Mira, señora, qué fablar trae Pármeno, cómo se viene santiguando de oyr lo que has hecho con tu gran diligencia. Espantado está, **por mi fe**, señora Celestina. Otra vez se santigua (Auto VI, p. 341).

SEMPRONIO.— Digo que ¿cómo puede ser mayor el fuego, que atormenta un vivo, que el que quemó tal cibdad e tanta multitud de gente?

CALISTO.— ¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años, que la que *en un día passa*, y mayor la que mata vn ánima, que la que quema cient mill cuerpos. Como de la apariencia a la existencia, como de lo vivo a lo pintado, como de la sombra a lo real, tanta diferencia ay del fuego, que dizes, al que me quema. **Por cierto**, si el del purgatorio es tal, mas querría que mi espíritu fuesse con los de los brutos animales, que por medio de aquel yr a la gloria de los sanctos (Auto I, p. 234).

ELICIA.— [...] ¡*El diablo me da tener dolor por quien no sé si, yo muerta, lo tuuiera!*. **Aosadas que me dixo ella a mí lo cierto**: «nunca, hermana, traygas ni muestres más pena por el mal ni muerte de otro, que él hiziera por ti» (Auto XVII, p. 554).

AREÚSA.— Pues **assí goze de mi alma**, no se me ha quitado el mal de madre. No sé cómo pueda ser (Auto VIII, p. 399).

CELESTINA.— *Mas a mi cargo, que no le quitaron la toca por ello, sino quanto la rayavan en su taja, y andar adelante*. Si tal fuesse agora su hijo, **a mi cargo que tu amo quedasse sin pluma y nosotros sin queja** (Auto III, p. 301).

CELESTINA.— *En mi ánima, descubierta se yva hasta el cabo de la ciudad con su jarro en la mano, que en todo el camino no oya peor de: «¡Señora Claudina!»*. Y **aosadas, que**

cambian. Constituyen, así, una clave importante para que la conversación progrese de modo eficaz y amigable», *Ibidem*, p. 4143 y p. 4147.

otra conocía peor el vino e qualquier mercadería (Auto III, p. 301).

ELICIA.— ¡Apártateme allá, desabrido, enojoso! ¡Mal provecho te haga lo que comes, tal comida me has dado! ¡**Por mi alma**, revesar quiero quanto tengo en el cuerpo, de asco de oírte llamar [a] aquélla “gentil”! (Auto IX, p. 420).

Estos marcadores discursivos muestran la distribución siguiente en LC³⁰:

	personaje alto	personaje bajo
<i>por cierto</i>	8	7
<i>por mi fe</i>	1	0
<i>alahé</i>	0	6
<i>aosadas</i>	0	4
<i>en mi anima</i>	0	3
<i>assi goze de mi</i>	1	9
<i>a mi cargo</i>	0	3
TOTAL	10	32

Dicha situación es acorde con lo que he observado en un estudio anterior sobre algunos de estos marcadores en textos de los siglos XIII-XV³¹.

Como se puede comprobar, el uso de los refuerzos asertivos típicos de la conversación informal sí permite diferenciar la lengua de los personajes serviles y nobles. Primero, porque dichos marcadores se concentran en boca de Celestina, los criados y las prostitutas. Segundo, porque determinados marcadores son propios de sociolectos altos o registros formales (*por mi fe*, *por cierto*), y así aparecen utilizados en LC³².

30.— Para un estudio detallado del empleo de *por cierto*, *por mi fe*, *alahé* y *aosadas*, véase Marta López Izquierdo, «Ruptura de la verosimilitud».

31.— Marta López Izquierdo, «Variación diafásica y diastrática en castellano a finales de la Edad Media», en Javier Elvira, ed., *Reinos, lenguas y dialectos en la Edad Media ibérica. La construcción de la identidad (Homenaje a Juan Ramón Lodares)*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt, Vervuert, 2007, pp. 399-424. El cuadro siguiente resume los datos recogidos para dicho trabajo.

Marcadores con *fe* (siglos XIII-XV):

	sociolecto alto	sociolecto bajo
formalidad moderada	<i>por mi fe</i>	<i>a la fe</i>
informal	<i>a la fe</i>	<i>alahé</i> <i>miafé</i>

32.— El uso aparentemente disonante de *por cierto* por parte tanto de personajes nobles como serviles obedece a una distinción de registro: los personajes no nobles emplean este marcador preferentemente en situaciones de distancia comunicativa. Véase Marta López Iz-

Registro de lengua en los apartes

El aparte conforma un micro-espacio discursivo en que los personajes hablan consigo mismos o bien con otro personaje, oponiéndose a aquel que se queda fuera del aparte. Es por consiguiente un espacio de proximidad interlocutiva, de complicidad, que puede favorecer la aparición de registros informales.

Desde un punto de vista literario, se ha descrito el aparte como un procedimiento artificioso y convencional, que permite al autor hacer partícipe al público de los pensamientos y sentimientos íntimos de los personajes en escena³³. Sin embargo, expresiones como *murmurar*, *rezongar*, *refunfuñar*, *hablar entre dientes*, *hablar por lo bajo* / *por lo bajini(s)*... reflejan la presencia de este subtipo de acto comunicativo en la conversación cotidiana³⁴. No escapa, por tanto, a la mimesis conversacional presente en *LC*.

El aparte además ofrece la ventaja de responder a una categoría textual reconocida por los propios autores: responde por consiguiente a una tipología «emic», frente a las tipologías «etic» de los investigadores. Precisemos, no obstante, que no todos los apartes están marcados como tales en las ediciones conservadas de *LC* (ni por supuesto en las distintas ediciones críticas realizadas modernamente). Su identificación resulta, sin embargo, segura en la mayoría de los casos, dadas las características que singularizan este subtipo de diálogo.

Lida de Malkiel lo define así³⁵:

El aparte, modo convencional de expresar dentro del cauce único de la obra de teatro los muchos cauces simultáneos por los que en la realidad fluyen el pensamiento y la palabra, revela en *La Celestina* el pensamiento íntimo de quien lo pronuncia sin determinar la acción y destacándose del diálogo por el fuerte contraste con lo que se profiere de viva voz.

También aquí innova *LC*, pues se aleja, según Lida, del aparte convencional y artificioso utilizado en el teatro romano, para acercarse al de la Comedia Humanística, que lo enlaza con el desarrollo de la trama.

Un estudio exhaustivo de los apartes de *LC* ofrece los siguientes datos:

quierdo, «Ruptura de la verosimilitud» para un análisis del conjunto de las ocurrencias de este marcador en *LC*.

33.- Véase Jean-Marc Pelorson, «Pour une réappréciation des apartés dans *La Célestine*: de l'artifice théâtral à la vérité d'un langage», *Les Langues Néo-Latines*, 283 (1992), pp. 5-20.

34.- Jean-Marc Pelorson («Pour une réappréciation des apartés dans *La Célestine*», p. 11) se refiere a los términos del francés para este mismo tipo de acto de habla: *marmonnements*, *grommellements*, *bougnonnements*.

35.- *La originalidad artística de La Celestina*, p. 136.

	Semp.	Párm.	Cel.	Elic.	Are.	Luc.	Mel.	Cal.
Semp.	17	16	4					
Párm.	16	3	1					
Cel.	4	1	3	3		1		
Elic.			1	3				
Are.					1			
Luc.						9	1	
Mel.								
Cal.								3

En primer lugar, casi todos los apartes aparecen en boca de los personajes bajos: Sempronio, Pármeno, Celestina, Elisia, Areúsa, Lucrecia. Calisto pronuncia un aparte en el acto I, a espaldas de su criado Pármeno, y otro en el momento en que se dispone a encontrarse con Melibea. También en este momento hablan Lucrecia y Melibea a escondidas, pero se trata aquí de apartes algo distintos, pues ni Calisto, ni Lucrecia ni Melibea están seguros de quién es el personaje que está al otro lado.

Este dato ya es en sí significativo, pues permite oponer el comportamiento discursivo de los personajes nobles y bajos de manera muy clara. Según Lida, esto obedecía a que:

con una sola excepción del débil Calisto, intimidado por sus propios sirvientes [...], el aparte está exclusivamente en boca de la gente baja. También aquí es evidente el propósito de hacer verosímil ese recurso convencional, pues es lógico que los señores se expresen con libertad en el diálogo y el soliloquio, mientras los criados, que entretengan en torno suyo una como ronda de astucias y codicias, deben reprimir en su presencia la expresión de sus intereses, que a lo sumo pueden confiarse a los oídos de un paniaguado, no a los del amo³⁶.

Disiento parcialmente de esta explicación. A pesar de una aparente mayor libertad en el caso de los personajes nobles, creo que el uso del aparte responde a una licencia que contribuye a la movilidad lingüística de los criados, las prostitutas y de Celestina. Es por tanto una forma de libertad de palabra. Pármeno y Sempronio no están intimidados, no se callan ante su amo, sino que practican un discurso dúplice o, incluso, múltiple³⁷.

36.— *Ibidem*, p. 139.

37.— Otra característica de los apartes en *LC* es que buena parte de ellos son notados o apercibidos, en mayor o menor grado, por los personajes presentes en la escena. Esto provoca la repetición del aparte pero, evidentemente, rectificado. La reformulación ofrece también la posibilidad de estudiar los cambios de registro efectuados entre las dos intervenciones:

En segundo lugar, debemos distinguir dos tipos de aparte: aquellos en que un personaje se dirige a sí mismo y nos muestra por medio del aparte su pensamiento íntimo, con frecuencia sus dudas y temores sobre lo que va a suceder; aquellos, breves, en que hablan dos o más personajes entre sí, a espaldas de otro, o en el que un solo personaje se dirige a sí mismo, pero siempre se trata de intervenciones rápidas.

Ambos se distinguen por su extensión, por la longitud de las frases utilizadas y por los registros empleados. En el aparte monologal, la extensión es mayor, las frases son largas, y domina un registro culto, formal, aunque también pueden aparecer entremezclados elementos coloquiales³⁸:

SEMPRONIO.— ¡O lisonjera vieja! ¡O vieja llena de mal! ¡O cobdiciosa y avarienta garganta! También quiere a mí engañar como a mi amo, por ser rica. ¡Pues mala medra tiene! ¡No le arriendo la ganancia! Que quien con modo torpe sube en lo alto, más presto cae que sube. *¡O qué mala cosa es de conocer el hombre! Bien dicen que ninguna mercadería ni animal es tan difícil.* ¡Mala vieja falsa es ésta! ¡El diablo me metió con ella! *Más seguro me fuera huyr desta venenosa bívora que tomalla.* Mía fue la culpa; pero gané arto, que por bien o mal no negará la promesa (Auto v, p. 345).

Sempronio reflexiona consigo mismo sobre lo que va a suceder. La lengua presenta abundancia de elementos formales, con tres exclamaciones iniciales, introducidas por una interjección de tipo formal (¡O!), seguidas de sintagmas con amplia presencia de adjetivación (rasgo igualmente propio del registro formal). También nos sitúa en este registro el empleo de varias sentencias adaptadas de Petrarca (*¡O qué mala cosa es de conocer el hombre...!*; *Más seguro me fuera huyr desta venenosa bívora...*) o de otras fuentes (*quien con modo torpe sube en alto...*, de Pérez de Guzmán, *Floresta*, según Lobera *et al.*³⁹). Aparecen entremezcladas dos expresiones de tipo coloquial: *Mala medra tiene, no le arriendo la ganancia*⁴⁰.

LUCRECIA.— ¡Hi, hi, hi! ¡Mudada está el diablo! ¡Hermosa era con aquel su Dios-os-salve que traviessa la media cara! [Rectifica: De cómo no conocías a la madre, en tan poco tiempo, en la filosofía de la cara] (Auto IV).

PÁRMENO.— ¡Assí, assí! A la vieja todo, por que venga cargada de mentiras, como abeja, y a mí que me arrastren. Tras esto anda ella oy todo el día con sus rodeos. [Rectifica: No digo, señor, otra cosa sino que es tarde para que venga el sastre] (Auto VI).

38.— Lida de Malkiel (*La originalidad artística de La Celestina*) relacionaba este tipo con el aparte de origen trágico, utilizado por Séneca, de tipo «grandilocuente y sentencioso».

39.— Francisco J. Lobera *et al.*, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, p. 140, n. 35.

40.— Otros ejemplos de este mismo tipo de aparte:

SEMPRONIO.— ¡Ha, ha, ha! ¿Este es el fuego de Calisto? ¿Estas son sus congoxas? ¡Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros! ¡O soberano Dios cuán altos son tus misterios! ¡Quánta premia pusiste en el amor, que es necesaria turbación en el aman-

Este tipo de apartes está poco presente en la obra. Abunda por el contrario en *LC* el aparte breve, generalmente entre dos personajes, caracterizado por diálogos breves, de frases cortas, en que domina el registro coloquial⁴¹. Pueden aparecer aquí también sentencias cultas y fórmulas eruditas, pero en proporción minoritaria.

PÁRMENO.— Sempronio, cóseme esta boca, que no lo puedo sufrir. ¡Encaxado ha la saya!

SEMPRONIO.— ¿Callarás, pardiós, o te echaré dende con el diablo? Que si anda rodeando su vestido, haze bien pues tiene dellos necesidad. Que el abad, de do canta, de allí viste.

PÁRMENO.— Y aun viste como canta. Y esta puta vieja que-rría en un día, por tres pasos, desechar todo el pelo malo, quanto en cincuenta años no ha podido medrar.

SEMPRONIO.— ¿Y todo eso es lo que te castigó y el conocimiento que os teniades y lo que te crió?

PÁRMENO.— Bien sufriré más que pida y pele; pero no todo para su provecho.

SEMPRONIO.— No tiene otra tacha sino ser cobdiciosa; pero déxala varde sus paredes; que después vardará las nuestras o en mal punto nos conoció (Auto VI, p. 351).

Aparecen en este aparte elementos propios de la conversación coloquial:

1. estrategias sintácticas: responden a una planificación de la conversación sobre la marcha y dan lugar a una sintaxis no convencional. Briz habla en estos casos de sintaxis concatenada (por oposición a la sintaxis incrustada del registro formal): «los enunciados que constituyen la intervención de un hablante parecen añadirse mu-

te! Su límite posiste por maravilla. Paresce el amante que atrás queda. Todos rompen, pungidos y esgarrochados como ligeros toros. Sin freno saltan por las barreras. Mandaste al hombre por la muger dexar el padre y la madre; agora no sólo aquéllo, mas a ti y a tu ley desamparan como agora Calisto; del qual no me maravillo, pues los sabios, los santos, los profetas por él te olvidaron (Auto I, p. 235).

PÁRMENO.— Ensañada está mi madre. Duda tengo en su consejo. Yerro es no creer, y culpa creerlo todo. Mas humano es confiar, mayormente en ésta que interesse promete, a do provecho no[s] puede, allende de amor, conseguir. Oýdo he que deve hombre a sus mayores creer. Ésta ¡qué me aconseja? Paz con Sempronio. La paz no se deve negar, que bienaventurados son los pacíficos, que hijos de Dios serán llamados. Amor no se deve rehuyr [ni] caridad a los hermanos. Interesse pocos le apartan. Pues quiérola complazer y oýr (Auto I, p. 279).

41.— Para Antonio Briz (*El español hablado*, p. 67 y ss.), el registro coloquial en la conversación favorece la presencia de determinados rasgos verbales que él denomina constantes y estrategias, distinguiendo entre estrategias sintácticas, estrategias contextuales, estrategias fónicas, que sirven para estructurar el discurso y, finalmente, estrategias léxico-semánticas.

chas veces conforme vienen a la mente del que habla»⁴². Pertenece a este grupo el empleo de conectores con función ilativa o continuativa, que permiten reforzar la cohesión del texto (en el registro formal, esta función la cumplen las conjunciones coordinativas o subordinativas con una función no meramente ilativa): *que* explicativo, con frecuencia continuativo en los apartes (y en los diálogos de LC): *que si anda rodeando su vestido...; que el abad...; que después vardará las nuestras...; conjunción y*, una sola vez o repetida (polisíndeton, también coloquial): *Y aun viste como canta; Y todo eso... y el conocimiento... y lo que te crió.*

2. Estrategias contextuales: fundamentan la supeditación del texto al contexto por medio de elementos deícticos y elípticos, como el uso de demostrativos de primera persona (*este, esta, esto*), con una función deíctica «ad oculos», es decir, para señalar la esfera directamente relacionada con el locutor y con la situación enunciativa: *esta boca, esta puta vieja*; o de enlaces extraoracionales: *pero en pero déxala varde...* donde la relación adversativa no se establece con la oración anterior sino con la idea implícita «tienes razón en señalar que es cobdiciosa, pero...». Es decir, *pero* funciona aquí como un conector extraoracional, pues no relaciona oraciones entre sí, sino el sentido general que se desprende de lo que se está diciendo.
3. Estrategias léxico-semánticas: son muy variadas en los diálogos de LC. Muchas de ellas responden a una finalidad intensificadora, característica de la conversación coloquial. Caben aquí expresiones figuradas propias del registro informal: *cóseme esta boca, echar con el diablo, el pelo malo, vardar las paredes de uno, en mal punto*; refranes, muy cerca de éstas, por su carácter fijo y figurado: *Que el abad, de do canta, de allí viste* (en este caso, adaptado al contexto: *yantar > vestir*); léxico vejatorio, insultos (*esta puta vieja*), y palabras que hacen referencia a realidades de la vida cotidiana (con sentido propio o figurado): *rodear su vestido, vardar las paredes...* Con función igualmente intensificadora se usan las oraciones exclamativas, con frecuencia acompañada de una sintaxis marcada (con inversión sintáctica: *¡Encaxado ha la saya!*) y una selección de interjecciones propias del registro coloquial (*pardíós*, coloquial por su cercanía con lo blasfematorio). Una categoría particular del léxico coloquial es la de las marcas fáticas, que implican al interlocutor en la interacción: el uso de vocativos (aquí, *Sempronio*), es extraordinariamente frecuente en los apartes.

Además de los rasgos coloquiales ilustrados en el ejemplo anterior, podemos recoger otros fenómenos de tipo coloquial frecuentemente reproducidos en los diálogos de los apartes:

42.— *El español hablado*, p. 68.

–Topicalización o realce informativo: se adelantan las palabras como anuncio de la idea que se quiere desarrollar. Puede tener función temática o remática. Ejemplo de este fenómeno en español contemporáneo sería: *Y al pueblo ¿cuándo decís que vais a ir?*⁴³

LUCRECIA.– **El seso** tiene perdido mi señora (Auto x, p. 446).

SEMPRONIO.– Celestina, **ruynmente** suena lo que Pármeno dize (Auto I, p. 265).

PÁRMENO.– ¡**Palos** querrá este vellaco! (Auto II, p. 290).

– Elipsis:

CELESTINA.– Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arzeziando el mal a la otra. ¡*Ea, buen amigo! ¡Tener rezio! Agora es mi tiempo o nunca. No la dexes, llévala de aquí a quien digo* (Auto IV, p. 319).

CELESTINA.– Sempronio, ¡de **aquéllas** vivo yo! ¡Los huesos que yo roy piensa este necio de tu amo de darme a comer! Pues ál le sueño; al freyr lo verá. Dile que cierre la boca y comience a abrir la bolsa; que *de las obras duda, cuánto más de las palabras*. ¡**Xo**, que te estriego, asna coxa! ¡Más avías de madrugar! (Auto I, p. 267).

– Presencia del yo, lo que Briz llama «el yo como centro deíctico», con aparición constante del pronombre de primera persona:

SEMPRONIO.– Pues calla, que **yo** te haré espantar dos tanto (Auto I, p. 282).

PÁRMENO.– ¡Moços! ¿No hay moço en casa? **Yo me** lo havré de hazer, que a peor **vernemos** esta vez que ser moços de espuelas (Auto II, p. 292).

PÁRMENO.– ¿No digo **yo** que troba? (Auto VIII, p. 408).

– Apelación directa al tú, en tanto que destinatario de la enunciación, correlato del yo, sujeto de la enunciación:

CELESTINA.– ¡Bien está, assí lo quería **yo**! **Tú** me pagarás, doña loca, la sobra de tu yra (Auto x, p. 441).

SEMPRONIO.– **Tú te** lo dirás (Auto I, p. 235).

CELESTINA.– [...] Déxame **tú** a Pármeno, que **yo te** le haré uno de nos [...] **Yo te** le traeré manso y benigno a picar el pan en el puño y seremos dos a dos y, como dizen, tres al mohíno (Auto I, p. 265).

43.– A. Briz, *El español hablado*, p. 77.

PÁRMENO.— Sálgome afuera, Sempronio. Ya no digo nada.
Escúchate lo **tú** todo (Auto VI, p. 356).

Nótense también en los ejemplos anteriores los dativos éticos referidos a la primera o a la segunda persona como otros procedimientos para enfatizar las personas interlocutivas, el yo y el tú.

También deben relacionarse con este tipo las marcas apelativas y fáticas que se ilustran en el ejemplo siguiente (interjecciones, verbos de percepción o de lengua, vocativos):

PÁRMENO.— ¡**Ea!** **Mira**, Sempronio, qué te digo al oído
(Auto VI, p. 367).

CELESTINA.— **Hija Lucrecia**, ¡**ce!** (Auto IV, p. 338).

SEMPRONIO.— Pues, **mira que** entrando hagas que no ves
a Calisto y hables algo bueno.

CELESTINA.— **Calla**, Sempronio; que aunque aya aventurado mi vida, más meresce Calisto y su ruego y tuyo, y más mercedes espero yo dél (Auto V, p. 348).

PÁRMENO.— ¿**No oyes**, **no oyes**, Sempronio? [...]

SEMPRONIO.— **Calla**, **calla**, **escucha**, **que** ella no consiente que vamos allá (Auto XII, p. 480).

Algunos de estos últimos ejemplos presentan además casos de repetición, típica de la sintaxis coloquial por su función expresiva. He aquí otros ejemplos del mismo procedimiento:

LUCRECIA.— ¡**Ya**, **ya!** ¡**Todo** es perdido! (Auto X, p. 447).

PÁRMENO.— ¡**Assí**, **assí!** A la vieja todo, por que venga cargada de mentiras, como abeja, y a mí que me arrastren (Auto VI, p. 361).

PÁRMENO.— **Cuenta**, **cuenta**, Sempronio, que estás desbavando oyéndole a él locuras y a ella mentiras (Auto VI, p. 355).

Los tiempos y los modos verbales conocen un uso distinto en el coloquio. Abundan en particular los sincretismos y las neutralizaciones⁴⁴. En *LC*, es muy frecuente el empleo del infinitivo con valor de imperativo (considerado por las gramáticas normativas como incorrecto, precisamente por tratarse de un uso coloquial):

CELESTINA.— [...] ¡**Ea**, **buen amigo!** ¡**Tener rezio!** (Auto IV, p. 319).

SEMPRONIO.— ¡**Guarte**, **guarte**, que viene el alguazil! (Auto XII, p. 499).

44.— A. Briz, *El español hablado*, p. 77 y ss.

LUCRECIA.— Ya me duele a mí la cabeça de escuchar y no a ellos de hablar, ni los braços de retorçar, ni las bocas de besar. ¡**Andar!** Ya callan. A tres me parece que va la vencida (Auto XIX, pp. 584-585).

Aparecen otros rasgos coloquiales en los diálogos y apartes de *LC* que no puedo recoger de manera exhaustiva aquí. Me parece más significativo indicar, para terminar, aquellos rasgos coloquiales que NO están presentes en *LC*. Se trata de estrategias sintácticas, como las que A. Briz ha llamado parcelación y rodeo explicativo. Ambas son recursos sintácticos de organización de la información propios de la conversación coloquial.

La parcelación consiste en «un continuo ir y venir en un intento de explicarlo todo con detalle, de hacerse entender al instante, para preservar la comunicación...»⁴⁵:

En Jávea las vacaciones voy a pescar por las tardes/ bueno algunos días/ los que puedo y me deja mi mujer (conversacional coloquial)

Durante las vacaciones en Jávea, los días que puedo y me deja mi mujer voy a pescar por las tardes (no conversacional)

El rodeo explicativo alude a la presencia de paráfrasis, continuos rodeos, por lo que «la información avanza de forma lenta, a diferencia del modo rápido en que el mensaje se enuncia»⁴⁶:

[comentario sobre una fotografía] ésta/ ésta ésta de aquí tiene historia esto era cuando el concurso *En Pos de Fama*// y había una revista/ y aún tengo yo si no las he tirao (que no las debo haber tirao/ que se titulaba/ se llamaba Clima/ y/ en la portada/ salía // en grande una cara/ de d- d'una chica de las de Valencia/ de las guapas...

Así pues, frente a una abundancia considerable de rasgos relacionados con las estrategias contextuales, por un lado, y léxico-semánticas, por otro, se puede constatar una escasa presencia de las estrategias sintácticas. No es extraño si tenemos en cuenta que son estas estrategias las que reflejan en mayor medida la planificación «sobre la marcha» característica de la conversación coloquial, siendo por tanto la huella de su carácter improvisado. El diálogo literario hace uso de estrategias contextualizadas (por medio de la deixis y la elipsis) y selecciona el léxico del registro coloquial, pero no abandona más que puntualmente la organización sintáctica propia del texto literario.

45.— *Ibidem*, p. 69.

46.— *Ibidem*, p. 70.

Volviendo a nuestros planteamientos iniciales, podemos evaluar ahora los desajustes existentes entre personaje y lengua a la luz de los elementos que he intentado aportar aquí. Si bien es innegable que los personajes humildes adoptan registros formales y sociolectos cultos en muchas de sus intervenciones, no faltan los pasajes en que se observa tanto la existencia de diferencias lingüísticas entre nobles y humildes como una adecuación del registro a la situación: es lo que hemos ilustrado con el funcionamiento de algunos refuerzos asertivos y de los apartes, donde la situación de cercanía propia de este subtipo de diálogo favorece la aparición de rasgos coloquiales.

Los diálogos de *LC* son un ejemplo de *mimesis* del habla, en que se transponen en clave retórica algunos rasgos de la conversación ordinaria. Interesa constatar qué rasgos han seleccionado los autores para lograr esta transposición, y cuáles han dejado al margen. Se perfilan así, por un lado, rasgos coloquiales de los que los locutores son conscientes y que por consiguiente pueden ser utilizados intencionalmente con una función «coloquializadora» u «oralizadora» (esencialmente, los relacionados con la contextualización y con el componente léxico-semántico) y, por otro, rasgos coloquiales no conscientes o cuya oralidad es tan marcada que no admiten una transposición literaria (las construcciones sintácticas típicas del discurso no planificado).

La Celestina representa así un ensayo de «escritura de la oralidad». Los autores utilizan y al mismo tiempo renuevan el repertorio estilístico⁴⁷ disponible a finales del siglo xv, producto de una compleja combinación de recursos lingüísticos y retóricos.

47.– Para un estudio del concepto de repertorio aplicado a la lingüística y a la literatura, véase Valentina Litvan y Marta López Izquierdo, «Répertoire(s). Mode d'emploi», en Valentina Litvan y Marta López Izquierdo, dirs., *Répertoire(s), Pandora*, 7 (2007).

Bibliografía citada

- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* [1942], México, Fondo de cultura económica, 1950.
- BIBER, Douglas, *Variation across Speech and Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- BRIZ, Antonio, *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmática* [1998], Barcelona, Ariel, 2001.
- BRIZ, Antonio y Grupo Val.Es.Co, *¿Cómo se comenta un texto coloquial?* [2000], Barcelona, Ariel, 2004.
- BUSTOS TOVAR, Jesús J. de, «Lengua común y lengua del personaje en la transición del siglo xv al xvi», en Consolación Baranda y Ana Vian, eds., *El personaje literario y su lengua en el siglo xvi*, Madrid, Editorial Complutense, 2006, pp. 32- 33.
- , «La imbricación de la oralidad en la escritura como técnica del discurso narrativo», en Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher, Klaus Zimmermann, eds., *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt, Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1996, pp. 359-374.
- CONDE SILVESTRE, Juan Camilo, *Sociolingüística histórica*, Madrid, Gredos, 2007.
- CHAFE, Wallace L., «Integration and involvement in speaking, writing and oral literature», en D. Tannen, ed., *Coherence in Spoken and Written Discourse*, Norwood, NJ, Ablex, 1982, pp. 35-53.
- CORTÉS RODRÍGUEZ, Luis, *Los estudios del español hablado entre 1950 y 1999*, Madrid, Arco/Libros, 2002.
- CORTÉS RODRÍGUEZ, Luis y Antonio-M. BAÑÓN HERNÁNDEZ, *Comentario lingüístico de textos orales. I. Teoría y práctica (La tertulia)*, Madrid, Arco/Libros, 2003.
- COSERIU, Eugenio, «Los conceptos de 'dialecto', 'nivel' y 'estilo de lengua' y el sentido propio de la dialectología», *Lingüística española actual*, III/1, Madrid, 1981, pp. 1-32.
- FLYDAL, Leiv, «Remarques sur certains rapports entre le style et l'état de langue», *Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap*, 16 (1951), pp. 240-257.
- GUMPERZ, John Joseph, *Discourse Strategies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La conversation*, Paris, Seuil, 1996.
- KOTSCHI, Thomas, Wulf OESTERREICHER y Klaus ZYMMERMANN, eds., *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt, Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1996.

- KOTSCHI, Thomas y Wulf OESTERREICHER, *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*, Madrid, Gredos, 2007.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- LITVAN, Valentina y Marta LÓPEZ IZQUIERDO, «Répertoire(s). Mode d'emploi», en Valentina Litvan y Marta López Izquierdo, dirs., *Répertoire(s), Pandora*, 7 (2007), pp. 9-17.
- LÓPEZ IZQUIERDO, Marta, *Recherches sur la modalité. Les verbes de modalité factuelle en espagnol médiéval* [2000], Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- , «Variación diafásica y diastrática en castellano a finales de la Edad Media», en Javier Elvira, ed., *Reinos, lenguas y dialectos en la Edad Media ibérica. La construcción de la identidad (Homenaje a Juan Ramón Lodares)*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt, Vervuert, 2007, pp. 399-424.
- , «Ruptura de la verosimilitud en la lengua de *La Celestina*», *Pandora*, 6 (2006), pp. 59-77.
- , «La *mimesis* de la parole dans *La Celestina*. Une approche linguistique de l'oralité», comunicación presentada en *Colloque Homo Legens. Traditions orales et écrites dans les pratiques de lecture: l'analyse comparée de la littérature médiévale*, Maison de Sciences de l'Homme, París, 19 abril 2006 [actas en prensa].
- LYONS, John, *Semántica* [1978], Barcelona, Teide, 1980.
- MARTÍN ZORRAQUINO, M. Antonia y José PORTOLÉS LÁZARO, «Los marcadores del discurso», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, dirs., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1999, vol. 3, pp. 4051-4213.
- OESTERREICHER, Wulf, Eva STOLL y Andreas WESCH, eds., *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas*, Friburgo en Brisgovia, 26-28 de septiembre de 1996, Tubinga, Gunter Narr Verlag, 1998.
- PALMER, Frank R., *Mood and modality* [1986], Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- PELORSON, Jean-Marc, «Pour une réappréciation des apartés dans *La Célestine*: de l'artifice théâtral à la vérité d'un langage», *Les Langues Néolatines*, 283 (1992), pp. 5-20.
- PORTOLÉS, José, *Marcadores del discurso* [1998], Barcelona, Ariel, 2001.
- RICO, Francisco, «Estudio preliminar», en Francisco J. Lobera et al., *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Retórica y dramaturgia del gesto y la expresión en *Celestina*», en José María Ruano de la Haza y Jesús G. Maestro, eds., *La dramaturgia de La Celestina*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008, pp. 43-58.
- ROMAINE, Suzanne, *Socio-historical linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- RUSSELL, Peter E., ed., *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* [1993], Madrid, Castalia, 2001.



LÓPEZ IZQUIERDO, Marta, «Personaje y lengua en *La Celestina*: Nuevas perspectivas de estudio», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 165-189.

RESUMEN

Los estudios sobre la lengua de los personajes en *La Celestina* han coincidido en señalar su poca verosimilitud lingüística. Los personajes no seguirían la preceptiva clásica del *decorum* según la cual amos y criados no podían expresarse con un mismo estilo elevado ni ser objeto de un similar tratamiento trágico. A la luz del trabajo de S. Gilman, quien vio en esta caracterización lingüística una adecuación de la lengua a la situación en que habla el personaje, estudio en este trabajo tres formas de variación lingüística en los diálogos de *LC*: la dimensión oral del texto, las diferencias en la variedad de lengua utilizada por los personajes nobles y humildes a través del empleo de marcadores discursivos con función modal epistémica y la adecuación del registro a la situación que tipifica el aparte. Los datos reunidos me llevan a reevaluar los desajustes descritos entre personaje y lengua y a integrarlos dentro de un proceso de «escritura de la oralidad» o *mimesis* del habla como producto de una compleja negociación entre lengua y retórica.

PALABRAS CLAVE: oralidad, variación lingüística, registro, sociolecto, personaje y lengua, marcador discursivo, aparte, modalidad.

ABSTRACT

Several previous studies about characters and language in *La Celestina* have drawn attention to a lack of verosimilitude since characters do not follow the classical precept of *decorum*, by which masters and servants could not speak with the same high style nor be the object of a similar tragic view. Following S. Gilman, who showed how characters' language is in fact adapted to each situation in *LC*, in this work I study three kinds of variation in *LC* dialogues: first, orality in the text, second, differences in the social dialect used by nobles and servants through epistemic markers and third, the register appropriate to situation in the asides. Finally, I reconsider the gap between language and characters as the consequence of the authors' attempt to «write the orality», in which there is a complex negotiation between linguistic and rhetorical devices.

KEY WORDS: orality, linguistic variation, register, social dialect, character and language, discourse markers, asides, modality.



Idea de Libertad en *La Celestina* desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura

Jesús G. Maestro
Universidad de Vigo

PÁRMENO: No querría bienes mal ganados.
CELESTINA: Yo sí.
La Celestina (Rojas 1499/2000: I, 74).

1. Idea de Libertad

En este trabajo voy a analizar, desde los presupuestos metodológicos del materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea (Maestro 2006), la Idea de Libertad que se objetiva en *La Celestina* de Fernando de Rojas.

La libertad no es cuestión de palabras, sino de hechos y de ideas, es decir, no haré de la libertad una cuestión retórica o ideológica (*sofística*), sino un *concepto científico* o categorial (cuyos materiales antropológicos resultarán vinculados a una determinada ciencia categorial: Derecho, Sociología, Ética, Economía...) y una *idea filosófica* o gnoseológica (idea que resultará de trascender dialécticamente los diferentes campos categoriales sobre los que se construye la praxis de la libertad, los cuales se encuentran relacionados en *symploké*). No hablaré, pues, de la libertad en términos retóricos, metafóricos, tropológicos, sino mediante conceptos categoriales e ideas gnoseológicas. Fenomenológicamente se constata que la palabra *libertad* es hoy en día una palabra completamente *adulterada*. Tributaria de vindicaciones y prestigios seculares, en nuestro tiempo está irreflexivamente en boca de todos: filósofos, pensadores, cantantes, políticos, te-

rroristas, curas, economistas, obreros, emigrantes, dictadores, periodistas y, por supuesto, intelectuales. Su heterogeneidad, acaso inconmensurable, exige higienizarla y delimitarla como Idea para proceder con ella a cualquier aplicación interpretativa posterior. Este proceso de purificación y limpieza de las ideas sólo puede hacerse a través de una filosofía crítica, capaz de recorrer —sin detenerse ante dogmas, prejuicios o intereses gregarios— los diferentes contextos mundanos (ordinarios) y científicos (categoriales) en los que la Libertad ha adquirido un uso consistente, determinante y objetivo. Este recorrido, que el materialismo filosófico denomina *regressus*, ha de conducirnos a las esencias nucleares de la Idea de Libertad, de modo que, sólo a continuación, estaremos en condiciones de iniciar un *progressus* que nos permita aplicar esta Idea a un determinado campo categorial de la actividad humana, en nuestro caso, la literatura. Concretamente, *La Celestina* de Rojas. El regreso (de la materia a la forma) a las *esencias* y el progreso (de la forma a la materia), desde ellas, hacia los *fenómenos* del referente material que corresponde a una Idea concreta, en este caso a una Idea de Libertad desarrollada a través de un material literario, constituye uno de los procedimientos operatorios básicos del materialismo filosófico como teoría de la literatura.

2. Fenomenología de *La Celestina*: tres materializaciones de la Idea de Libertad

La Idea de Libertad no puede definirse ni interpretarse a partir de un conjunto nulo de premisas. De hecho, el autor de *La Celestina* sostiene una Idea de Libertad formalmente objetivada en una relación dialéctica compleja (*symploke*), rigurosamente determinada y definida por la interacción conflictiva de tres realidades: el Estado, la Ética y la Moral. El Estado es la máxima expresión de una sociedad política, objetivada en un ordenamiento jurídico con competencias y poderes para imponerse de forma efectiva sobre la vida (Ética) de los Individuos y sobre la vida (Moral) de los grupos humanos en connivencia dentro de los límites que comprende el propio Estado. A su vez, la Ética representa esencialmente todo lo relativo a la defensa de la vida del Individuo y de sus intereses más personales. Por su parte, la Moral tiene como finalidad preservar y proteger, por encima de cualesquiera otros fines —incluidos la vida de sus propios miembros, o incluso la eutaxia de un Estado, dentro del cual opera moralmente como gremio— la supervivencia social del grupo o gremio de referencia, es decir, la unidad, organización y destino de una determinada agrupación humana, a cuyos miembros pueden unir lazos sanguíneos (familia), fideístas (religión), ideológicos (partido político), sexistas (feminismos), económicos (multinacionales y grupos empresariales), étnicos y raciales (nacionalismos e indigenismos), físicos (organizaciones de ciegos,

sordos, mutilados...), medioambientales (grupos ecologistas), zoológicos (asociaciones protectoras de animales), etc. Es indudable que los intereses del Estado, del Individuo y del Gremio, mantienen entre sí relaciones dialécticas y conflictivas, cuya armonización, cuya connivencia incluso, resulta a veces imposible.

Considero aquí al Estado como la máxima expresión ejecutiva de una sociedad política; al Individuo, como el miembro esencial e imprescindible de toda sociedad, sea natural o gentilicia (Gremio), sea política o estatal (Estado), miembro que, como sujeto individual, es sujeto de intereses propios y personales, frente al Gremio y frente al Estado; y al Gremio, como la máxima expresión de la sociedad natural o gentilicia, es decir, de aquella sociedad no política o estatal, y que sin embargo sólo puede existir y desarrollarse dentro de una sociedad política o Estado, dentro de la cual trata de expandirse en beneficio propio, para satisfacción de sus intereses gremiales antes que de los intereses de sus miembros individuales. El objetivo del Estado es la eutaxia, o perfecta organización de todas sus partes para bienestar de todos sus miembros. A este fin, el Estado organiza la vida de sus miembros o individuos políticos tomando como referencia un ordenamiento jurídico, en el que se objetivan y codifican deberes y poderes colectivos, que no necesariamente comunes. A su vez, el Gremio organiza sus intereses bajo la forma de una Moral, en la que se codifican exigencias fundamentales destinadas a la preservación de la unidad y el destino del grupo. Por su parte, el Individuo, determinado por su pertenencia a una sociedad política (Estado) y/o a una sociedad natural o gentilicia (Gremio), al margen de las cuales su supervivencia es imposible, tenderá siempre a servirse de la Ética con objeto de asegurar la satisfacción de sus necesidades y la preservación de sus condiciones de vida, con frecuencia frente al Gremio, y a veces incluso al margen del Estado, incurriendo, si fuera preciso, en el primer caso, en la heterodoxia, y, en el segundo, en la ilegalidad. La dialéctica conflictiva entre Estado, Ética y Moral, es decir, entre Sociedad Política, Individuo y Sociedad Natural o Gentilicia, es determinante en las sociedades civilizadas.

Conviene subrayar aquí que la obra que nos ocupa, *La Celestina*, no se concibe ni se plantea, en los conflictos que ofrece al lector o espectador, al margen de una sociedad política bien definida, como es el Estado español de fines del siglo xv, ni al margen de unos intereses individuales muy claros, desde el impulso sexual hasta el afán de riqueza más personal, ni tampoco al margen de formas de vida gremiales, propias de sociedades gentilicias como la picaresca y la rufianesca (jábega), la clerecía y el hampa prostibularias, la nobleza degenerada o la emergente burguesía. Todos estos intereses mantienen entre sí relaciones conflictivas y dialécticas, subrayadas desde el comienzo mismo de la digresión que antecede a los autos:

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla dice aquel gran sabio Heráclito en este modo: «Omnia secundum litem fiunt», sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria [...]. Hallé esta sentencia corroborada por aquel gran orador y poeta laureado Francisco Petrarca, diciendo «Sine lite atque offensione nil genuit natura parens», «Sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo» (Rojas 1499/2000: 15).

El autor otorga a la figura de la dialéctica un valor ontológico fundamental, al considerar que todo cuanto existe es objeto de lucha, enfrentamiento y desenlace bélico, en unos términos que, partiendo del pensamiento heracliteo, sin duda habrían disgustado al teológico y pacifista Erasmo, y sin reservas habrían satisfecho la idea de dialéctica hegeliana con la que comienza la *Fenomenología del espíritu* (1807). La realidad de la guerra surge sin complejos: «esto con que nos sostenemos, esto con que nos criamos y vivimos, si comienza a ensoberbecerse más de lo acostumbrado, no es sino guerra [...]. Pues entre los animales ningún género carece de guerra» (Rojas, 1499/2000: 16). No pueden minusvalorarse en absoluto estas palabras, que, encabezando la obra, postulan y exigen una interpretación dialéctica de las ideas objetivadas formalmente en sus materiales literarios:

[...] bien afirmaremos ser todas las cosas criadas a manera de contienda [...]. Pues ¿qué diremos entre los hombres a quien todo lo sobredicho es sujeto? ¿Quién explicará sus guerras, sus enemistades, sus envidias, sus aceleramientos y movimientos y descontentamientos? ¿Aquel mudar de trajes, aquel derribar y renovar edificios y otros muchos afectos diversos y variedades que desta nuestra flaca humanidad nos provienen? Y pues es antigua querella y usitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seído instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando a cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad [...]; que la misma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla. Los niños con los juegos, los mozos con las letras, los mancebos con los deleites, los viejos con mil especies de enfermedades pelean, y estos papeles con todas las edades (Rojas 1499/2000: 18-20).

Tomando como referencia la dialéctica existente entre los conceptos de Estado, Ética y Moral, es posible interpretar la Idea de Libertad en tres momentos decisivos de la Historia de la Humanidad (Varela 2008), que

en líneas generales corresponden a lo que denominaremos *libertad genitiva*, *libertad dativa* y *libertad ablativa* (Maestro 2007).

El primer momento corresponde a una Idea primaria de Libertad, propia de sociedades bárbaras, o no civilizadas, es decir, de sociedades humanas organizadas al margen de un Estado, bajo la forma de tribus o filarquías. En este tipo de sociedades la libertad es una lucha abierta por el poder para controlar a los demás, de tal modo que es más libre quien es más fuerte. Así se concibe y desarrolla la libertad en un mundo no civilizado, en un cosmos o biocenosis puramente salvaje o animal, donde la criatura más fuerte es la criatura que dispone de mayor libertad. La libertad de cada uno llega hasta donde llegan sus fuerzas para controlar a los demás. Es lo que denominaremos, más adelante, libertad genitiva. En este contexto, el Derecho del individuo, y por lo tanto también su libertad, equivale a la fuerza de que dispone cada individuo para imponerse a los demás.

El segundo momento de la Idea de Libertad corresponde a la disolución de las sociedades tribales o filarquías y su sustitución por sociedades políticas o estatales, donde la vida social de los seres humanos (no hay sociedades políticas constituidas por animales) se organiza no según la fuerza física de cada cual, sino de acuerdo con un ordenamiento jurídico en el que se objetivan, determinan y legalizan, los límites y las posibilidades que posee cada miembro de la sociedad política o Estado. Ésta es la Idea secundaria de Libertad. Sin embargo, esta segunda materialización de la Idea de Libertad puede desarrollarse en sentido objetivo, si la ejecuta u objetiva el Estado, o en sentido subjetivo, si la ejecuta —o si se la apropia— un determinado Gremio o un determinado Individuo. ¿Por qué? Porque dentro de un Estado o sociedad política siempre hay personas, y grupos de personas, que son capaces de disponer de mayor libertad que otras, bien sirviéndose hábilmente de las leyes, mediante su conocimiento y manipulación (sofística, abogacía y jurisprudencia), bien sus trayéndose a ellas, mediante un incumplimiento más o menos efectivo, arriesgado y punitivo (delincuencia, mafia, terrorismo...). El conflicto que se plantea en *La Celestina* de Rojas apunta inequívocamente a la dialéctica que se establece entre las ideas de Libertad Objetiva y Libertad Subjetiva, conflicto dialéctico en el que queda comprometido y en entredicho no sólo el ordenamiento jurídico de un Estado, sino las posibilidades de vida de los diferentes gremios e individuos en él implicados. La Idea de Libertad, en su sentido subjetivo, se corresponde con lo que denominaremos *libertad dativa*, cuya principal fuente causal y volitiva son los Individuos y los Gremios. A su vez, la Idea de Libertad, en su sentido objetivo, se identifica con la denominada *libertad ablativa*, impuesta y codificada operativamente por un Estado, merced a su sistema policial y militar, es decir, gracias al ejercicio legal y pacificador de la violencia.

El tercer momento de la Idea de Libertad corresponde a la que se desarrolla contemporáneamente en la retórica de la llamada posmodernidad.

Es ésta una idea de libertad que, por complejo ajena a la Edad Moderna, y aún más a la Edad Media, está muy presente, de forma tan acrítica como fraudulenta, en numerosas interpretaciones literarias actuales relativas a cualesquiera épocas históricas. Se trata de una idea retórica de libertad, una imagen psicologista de la libertad cuya materialización es de una fragilidad absoluta, ya que cualquiera puede destruirla, desde el momento en que nada ni nadie la defiende. Ni siquiera con argumentos racionales. Es la idea de libertad ideal, metafísica y armonista, propuesta por sofistas como Rousseau, Habermas o Rawls, entre otros tantos posmodernos. Es una idea de libertad que sólo existe como hecho de conciencia, o como *desideratum* utópico. Es puro psicologismo. Ningún Estado, ningún Individuo, ningún Gremio, podría organizarse ni preservarse como tal a partir de tal idea de libertad. Evidentemente, es una idea de libertad que no sirve para explicar ni uno solo de cuantos conflictos se dan en *La Celestina*.

3. Declinación de la Idea de Libertad: los casos genitivo, dativo y ablativo

Todos los usos de la Idea de Libertad pueden organizarse o declinarse en tres casos fundamentales, que denominaré genitivo —*libertad de*—, dativo —*libertad para*— y ablativo —*libertad en*—. Los tres casos están concatenados entre sí, y se desarrollan de forma integradora, pues siempre que un sujeto existe dispone, o no, es decir, positiva o negativamente, de libertad *de* hacer algo *para* algo o alguien *en* un contexto o circunstancia determinados.

En el primero de estos casos, la libertad genitiva, o *libertad de*, expresa ante todo la idea de libertad como posesión del sujeto, como atributo del *yo*, al contener el conjunto de potencias (poder), facultades (saber) y voliciones (querer) que capacitan a un *yo* para hacer, o no hacer, algo en un contexto determinado. Lo que enfatiza la libertad genitiva son las cualidades del sujeto en tanto que emanan del propio sujeto. La fuerza de la libertad está, en este caso, en las fuerzas materiales de que dispone una persona: sus posibilidades físicas, sus competencias cognoscitivas, sus recursos volitivos. La libertad genitiva representa una concepción positiva de la libertad, en la medida en que, al ejercerla, el sujeto afirma sus posibilidades de ejecutar acciones y operaciones, y también una concepción negativa, en la medida en que no actúe allí donde querría hacerlo y no puede (desajuste entre las modalidades volitiva y potencial), o cuando podría actuar, pero carece de conocimientos suficientes sobre cómo disponer su intervención (desajuste entre las modalidades potencial y cognoscitiva), entre otras combinaciones posibles. En las formas de la vida natural, en la que viven los animales salvajes —y hacia la que irreflexivamente muestran tantas simpatías algunos grupos humanos que propugnan renunciar

a los modos de la vida civilizada para integrarse en las formas de vida naturales—, al igual que en las sociedades humanas pre-estatales, los límites de la libertad son los límites de la libertad genitiva, es decir, los límites de la fuerza, del conocimiento y del deseo que mueve a las criaturas, tanto humanas como animales. En el mundo animal —y el ser humano es un *animal político*, es decir, un ser con capacidad para organizarse políticamente (las hormigas pueden formar una sociedad, pero no una sociedad política)— la libertad del tigre llega hasta donde llega su fuerza, su astucia y su necesidad de depredación. En cautividad, sin embargo, el tigre no caza. No tiene, porque no desarrolla, esa necesidad. Su libertad genitiva es prácticamente inexistente. Del mismo modo, en una sociedad humana no civilizada políticamente, es decir, en una sociedad humana anterior a la constitución del Estado, la libertad genitiva es la que más impera. Los límites de la libertad son los límites de la fuerza personal, los límites de los atributos del *yo*, incentivados por el deseo y la necesidad, y no condicionados sino por la saciedad del propio *yo*. La máxima libertad pertenecerá al máximo depredador. He aquí el núcleo de la libertad genitiva, cuyo espacio genuino es el mundo salvaje, previo a la civilización, es decir, al Estado, el cual impondrá sus límites al concepto genitivo de libertad, *dando* a la colectividad humana, organizada políticamente, una intencionalidad proléptica que habrá de determinar no sólo el sentido y la finalidad de sus acciones, sino también, y muy principalmente, el destino de cada una de ellas. Con el nacimiento del Estado nace también un nuevo concepto de libertad: la *libertad dativa*. Desde esta perspectiva cabe interpretar la proposición LXXIII de la parte cuarta de la *Ética* de Spinoza, por ejemplo, donde se advierte que «el hombre que se guía por la razón es más libre en el Estado, donde vive según leyes que obligan a todos, que en la soledad, donde sólo se obedece a sí mismo» (Spinoza, 1677/2004: 365). He aquí el concepto civilizado de libertad, como experiencia sólo posible en la realidad organoléptica de un Estado.

En el segundo caso, la libertad dativa, o *libertad para*, implica e integra la libertad genitiva, es decir, la acción de un sujeto, determinado por sus potencias, facultades y voliciones, *para destinar* los contenidos materiales de la acción ejecutada hacia una finalidad proléptica, la cual imprime a la libertad una dimensión teleológica, de cuyo éxito o fracaso dependerán futuras condiciones evolutivas, en las que, como destinatarios, pueden estar implicados tanto sujetos humanos como objetivos operatorios. Lo que enfatizaría la libertad dativa serían ante todo los logros a los que conduce la acción del sujeto libre, de modo que, en este caso, la fuerza de la libertad estaría sobre todo en los contenidos materiales a los que da lugar la acción de un *yo* que ejerce y ejecuta su libertad genitiva. La libertad dativa puede resultar positiva o negativa, no por la implicación en el curso de las operaciones ejecutadas de las potencias, facultades o voliciones del sujeto, sino sobre todo por relación al grado de prudencia o imprudencia

que demostrará el resultado teleológico de la acción desarrollada. Un Estado puede disponer positivamente de libertad genitiva, es decir, de potencial, conocimientos y necesidad, y así declarar la guerra a otro Estado con fines diversos (invasión, control de sus fuentes de energía, prevención de ataques de Estados vecinos, etc.), pero algo así no asegura que su libertad dativa resulte igualmente positiva. No lo será si pierde la guerra. Es decir, si la teleología de los hechos revela que la acción bélica ha sido una imprudencia. En ese contexto, la libertad dativa del Estado que declara la guerra será una libertad dativamente negativa. Algo ha cercenado sus pretensiones de libertad. Una experiencia ablativa.

El tercer caso es el de la libertad ablativa, o *libertad en*, la cual implica e integra las dos anteriores, esto es, la libertad genitiva de un sujeto y la libertad dativa de las consecuencias de su acción, que, en términos de libertad ablativa, resulta contextualizada o circunstancializada en una codeterminación de fuerzas, las cuales actúan materialmente sancionando y clausurando el estado de la acción ejecutada. La libertad ablativa, o *libertad en*, representa siempre una concepción negativa de la libertad, porque en todo contexto en el que se manifieste la libertad, ésta habrá de enfrentarse a fuerzas negativas, resistencias ante sujetos, objetos o situaciones. La libertad ablativa representa el espacio de la confrontación, los límites de la libertad genitiva —los límites de la fuerza, de la necesidad, del entusiasmo, del saber— y la comprobación de las consecuencias de la libertad dativa —los resultados de éxito o fracaso a los que ha conducido la prudencia o imprudencia de una acción—, el grado de inmunidad frente a la resistencia que hay que superar, es decir, el precio del ejercicio de la libertad, el coste de la acción, la hipoteca de los hechos. En una palabra: el número y el coste de las bajas. La libertad ablativa es, en suma, una expresión acaso oximorónica, que remite sin duda a los cércenos que ha de padecer el sujeto libre. Hablar de libertad ablativa es en cierto modo hablar de ablación de la libertad. La libertad equivale en estos casos, dada la codeterminación de fuerzas que actúan y operan en el contexto, a la afirmación de determinaciones exteriores, a la implantación de imposiciones exteriores que coaccionan al sujeto que pretende ejercer su libertad, limitando sus atributos genitivos y sus consecuencias dativas. La libertad ablativa supone el cierre, el corte, el cercén, de las libertades genitiva y dativa. En las sociedades bárbaras, una codeterminación de fuerzas distintas y adversas entre sí materializa la acción cercenadora o erosiva de la libertad ablativa. En las sociedades civilizadas, el Estado se constituye en la principal institución ablativa de la libertad. *In extremis*, ésta es la tesis del anarquismo. En una sociedad política la libertad se limita, se regula, se cercena, con el fin de evitar la depredación y de este modo hacer posible la convivencia. Esta convivencia no es pacífica en ninguna sociedad, pues las leyes castigan con mayor o menor violencia —también en tiempos llamados de paz— aquellos intentos de depreda-

ción que, conforme a un ordenamiento jurídico, los tribunales de justicia identifican y sancionan como tales. De cualquier modo, los criterios para regular la Idea de Libertad siguen siendo a diario objeto de disputa respecto a toda sociedad política.

En suma, libertad genitiva es la libertad de que dispone el *yo* a la hora de actuar y de ejecutar determinadas acciones. Libertad dativa sería la que ese mismo *yo* desarrolla para conseguir determinados logros materiales. Por último, libertad ablativa será aquella que limita la libertad genitiva y la libertad dativa de ese *yo*, es decir, la libertad que contrarresta las acciones (desde el punto de vista de su grado de posibilidad, conocimiento y volición) y los objetivos de ese *yo*. La libertad ablativa no es solamente la libertad de los demás tratando de actuar sobre la mía¹, lo que nos sitúa en el eje circular (humano, personal, social) del espacio antropológico, sino también el contexto en el que *yo* actúo, con toda la codeterminación de fuerzas que operan en él, erosionando mi capacidad y mis posibilidades de acción, es decir, desde los referentes que se objetivan en el eje radial del espacio antropológico (la Naturaleza y sus fuerzas físicas, las cuales sin duda ofrecen mayor o menor resistencia a las acciones de un sujeto operatorio humano).

Sólo cuando se proyecta una acción (libertad dativa) de la que el sujeto se siente capaz (libertad genitiva) se podrá advertir con precisión las trabas que impiden ejercerla (libertad ablativa). Incluso cabe hablar de tales obstáculos, es decir, de la ablación de la libertad, como de un despliegue de dificultades objetivas que *se objetivan* precisamente por el hecho mismo de ejercer la libertad (genitiva) con fines prolépticos o intencionales (dativa). Es, pues, evidente, que la libertad ablativa se manifiesta en el proceso de vencer o dominar las trabas y dificultades inherentes a todo ejercicio de libertad, el cual, al brotar del sujeto y pretender fines objetivos, califico respectivamente de genitivo y de dativo. Si la libertad (genitiva) de un individuo nos impide hacer lo que las leyes nos permiten (es decir, amenaza nuestra propia libertad genitiva), podremos resistirla contando con la ayuda del Estado, el cual en este caso ejercerá para nosotros una libertad dativa, y para el individuo que nos oprime una libertad ablativa. En consecuencia, en las sociedades civilizadas no cabe hablar propiamente de Libertad al margen del Estado. Es obvio que el Estado libera (dativamente) al ser humano de las amenazas que serían propias en el «estado de la Naturaleza», y que de forma simultánea le impone (ablativamente) unos límites que recortan y organizan sus formas de conducta, de tal forma que el resultado es un sistema de deberes y derechos objetivados en un ordenamiento jurídico. Todo lo cual supone una Razón

1.- Es el sentido que trataría de expresar el tópico de que «la libertad de cada uno termina donde empieza la libertad del otro». Frase que así expresada resulta de una ambigüedad esterilizante, porque lo que de veras resulta importante y decisivo es saber precisamente en qué punto termina «mi libertad» y hasta qué punto se extiende «la tuya».

social y política de ser, es decir, una educación, un Estado y un gobierno *libremente* elegido, es decir, una Democracia, fuera de la cual no cabe, en rigor, hablar de libertad política.

4. *La Celestina* y la libertad secundaria subjetiva o libertad dativa

¿Hay lugar en *La Celestina* para el azar o indeterminismo? La respuesta es que no. Porque nadie actúa azarosa o indeterminadamente. Nadie actúa sin causas, es decir, nadie opera al azar. No es posible obrar desde el acausalismo, desde el momento en que nadie vive, ni puede vivir, en un mundo sin causas. Sin embargo, sí es posible obrar, e incluso también vivir, en la impotencia, esto es, en la supresión de toda libertad. Como trataré de demostrar, precisamente en la impotencia desembocan determinados personajes de *La Celestina*, como Melibea, cuyo suicidio no es sino la autosupresión de la vida, es decir, la destrucción de toda potencia personal, ante la imposibilidad de seguir viviendo en un mundo donde, para una mujer como ella, la única causa es la nada. Melibea se suicida cuando constata que su libertad dativa es igual a cero. No ha conseguido nada. La vida no le resulta rentable. Ni factible.

La Libertad por la que luchan los personajes de *La Celestina* no es la libertad del ácrata (*libertad genitiva* o *primaria*), pues luchan en un mundo estatalizado, desde el momento en que viven en el seno de una sociedad política (*libertad ablativa* o *secundaria objetiva*), reglada y fundamentada en un ordenamiento jurídico objetivo. Sin embargo, su lucha por satisfacerse en el disfrute de ciertas libertades (*libertades dativas* o *secundarias subjetivas*) discurre al margen de la Ley, e incluso pretende instituir una «justicia» gremial, gregaria, subjetiva, dativa, propia del grupo que, cual gremio de rufianes, prostitutas y clientes, en clara dialéctica con la Justicia que instituye, y en que se objetiva, el ordenamiento jurídico de un Estado. Pármeno y Sempronio se creen con «derecho» a disponer de las «riquezas» de Celestina en sus «negocios» con Calisto. Areúsa y Elicia se consideran autorizadas a «ajusticiar» a Calisto, y a Melibea, contratando a Centurio para ajustar las cuentas con una clase social que dispone de ventajas económicas y laborales frente a la forma de vida que llevaban Celestina, Pármeno, Sempronio, o las propias discípulas de la madre prostibularia. Desde este punto de vista, una obra como *La Celestina* plantea un conflicto dialéctico entre la Ética del *individuo*, como ser humano (que lucha por su bienestar personal: *libertad genitiva* o *primaria*), la Moral del *gremio*, como sociedad natural o gentilicia (que lucha por la preservación de sus privilegios frente a otros grupos, incluido el Estado, y frente a otros individuos, incluidos los miembros individuales del Estado: *libertad dativa* o *secundaria subjetiva*), y el Derecho del propio Estado, como sociedad polí-

tica (que lucha por hacer cumplir una Ley objetivada en un ordenamiento jurídico cuya operatividad está garantizada por un sistema policial y militar: *libertad ablativa* o *secundaria objetiva*).

El concepto de Libertad que mueve a los personajes de *La Celestina* no es un concepto anarquista, ni acausalista, es decir, no se basa en el ejercicio ilimitado de la *libertad genitiva* del individuo frente a la imposición controlada de la *libertad ablativa* del Estado. No es la libertad del hombre salvaje, la libertad del bárbaro frente a la civilización, la libertad que desea el individuo depredador frente al Estado generador. No. Es la libertad determinada por los impulsos del individuo que opera, frente al Estado, desde la iniciativa del grupo social. Es la libertad dativa, individual o gremial, que, en su lucha por satisfacerse, tropieza con la libertad ablativa y objetiva del Estado. Es, en suma, la libertad de unos rufianes cuyo desenvolvimiento y materialización conduce al fracaso a cuantos se sienten seducidos a participar en su ejercicio. El desenlace de la obra condena, desde el estatalismo, desde una justicia secular, a los personajes que han ejercitado una libertad contraria a las normas de una sociedad política definida. Y es el mismo desenlace de la obra el que impide una solución metafísica y trascendente de los hechos. Se impone una solución política y materialista. La religión se descarta y anula. Ningún dios heredará las consecuencias de los actos de los personajes. Ningún dios escucha las últimas voluntades de Melibea ni las imprecaciones del monólogo de Pleberio. Las palabras de este último son una rogativa destinada a la nada. Un discurso en el que se codifica un mundo nihilista. Ni siquiera los seres humanos prestarán atención a las últimas voluntades de una suicida como Melibea, que pretende ser enterrada junto al cadáver de alguien tan antiheroico como Calisto. Se impone una solución nihilista a un desenlace estatalista. Ni siquiera la Religión se presenta en *La Celestina* como una Ley que esté por encima del Estado, como décadas más tarde sucederá en la mayoría de las obras literarias del Siglo de Oro, y como de forma especialmente singular sucede en el *Quijote*, donde la Religión es ante todo, y de forma exclusiva, una Ley institucional, y no un sentimiento, frente a lo que, entonces contemporáneamente, propugnaba el erasmismo y el protestantismo. ¿Por qué? Porque en *La Celestina* la Religión no es un estado anímico, ni una demostración de fe, ni una experiencia interior, ni una cuestión personal, como pretenderían inmediatamente Lutero y Erasmo, frente a la articulación institucional, estatal y política, que insistía en conferirle el catolicismo, y que de hecho le confirmó Trento. En *La Celestina* la Religión es un código muy ajeno a la intimidad de los personajes, del que éstos se sirven, y en el que participan, en la medida en que se integran en un orden social del que disienten, y dentro del cual se comportan como hipócritas, cínicos y embaucadores. No por casualidad Sempronio advertirá tempranamente a Calisto con estas acusativas palabras:

SEMPRONIO.— Porque lo que dices contradice la cristiana religión.

CALISTO.— ¿Qué a mí?

SEMPRONIO.— ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO.— ¿Yo? Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo (Rojas 1499/2000: I, 34)².

El propio autor (o autores) de *La Celestina* no revela en la composición de la obra ninguna afinidad hacia ningún código religioso específico, ni hebreo, ni cristiano, ni musulmán³. La Religión, como sentimiento, es un ejercicio de hipocresía, de cinismo y de parodia, al fingir e invocar unas creencias que se adulteran eficazmente en el curso de la vida práctica; y como institución, la Religión actúa como un orden social que existe sólo cultural y oficialmente en la medida en que se incumple biológica y realmente, al asumir formas de conducta que se sustraen a los fundamentos y exigencias de esa ordenación, entre las cuales la más destacada es la de frecuentar prostíbulos y tratar con alcahuetas⁴.

Sucede en *La Celestina* que la libertad dativa (o secundaria subjetiva) obedece, en primer lugar, al proyecto de un sujeto frente a, o en contra de, otros sujetos. Ejercer la libertad, en cualquier de sus casos, declinaciones y materializaciones, es ejercerla contra alguien. No hay libertad sin dialéctica, del mismo modo que no hay libertad sin causas ni determinismos. Sólo desde la impotencia, cuya consecuencia es el nihilismo, y cuyas causas —que siempre habrá que explicar— pueden ser varias, cabe hablar de negación o inexistencia de libertad⁵.

En segundo lugar, la libertad dativa requiere por parte del individuo que pretende ejercerla un plan racional, es decir, una ordenación teleológica

2.— So capa de tópicos literario medieval, codificado en las trovas provenzales, pasó impune esta declaración hasta caer en los ojos de los censores inquisitoriales de 1640, quienes sí se tomaron en serio la licencia poética tardomedieval.

3.— Irónicamente se advierte que lo único que tienen en común los diferentes credos religiosos, e incluso los ateos, como grupo religioso negativamente considerado, es en estar seguros y de acuerdo en que *Celestina* es bruja y alcahueta, entre otros menesteres: «Gentiles, judíos, cristianos y moros; todos en esta concordia están» (Rojas 1499/2000: I, 39). Lo mismo cabe decir de las visitas de Calisto a la iglesia a fin de oír misa, y rogar a dios porque *Celestina*, «cliéntula» del diablo, logre con embustes el «amor» de Melibea: «Agora lo creo, que tañen a misa. Daca mis ropas. Iré a la Madalena; rogaré a Dios aderece a *Celestina* y ponga en corazón a Melibea de mi remedio» (Rojas 1499/2000: 196).

4.— La parodia del código religioso es manifiesta en lugares puntuales de *La Celestina*. Así ocurre cuando Calisto despide a Sempronio, que sale a contratar los servicios de la alcahueta: «Y contigo vaya. ¡Oh todopoderoso, perdurable Dios, tú que guías los perdidos y los reyes orientales por el estrella precedente a Betlén trujiste trujiste y en su patria los redujiste, humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, y yo, indigno, merezca venir en el deseado fin!» (Rojas 1499/2000: I, 48).

5.— En relación con la idea de libertad, no puede soslayarse la importancia que adquiere el personaje nihilista, alguien que por su condición y naturaleza no puede ser ni sincero ni inocente (Maestro 2001).

de los hechos, indudablemente prevista y potencial. No hay libertad dativa sin intención proléptica definida subjetivamente. La libertad dativa requiere del sujeto la puesta en juego de sus capacidades racionales, en la medida en que exige y supone un plan con una determinada finalidad, y unos planteamientos que tengan en cuenta las variables y obstáculos sobre los que habrán de organizarse las acciones del propio sujeto. Se trata, en suma, de una libertad teleológica, proléptica, potencial, esencialmente operatoria, es decir, una libertad que merecerá el nombre de tal en la medida en que consiga los objetivos propuestos, y en la medida en que tales logros y objetivos permitan actuar, o haber actuado, libremente, controlando y dominando los actos de los demás.

Es importante advertir en este punto que uno de los personajes que menos planifica su ejercicio de libertad es Pármeno, llevado de un lado a otro, entre Celestina, Sempronio y Calisto, por los caminos que parten de sus resistencia a enriquecerse ilegítimamente hasta desembocar en la cama de Areúsa y en la deriva ambiciosa y criminal que le induce finalmente a asesinar a la alcahueta. El parlamento con el que Pármeno concluye el auto segundo, despedido por su amo Calisto, es fundamental para explicar y justificar su modo de actuar. La dialéctica entre el amo y el siervo resulta aquí especialmente luminosa desde el punto de vista del desarrollo ulterior de la acción:

¡Oh desdichado de mí! Por ser leal padezco mal. Otros se ganan por malos, yo me pierdo por bueno. El mundo es tal; quiero irme al hilo de la gente, pues a los traidores llaman discretos; a los fieles, necios. Si yo creyera a Celestina con sus seis docenas de años a cuestras, no me maltratará Calisto. Mas esto me porná escarmiento de aquí adelante con él, que si dijere «Comamos», yo también; si quisiere derrocar la casas, aprobarlo; si quemar su hacienda, ir por huego. Destruya, rompa, quiebre, dañe; dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá. Pues dice «A río revuelto, ganancia de pescadores». ¡Nunca más perro a molino! (Rojas 1499/2000: II, 92-93).

Muestra este parlamento cómo el criado no se corrompe exactamente por causa de Celestina, sino de Calisto, dada la impotencia de su amo para razonar y para comprender la verdad de los hechos. Pármeno se percata de que no hay solución racional para advertir a Calisto de los errores que está cometiendo. Si los hechos no tienen solución, mejor no perder el tiempo tratando de resolverlos. Pármeno renuncia a ejercer su libertad para ayudar a Calisto, y en su lugar se dispone a seguir los planes de Celestina y de Sempronio. Es decir, asume una teleología ajena, una prolepsis que nunca controlará, dado que no se incorpora a ella como artífice, sino como consecuencia, por lo demás, tardía. La razón —piensa

Pármeno— no sirve, porque el mundo —el mundo de su amo, «mundo» al cual el siervo está sometido— la rechaza. En adelante, Pármeno actuará conforme a este postulado, pero sin iniciativa propia. No combatirá los prejuicios, sino que se aprovechará de ellos, pero siguiendo dictados ajenos, de la mano de Celestina y de Sempronio, no de su propia razón⁶.

En tercer lugar, la libertad dativa depende siempre de lo que el individuo operatorio que la ejerce consiga como consecuencia de la ejecución de tales ejercicios y operaciones. Es una libertad *operatoria*. En este sentido, los logros de la libertad dativa que ejerce un individuo son siempre logros adquiridos como consecuencia de la ablación de la libertad dativa de otros individuos, que disputan por logros afines o comunes. Quien pierde la vida por conseguir un logro determinado adquiere, por supuesto negativamente, una libertad dativa que es igual a cero, desde el momento en que se sitúa en el grado máximo de impotencia: la imposibilidad de vivir. Este desenlace determina la libertad de casi todos los personajes de *La Celestina*. El asesinato de la protagonista a manos de sus supuestos colaboradores o cómplices, el ajusticiamiento, casi popular, de Pármeno y Sempronio, la muerte accidental y decisiva de Calisto, completamente antiheroica, y el suicidio racional, con ribetes de estoicismo, de la propia Melibea, son un despliegue de situaciones letales que sitúan a cada uno de los personajes en una posición de impotencia absoluta y de completa nulidad en cuanto a los logros y pretensiones derivados de su ejercicio de libertad. Lo único que consiguen es verse abocados a la muerte. Sólo se encuentran con *razones* que los excluyen políticamente del mundo de los vivos, esto es, se ven enfrentados a un Logos que los expulsa de la sociedad política dentro de la cual se les permitió actuar, ejerciendo una libertad meramente genitiva o primaria. El ejercicio de su libertad dativa les ha conducido a perecer a través de un repertorio de formas nada casuales: Celestina, a manos de rufianes, de forma ilegal; Pármeno y Sempronio, como delincuentes, mueren ejecutados ante la Ley y la Justicia, conforme a Derecho; Calisto, en su ociosidad clandestina, fallece calamitosamente como consecuencia accidental de su torpeza y la de los suyos; Melibea, privada de honor público y social, y arropada en la dignidad de una suerte de *stoá* tan personal como subjetiva, opta por el suicidio, confiando a una voluntariosa muerte sus últimas potencias vitales. Se trata, pues, como he indicado, de una *libertad operatoria*, que naturalmente requiere las operaciones de un sujeto y que se da siempre materializada y exteriorizada en las acciones de ese sujeto operatorio.

En cuarto lugar, ha de advertirse que la libertad dativa es una libertad muy condicionada, desde el momento en que el sujeto operatorio ha de

6.— No muy distinta será la conducta de Sempronio, quien no tardará en someterse por entero a Celestina, al declararle «haz a tu voluntad, que no será éste el primero negocio que has tomado a cargo» (Rojas 1499/2000: III, 98).

tener en cuenta numerosos factores, condiciones y circunstancias para llevar a cabo su acción. Y es precisamente la combinación de estos factores, condiciones y circunstancias la que, en relación dialéctica con las operaciones del propio sujeto, ejerce una función ablativa respecto a sus formas de conducta y posibilidades dativas. Tales factores abarcan desde sus propias capacidades individuales hasta las múltiples barreras socio-políticas con que habrá de contar para hacer que triunfen sus intereses personales. La libertad (dativa) de Celestina tropieza, y perece, ante la libertad (genitiva) de Pármeno y Sempronio, que, más fuertes físicamente que ella, la matan ante la impotencia de Elicia, que carece de libertad de acción para evitar el crimen. Lo único que Elicia puede hacer es gritar e invocar a la justicia política para que prenda a los asesinos, y los ejecute. Pero no ha podido evitar el crimen. A su vez, la libertad (dativa) de Calisto se orienta a lograr el cuerpo de Melibea, sirviéndose de su dinero como único medio y poder (libertad genitiva) superando inicialmente los obstáculos que se plantean (libertad ablativa), y que sin embargo acabarán poco después por hacerle perecer⁷. Elicia y Areúsa dispondrán que los hechos provoquen en Calisto un accidente mortal, aunque no exactamente de la forma en que ellas los habían previsto. La libertad (dativa) de Melibea, orientada a la consecución del gozo de Calisto, se ve cercenada por la muerte lamentable y pública de su amante, así como por el descubrimiento ignominioso de unas relaciones secretas y prohibidas. Melibea no ha conseguido nada en el ejercicio de su libertad (dativa). Su única salida es la supresión de sí misma, no sólo como ser humano político (privación de vida pública, posible reclusión en un convento, etc.), sino como ser humano físico (privación voluntaria y consciente de vida biológica: suicidio).

En quinto lugar, como se habrá observado, la libertad dativa, o secundaria en sentido subjetivo, se desenvuelve dialécticamente en los ámbitos de la Ética (preservación o no de la vida del individuo) y de la Moral (supervivencia o extinción del gremio), y siempre frente al dominio de la Moral objetivada en el Estado, esto es, del Derecho, siendo el Estado, como en efecto lo es, el gremio más poderoso, desde el punto de vista político, jurídico y militar o policial. Por esta razón, el Estado siempre está en condiciones, en circunstancias, de ejercer la libertad ablativa, es decir, la ablación de la libertad de los grupos (moral gremial) y de los individuos (ética personal) que actúan en su seno, dentro de su sociedad política.

En conclusión, la existencia o no de Libertad dependerá esencialmente —casi podríamos decir *dativamente*— del resultado final del proceso. Hablar de la existencia de libertad dativa, de libertad en términos subjetivos,

7.— Calisto, Celestina y Pleberio tienen en común suponer que «todo lo puede el dinero» (Rojas 1499/2000: III, 102). Naturalmente, fracasan, ya que el dinero, medida de todas las cosas, no es ajeno a la dialéctica que determina su pérdida o su ganancia, por supuesto, mediante la lucha por el poder para controlar a los demás.

previamente a la finalización del plan de actuación será incurrir en idealismo, en pura metafísica. Es una absoluta petición de principio, porque la libertad no se da al margen de causas, determinaciones y consecuencias, es decir, no se da sin circunstancias cercenadoras, esto es, sin ablaciones. El Estado objetiva la libertad dativa de gremios y de individuos ajustándola a un ordenamiento jurídico, salvaguardado por la violencia de la guerra, mediante el ejército, frente a otros Estados, y por la imposición de la paz, mediante un sistema policial, frente a gremios e individuos que pretendan desacatarlo.

Bibliografía citada

- BUENO, Gustavo, *Ensayos materialistas*, Madrid, Taurus, 1972.
- , *Materia*, Oviedo, Pentalfa, 1990.
- , *Teoría del cierre categorial*, Oviedo, Pentalfa, 1992, 5 vols.
- MAESTRO, Jesús G., *El personaje nihilista. 'La Celestina' y el teatro europeo*, Frankfurt & Madrid, Iberoamericana & Vervuert, 2001.
- , *La Academia contra Babel. Postulados fundamentales del materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006.
- , *El concepto de ficción en la literatura. (Desde el Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea)*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006.
- , *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el materialismo filosófico*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- , *Los venenos de la literatura. Idea y Concepto de la Literatura desde el Materialismo Filosófico*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- , *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la «teoría literaria» posmoderna*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- , *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada. Desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- ROJAS, Fernando de (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica [1499]. Edición y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Días-Mas, Carlos Mota, Íñigo Arzálluz y Francisco Rico, 2000.
- SPINOZA, Baruch, *Ética*, Madrid, Alianza Editorial [1677]. Introducción, traducción y notas de Vidal Peña, 2004.
- VARELA ÁLVAREZ, Violeta, *Destino y libertad en la tragedia griega*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008.

MAESTRO, Jesús G., «Idea de libertad en *La Celestina* desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 191-207.

RESUMEN

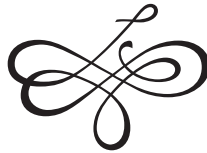
Este trabajo ofrece un análisis de la idea de libertad en *La Celestina* desde el Materialismo filosófico como Teoría de la literatura. Se concibe la libertad como la lucha por el poder para controlar a los demás.

PALABRAS CLAVE: Materialismo filosófico, Teoría de la literatura, Libertad, Poder.

ABSTRACT

This essay offers an analysis of the idea of freedom in *La Celestina* from the Philosophical Materialism as a Theory of Literature. The freedom is conceived as the fight by the power to control to the others.

KEY WORDS: Philosophical Materialism, Theory of Literature, Freedom, Power.



Temporalité et éthique dans *La Célestine*

Corinne Mencé-Caster
Université des Antilles-Guyane
SIREM GDR 2378

Je partirai de l'originalité de la pensée de saint Augustin¹ sur le temps² pour souligner la manière dont, en élaborant une conception du temps comme expérience réflexive de l'âme, Augustin a profondément modifié la manière de penser le rapport de l'homme au temps. Déjà Plotin avait mis en évidence la réalité psychique du temps, mais il l'avait enracinée dans l'âme du monde, alors que l'auteur des *Confessions* fait de cette réalité « une affection intime de la singularité humaine³ ». De fait, cette intériorisation psychique du temps qui investit l'âme individuelle permet de le concevoir, ainsi que le précise Frédéric Vengeon comme « le projet et l'effectuation d'une action [...] d'abord anticipée par la

1.– Il me paraît essentiel avant de commencer de poser quelques prémisses, notamment en regard de l'importance que je suis appelée à attribuer dans le présent travail à la pensée augustinienne, alors même que cette pensée alimente au xv^e siècle tout un courant critique hérité du thomisme. C'est qu'Augustin a défini un cadre de pensée d'une telle portée que l'agitation intellectuelle qui s'affirme au xv^e ne peut être comprise qu'en référence à sa pensée (surtout si elle est critiquée). Il n'est donc pas inutile de rappeler qu'après saint Augustin, le temps n'a jamais plus été pensé de la même façon, à tel point qu'il n'est pas erroné de voir dans la corrélation qu'Augustin établit entre le temps et l'âme humaine une des premières brèches ouvertes dans la conception théophanique de l'univers. En faisant de l'homme le centre du temps, Augustin a ouvert la voie à la pensée humaniste qui devait s'affirmer dès le xv^e siècle en exploitant jusqu'à leur terme les conséquences de la thèse augustinienne, à savoir, l'exaltation d'un temps proprement humain fondé sur la perspective d'un bonheur terrestre.

2.– Saint-Augustin, *Confessions*, xi, 27, 36, Paris, Desclée de Brouwer, 1962 : « C'est en toi, mon esprit, que je mesure les temps (*In te, animus meus, tempora metior*) ». Le terme *anima* peut être traduit indifféremment par âme, conscience, esprit. Il s'agit de la *mens*, c'est-à-dire de l'intériorité réflexive de la pensée humaine.

3.– Frédéric Vengeon, « Le temps dans la pensée d'Augustin » in *Le temps*, dir. Alexandre Schenell, Paris, Vrin, 2007, pp. 61-90 (81). C'est cette réflexion qui oriente toute mon analyse du temps.

conscience, puis confiée à la mémoire avant qu'une décision n'enclenche l'effectuation présente⁴ ».

Cette définition de la temporalité comme temps vécu par la conscience, c'est-à-dire comme temps dont la conscience fait l'expérience et qui se déploie à partir du présent, un passé qui est fait de rétentions⁵ et un futur qui est fait de protentions, c'est-à-dire de projets, de possibilités nouvelles⁶, mise sur un triple présent qui se distribue selon les trois facultés de l'âme : la mémoire, l'intelligence et la volonté. Formant le continuum du temps, ces trois facultés font de l'action de l'homme un foyer de temporalité : dès lors, il n'y a de temps véritable que de temps humain, que de temps de l'action humaine. Il appert que le temps est perçu comme le lieu d'exercice de la liberté, lieu où se nouent toutes les séquences signifiantes de la vie d'un homme.

La conception augustinienne du temps nous situe donc inévitablement du côté de l'éthique, définie par les Grecs anciens comme « rapports qu'un homme entretient avec soi-même et avec les autres qui l'entourent⁷ », sachant que l'homme vertueux est avant tout un être social (« politique ») qui a besoin de ses semblables pour vivre⁸. Dans la conception chrétienne, l'attention portée à l'amour du prochain —comme figure de l'amour christique— relaie cette préoccupation en l'inscrivant comme impératif catégorique de l'aventure de l'humanité. Seulement l'âme, quoiqu'elle déploie le temps, n'en est pas la source intemporelle, ce qui fait qu'elle est elle-même temporalisée, distendue de l'intérieur par ce mouvement qui l'habite. En tant que mouvement initié et mouvement subi par l'âme, le temps constitue un péril pour l'homme. L'idéal de perfection christique est en effet en permanence compromis par l'instabilité de l'âme humaine privée de l'éternel présent et, donc piégée par cette autonomie qui peut la conduire à tout moment à s'éloigner de Dieu. Ainsi que le résume parfaitement Frédéric Vengeon :

Valorisation de l'agir humain, le temps est donc également éloignement du présent de l'éternité, dégradation de l'Un dans le multiple, spectre de l'être diffusé dans le non-être. [...] L'autonomie entre en péril avec la perfection⁹.

La question éthique, au cœur de la réflexion sur la temporalité, rejoint dans la perspective augustinienne qui sera prolongée par Thomas d'Aquin

4.- F. Vengeon, « Le temps dans la pensée d'Augustin », p. 79.

5.- Il est évident que le centre de ce passé est aussi le présent.

6.- C'est bien sûr encore le présent qui anticipe l'avenir.

7.- Aristote, *Éthique à Nicomaque*, trad. de Jean Barthélémy Saint-Hilaire, préface et notes d'Alfredo Gómez-Muller, Paris, Librairie Française générale, 1992, Introduction, p.17.

8.- Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Livres VIII et IX.

9.- F. Vengeon, « Le temps dans la pensée d'Augustin », p. 87.

la question du salut : le temps est porteur de l'histoire du salut, bien qu'il ne détienne pas « la consistance ontologique suffisante pour assurer la réalisation d'un idéal¹⁰ ». De fait, il est à vivre comme le lieu où l'homme doit prendre sa décision pour l'éternité, d'où la nécessité pour l'âme d'opérer sa conversion. Cependant, cette décision de l'homme peut-elle être réellement jugée libre si l'on tient dans le même temps que Dieu a décidé de toute éternité ce qu'il adviendrait de la destinée éternelle de chaque homme ? La raison en est que rien n'échappe à la volonté divine, mais aussi qu'aucun acte bon ne peut être réalisé sans sa grâce, ce qui ne rend pas pour autant Dieu responsable du mal. On se situe là au carrefour des interrogations sur la prescience, les futurs contingents, la prédestination, en relation avec les questions de liberté humaine et de responsabilité morale.

La Célestine de Fernando de Rojas semble se faire l'écho de telles préoccupations¹¹ : s'y développe en effet, à travers la problématique de l'agir des personnages, une réflexion sur la liberté humaine et la responsabilité morale, dont la complexité pourrait être accrue par l'intervention de forces obscures comme la magie¹². S'il m'a semblé intéressant de lier ces interrogations d'ordre éthique au traitement de la temporalité, c'est parce que, dans cette œuvre, la construction de la temporalité paraît intrinsèquement liée aux problèmes posés par l'orientation « éthique » de diverses consciences, jetées dans un temps proprement humain dont elles ont du mal à s'extraire. En ce sens, en mettant en scène, d'une part, des personnages qui *vivent* le temps de manières différentes et en établissant par le dialogue, d'autre part, des relations entre ces personnages qui fonctionnent selon des temporalités qui leur sont propres, Rojas fait s'affronter et/ou s'entrecroiser diverses conceptions de la temporalité, corrélatives de postures « éthiques » différentes, problématisant par-là-même les questions de la liberté humaine, de la responsabilité morale et du salut.

Or, et tel sera mon angle d'approche privilégié, le rapport au temps ainsi qu'il est posé dans le texte de Rojas, rapport qui est sous-tendu par la capacité de l'homme à enclencher des actions signifiantes pour son salut, ne peut être compris indépendamment de la question de la « dette originaires¹³ » comme question éthique. Si l'on considère, en se référant en cela à la perspective chrétienne que la seule opération de l'âme qui importe est

10.– *Loc. cit.*

11.– Pour une vision d'ensemble des études sur *La Célestine*, voir Rafael Beltrán, José Luis Canet, édés., *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de Valencia, 1997.

12.– Je n'accorderai à la magie aucun statut particulier, la considérant comme une des possibles forces dont l'intrusion dans le texte vise à problématiser la question de la responsabilité de l'homme jetée dans un temps sur lequel il a et n'a pas de véritable prise.

13.– Cf. Nathalie Sarthou-Lajus, *L'éthique de la dette*, Paris, P.U.F., 1997. Le verbe *pagar* revient souvent dans les répliques des personnages pour évoquer la dette d'amour : je pense en particulier à Célestine lors de son échange avec Pármemo (acte II) et à Mélibée (acte XVI).

sa conversion pour l'éternité, on est bien obligé d'admettre en retour que pour assurer son salut, l'homme n'a d'autre choix que de reconnaître sa dette originaire à l'égard de Dieu, mais aussi à l'égard des diverses autorités ou institutions qui sur terre garantissent Sa loi.

En effet, toute référence permanente à un temps des origines perçu comme temps fondateur aura pour conséquence d'inscrire le présent du sujet dans une économie symbolique de la dette envers le sujet fondateur, placé souvent au rang des divinités. La conscience de la dette originaire implique donc la conscience d'une dépendance à l'égard de Dieu et /ou d'autrui, et donc d'une responsabilité envers Dieu et/ou autrui. En revanche, l'oubli ou encore la négation de la dette originaire génère une conscience de la toute-puissance qui permet au sujet de faire l'économie de toute autorité extérieure et de toute dépendance à l'égard d'autrui. Seule compte alors la loi que le sujet s'est donnée à lui-même. La question de la reconnaissance ou de l'oubli de la dette rejoint donc à la fois celles de la finitude de l'homme, de la structure de sa relation éthique, et de sa liberté.

Comment la construction de temporalités propres à chacun des personnages étudiés¹⁴ met-elle en évidence la complexité du rapport de l'homme au temps, et partant, à la « dette originaire »? La structure dialogique de l'œuvre, parce qu'elle fait s'enrecroiser ces temporalités, contribue-t-elle à remodeler en profondeur le rapport au temps de chaque personnage et l'itinéraire « éthique » qu'il s'était initialement fixé? Quelle(s) vision(s) du monde nous est (sont) alors offerte(s)?

Construction des temporalités subjectives et conscience de la « dette originaire »

Je chercherai, pour chacun des quatre personnages étudiés, à savoir Calixte, Mélibée Párméno et Célestine, à souligner les postures éthiques impliquées par le fonctionnement de la temporalité qui leur est propre, telle que celle-ci se trouve construite dans le texte. Cette démarche me permettra de mieux appréhender, dans ma seconde partie, les éventuelles déconstructions de ces temporalités et les possibles déplacements de postures provoqués par la structure dialectique du texte.

Calixte

Je commencerai par rappeler l'importance du thème de la reconquête dans l'économie du texte de *La Célestine* : la scène inaugurale du jardin provoque, à n'en pas douter, chez Calixte, une blessure narcissique qui ressortit à l'expérience du manque, laquelle pousse le jeune homme à désirer

14. – Eu égard à l'espace qui est imparti, je m'intéresserai uniquement à cette construction pour les personnages de Calixte, Mélibée, Párméno et Célestine, signalant ça et là les possibles convergences ou divergences avec d'autres personnages de l'œuvre.

violemment cet autre qui lui fait défaut et qu'il estime indispensable à l'accomplissement de son être. Dès lors, le présent de Calixte sera ancré dans l'attente, et il se donnera à lire strictement comme sujet débiteur de Mélibée, ce qui revient à dire qu'il tiendra Mélibée pour le sujet fondateur de son temps humain.

Pour bien mettre en évidence les fondements de l'homologie entre Dieu et Calixte telle qu'elle se trouve manifestée dans le texte à travers les répliques de Calixte, je reviendrai brièvement sur la conception augustinienne du temps, avec une insistance toute particulière sur la déchirure de l'âme privée de la stabilité de l'éternel présent. Dans l'article déjà cité qu'il consacre au « Temps dans la pensée d'Augustin », Frédéric Vengeon montre comment la « *distensio animi*, par laquelle l'âme se temporalise, est un affaiblissement de sa puissance, une tendance au non-être », ce qui fait que l'âme « doit se détourner des choses passées et à venir pour se tendre vers le véritable présent, qui est « en avant » du temps¹⁵, c'est-à-dire vers l'éternité bienheureuse de Dieu. La reconnaissance de la dette originale envers Dieu implique donc dans la théologie une prise de distance à l'égard d'un présent jugé « instable et dégradé¹⁶ ».

C'est bien le mouvement inverse qui s'exprime chez Calixte : la sublimation du temps présent est corrélée au refus catégorique d'inféoder ce temps proprement humain à celui de l'éternité divine. Je cite, à titre d'illustration, ces passages bien connus qui, pour parodiques qu'ils puissent être, ne laissent pas de manifester la totale immersion de Calixte dans une temporalité de l'immédiateté : « ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como *agora* el mío? Por cierto los gloriosos sanctos que se deleytan en la visión divina no gozan más que yo *agora* el acatamiento tuyo¹⁷ » ou encore « Yo melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo¹⁸ ».

La double occurrence de l'adverbe temporel « *agora* » tout autant que la mise en relief de l'instance d'énonciation par le recours aux pronoms « *mío* » et « *yo* » et l'inscription dans l'espace de la temporalité humaine « *esta vida* » marque bien le règne du « je, ici-bas, maintenant » pour parodier légèrement la triade si chère à un Benveniste¹⁹. De fait, Calixte revendique son enracinement dans un présent « terrestre », dont le sujet fondateur est Mélibée et Mélibée seulement. Sa référence permanente

15.— *Loc. cit.*

16.— F. Vengeon, « Le temps dans la pensée d'Augustin », p. 86.

17.— Fernando Rojas (de), *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, éd. de Peter Russell, Madrid (3^{ème} éd.), Castalia, 2001, p. 227. C'est moi qui souligne « *agora* ». [On cite toujours par cette édition.]

18.— P. 235.

19.— Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966, pp. 251-258. Quintilien définissait le présent comme *tempus instans*, c'est-à-dire comme le temps ancré dans le maintenant.

au moment de la rencontre avec Mélibée comme origine fondatrice qui signe une renaissance explique la divinisation dont celle-ci est l'objet et l'invalidation de tout autre origine possible. En ce sens, de même que l'existence du chrétien vise à « mener le temps hors de lui-même, en direction du présent qui l'origine²⁰ », la totalité de l'agir humain de Calixte aura comme seul horizon la possession de Mélibée, c'est-à-dire la fusion avec l'origine choisie. Le déploiement de cette temporalité étroite, comprise entre l'instant originaire de la rencontre et l'instant de la jouissance fortement corrélé à la mort, et qui peut se lire comme « aliénation », tend à réduire l'existence de Calixte à l'accomplissement d'un programme mécanique qui pourrait le priver de toute qualification comme sujet éthique. Toute l'énergie de Calixte sera donc orientée à la mise en place d'une telle mécanique. Ainsi, à l'acte XII, lors de son premier rendez-vous amoureux avec Mélibée, Calixte, croyant être victime d'un traquenard, ne parvient pas pour autant à s'extraire de ce présent immédiat, à suspendre ce programme d'action —« la capture de Mélibée »—, qu'il semble interpréter comme relevant d'une temporalité de la nécessité : « Bullicio oygo. ¡Perdido soy! Pues viva o muera, que no he de yr de aquí »²¹. De fait, Calixte est comme enfermé dans l'instant « arrêté » de la rencontre, dans ce présent qui, tendu vers le point originaire qu'est Mélibée, se trouve coupé en quelque sorte de la continuité du présent « vital », alors que Mélibée semble maintenir un lien plus vivace avec le *tempus instans*, ce qui lui permet de *vivre* dans le temps et de s'inscrire dans une temporalité plus ouverte qui laisse une place à la question de la responsabilité morale. Il conviendra de se demander le moment venu si la relation dialogique sera de nature à inverser, chez Calixte, cette dynamique de l'enfermement et de la fuite hors du réel, dont la fin de la scène 7 de l'acte XIV, marque le point culminant :

De día estaré en mi cámara, de noche en quel paraíso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaves plantas y fresca verdura²².

Mélibée

Laissant de côté la Mélibée indignée de l'acte I et du début de l'acte IV qui se présente comme un sujet éthique de plein exercice, je m'attacherai surtout à envisager la Mélibée qui consent à la relation amoureuse avec Calixte. Mélibée reconnaît sa dépendance à l'endroit de Calixte (« Es tu sierva, es tu cativa, es la que más tu vida que la suya estima²³ »), mais

20.– F. Vengeon, « Le temps dans la pensée d'Augustin », p. 85.

21.– P. 475.

22.– P. 526.

23.– P. 512.

aussi à l'endroit de la Loi et de ses diverses figures (« No quieras perderme por tan breve deleyte²⁴ » / « Yo no los quiero de mi yerro »²⁵). De fait, elle ne renie pas le paradigme de la filiation qui fait d'elle un « être-ende-tte » envers ses origines familiales. Cette conscience « éthique » liée à une conscience de la continuité vitale du temps va amener la jeune fille à s'opposer à l'empressement de Calixte, en produisant une argumentation par laquelle elle se manifeste comme sujet épistémique. Je pense par exemple aux arguments qu'elle avance à l'acte XII pour raisonner Calixte qui veut briser les portes de la maison de Pleberio :

[Melibée] Quieres amor mío, perderme a mí y dañar mi fama? [...] Que si agora quebrasses las crueles puertas, aunque al presente no fuésemos sentidos, amanecería en casa de mi padre terrible sospecha de mi yerro²⁶.

Par son comportement verbal, Mélibée montre qu'elle est capable de se soumettre aux impératifs pragmatiques afin d'assurer, au moins en apparence, sa survie comme sujet éthique. Elle réussit à s'extraire du hors-temps de la passion pour parler depuis un présent « agora » et évoquer les actes fâcheux qui pourraient intervenir dans un futur proche « amanecería / terrible sospecha de mi yerro » si une attitude de prudence n'était pas requise. La référence au père comme figure de la Loi indique qu'elle n'est pas dans l'état d'hébètement qui définit l'extase, puisqu'elle est en mesure d'introduire la figure d'un tiers « répressif » dans le binôme amoureux. On peut interpréter, selon une logique similaire, la lecture très lucide que Mélibée fait par deux fois de son « histoire » amoureuse avec Calixte, lecture qui, parce qu'elle témoigne d'une mise en récit²⁷ selon une volonté d'énonciation personnelle, révèle une capacité à accéder à son propre désir et à sa propre subjectivité :

aunque muchos días he pugnado por lo disimular, no he podido, tanto que en tornándome aquella muger tu dulce nombre a la memoria, no descubriese mi desseo

24.– P. 513.

25.– P. 515. Il suffit de mettre en parallèle cette réplique de Mélibée qui fait écho à celle qu'elle avait prononcée à l'acte XII, p. 481 : « Y pues sabes que tanto mayor es el yerro, quanto mayor es el que yerra » avec la réponse de Calixte à l'acte XII « Por qué llamas yerro aquello que por los sanctos de Dios me fue concedido? », pour comprendre l'altérité du rapport au temps de ces deux personnages.

26.– P. 480.

27.– Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 187 : « Comment, en effet, un sujet d'action pourrait-il donner à sa propre vie, prise en entier, une qualification éthique, si cette vie n'était rassemblée, et comment le serait-elle si ce n'est précisément en forme de récit? ».

y viniessa a este lugar y tiempo, donte te suplico ordenes
y dispongas de mi persona segund querrás²⁸.

Tout en disant qu'elle ne peut pas se maîtriser, Mélibée ne cesse dans le même temps de manifester un contrôle de soi suffisamment affirmé pour lui permettre d'analyser son état : Jean-Louis Coquet parle à propos de cas similaires de « [q]uasi concomitance de la passion et du jugement, du non-sujet et du sujet [...] que permet le simulacre théâtral²⁹ ». De fait, au moins jusqu'à l'acte XII, le fonctionnement de la temporalité propre à Mélibée se distingue de celui de Calixte, par sa « mixité » en ce qu'il semble faire se superposer deux temps : le temps de l'expérience qui est celui de la passion et le temps du jugement qui est celui de l'analyse³⁰. En cherchant à donner du sens à une culpabilité, qui n'est autre que l'expression de l'inadéquation de son *moi* à l'idéal inaccessible de la vertu, Mélibée est amenée à manifester une inquiétude envers autrui (le père, la loi³¹). C'est précisément cette inquiétude qui lui permet de transformer cet idéal inaccessible posé par l'imaginaire social en un projet de vie (projet de relation amoureuse avec Calixte dans la vie et par-delà la mort). Ce faisant, elle est à même de transformer la dette imaginaire inhérente à la *culpabilité* en dette symbolique révélatrice de la responsabilité³². Il ne s'agit plus alors, pour Mélibée, de délibérer sur le bien et le mal afin d'échapper au temps qui s'offre à elle comme tentation, mais plutôt de manifester l'autonomie de sa volonté en se forgeant une forme d'éthique « individuelle » qui lui donne la possibilité de faire l'économie de toute autorité extérieure. C'est précisément cette capacité à se projeter dans le temps et à saisir la succession des événements comme totalité intelligible, et non comme série d'événements singuliers qui explique la tension qui, dans le cas de Mélibée, s'établit entre l'éthique individuelle et l'éthique sociale, entre l'hors-jeu du temps de la passion et le temps déplié du flux du présent « vivant », marqué par le diktat de la loi extérieure.

Cependant, à l'acte X, Mélibée est gagnée par une passion dévorante qui la conduit à la fin de son entrevue avec Célestine à se livrer corps et âme à l'entremetteuse « Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama³³ », alors même qu'au début de la scène, elle maintenait à l'égard

28.– La seconde mise en récit de cette relation amoureuse intervient à la page 599.

29.– Jean-Claude Coquet, *La quête du sens. Le langage en question*, Paris, P.U.F, 1997, p. 14.

30.– Paul Ricoeur, *Temps et récit*, I, Paris, Seuil, 1983, p. 85 : « Il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle. Ou pour dire autrement : que le *temps* devient *temps humain* dans la mesure où il est articulé sur le mode narratif [...] ».

31.– Melibea : « ¿Perder y destruir la casa y la honrra de mi padre? » (p. 329).

32.– Nathalie Sarthou-Lajus, *L'éthique de la dette*, Paris, P.U.F., 1997.

33.– P. 444.

de cette dernière un ton menaçant, marque d'une certaine distance et pudeur « Di, di, tal que mi honrra no dañes con tus palabras³⁴ ». Dans la scène suivante, Mélibée reconnaîtra sa chute « quebróse mi honestidat, quebróse mi empacho », mais aussi la nécessité de sauvegarder les apparences « No escandalizes la casa³⁵ », renouant avec le mouvement de balancier déjà dénoté entre « conscience scindée » et « conscience de soi ». La scène de l'acte XIV où Mélibée tente de réfréner l'ardeur de Calixte (« no quieras perderme por tan breve deleyte³⁶ ») confirme ce mouvement pendulaire : sa capitulation totale ne l'empêche pas d'avoir une approche critique de ses actes (« Yo no los quiero de mi yerro³⁷ »). Comportement qui contraste avec celui d'un Calixte « exhibitionniste », prêt à se vautrer dans l'indécence.

Dans cette perspective, Mélibée qui ose dire oui à l'instant de plaisir, mais qui par la suite saura aussi dire oui à la mort se montre conforme en quelque sorte à sa propre loi morale, sans jamais cesser de reconnaître pour autant la dette originaire qu'elle a contractée, de par sa naissance, envers ses parents, et ce faisant, envers la loi et l'autorité extérieures. Ainsi Mélibée (et selon une logique identique, Areúsa), si elle paraît se fonder sur une éthique de la responsabilité qui repose moins sur la loi imposée (et non acceptée) que sur la loi morale qu'elle s'est elle-même donnée, n'en reste pas moins consciente de sa « dette originaire ». Il est alors évident que la dimension volitive de ce sujet (le verbe *querer* revient souvent dans ses répliques³⁸) rend par avance caduque toute interprétation visant à valider la sujétion de Mélibée à la force obscure de magie. Je reviendrai dans la seconde partie de ma présentation sur cet aspect qui se trouve fortement corrélé à la dynamique interlocutive.

Pármemo

Pármemo, le serviteur fidèle, se trouve initialement pris dans les impasses d'une éthique du devoir enracinée dans l'amour qu'il éprouve pour son maître : « Amo a Calisto porque le devo fidelidad, por criança, por beneficios, por ser dél honrrado y bien tratado »³⁹. On peut également citer le fragment suivant « No querría bienes mal ganados »⁴⁰. Le fonctionnement de la temporalité propre à Pármemo réfère le temps présent au temps rigoureux de la loi divine, pour « étouffer » tout désir d'enfreindre

34.– P. 446.

35.– P. 450.

36.– P. 514.

37.– P. 515.

38.– Je renvoie ici au texte, en particulier après l'acte IV.

39.– P. 270.

40.– P. 275.

celle-ci et permettre le déploiement d'un temps linéaire, stable, cohérent, corrélé à la plénitude du sujet éthique. De même que Calixte avait enraciné son origine en Mélibée, Pármeno a établi la sienne en Calixte. Sans entrer dans les détails de l'échange entre Pármeno et Célestine à l'acte I, on peut remarquer, en procédant à une lecture rétroactive du fragment, que Pármeno s'y présente comme sujet d'une histoire transformationnelle, le parcours effectué lui ayant permis d'acquérir une réelle compétence cognitive, grâce à laquelle il est mesure d'établir une certaine distance avec le passé. Soulignons le recours à l'imparfait : « Y algunas vezes, aunque era niño, me subías a la cabecera y me apretavas contigo⁴¹ » qui permet à Pármeno de donner des détails descriptifs autour d'un événement qu'il n'a pas encore reconnu comme fondateur « son temps de vie avec Célestine » et qu'il tient donc pour révolu, ainsi qu'en témoigne l'emploi du passé simple « Pármeno, hijo de Alberto, tu compadre que estuvo contigo un mes que te me dio mi madre ». Cependant, cette capacité qu'a Pármeno de « mettre en intrigue » certains éléments de sa vie, pour reprendre une expression de Paul Ricoeur, renvoie à une écriture de la mémoire comme écriture de l'évolution d'une subjectivité qui permet, en fin de compte, à celui qui l'assume, de vivre une expérience transformationnelle et de prendre le pouvoir sur sa propre vie. Pármeno ne nie donc pas ses liens avec le monde de Célestine, puisque c'est lui qui « reconnaît l'entremetteuse : mais cette reconnaissance est elle-même à comprendre comme le signe de l'indépendance qu'il affirme vis-à-vis de ce monde-là, monde qui à ses yeux se trouve totalement disjoint de celui de son présent comme serviteur loyal de Calixte. C'est la conscience de cette disjonction temporelle qui permet à Pármeno de n'être pas affecté dans un premier temps par l'argumentation d'une Célestine envers qui il s'estime libre de toute « dette originaire » : « No curo de lo que dizes [...]»⁴². En effet, en s'enracinant en la personne de Calixte dans une nouvelle « origine », Pármeno s'inscrit dans une nouvelle histoire, dans un nouveau temps fondateur qu'il croit, je l'ai dit, radicalement coupé du premier.

Dans quelle mesure le dialogue avec Célestine va-t-il remettre en cause le fonctionnement de la temporalité de Pármeno tout autant que sa conception de l'éthique ?

Temporalités croisées et déplacements des postures éthiques

La Célestine de Fernando de Rojas est ce que Stephen Gilman dénomme « una obra dialógica », c'est-à-dire une œuvre qui se caractérise par son inscription dans le mode narratif de la *mimèsis* et dans laquelle, pour

41.- P. 271.

42.- P. 270.

reprenre les termes de Yves Reuter, « l'histoire paraît se raconter elle-même, sans médiation, sans narrateur apparent⁴³ ». Dans cette perspective du « montrer⁴⁴ » où le dialogue en action constitue le seul foyer de temporalité véritable, puisqu'il se déploie nécessairement dans le présent de la parole des personnages, il semble que la temporalité puisse être saisie à un double niveau : celui de la temporalité propre à chaque personnage, et donc individuelle, celui d'une temporalité que l'on pourrait dire « intersubjective » dans la mesure où elle se trouve construite de façon dialectique dans et par la rencontre de deux ou plusieurs temporalités subjectives, et ce, en tenant compte des évolutions et déplacements que semble impliquer *a priori* la dynamique interlocutive elle-même. En s'inscrivant dans la durée, le dialogue fait exister les personnages dans le temps, décrivant ainsi nécessairement la manière dont ils *vivent* le temps : j'ai cherché à montrer, en effet, que les personnages ne semblent pas *vivre* le temps de la même façon ou, à tout le moins, qu'ils semblent fonctionner selon une temporalité qui leur est propre, ce qui induit des visées éthiques différentes.

Ainsi, alors que Calixte paraît soumis à une temporalité de l'instant arrêté qui scinde le temps en unités isolées et ouvre seulement à une éthique « sensuelle », Mélibée, pour sa part, oscille entre la conscience de sa « dette originnaire » envers son père comme figure de la loi et la fidélité à la loi morale qu'elle s'est donnée. Quant à Pármeno, il semble fonctionner, je l'ai dit, selon une temporalité dynamique qui lui offre la possibilité d'être le sujet d'une histoire transformationnelle qui prend en charge une éthique du devoir.

Il s'agit maintenant, certes selon une démarche quelque peu artificielle mais rentable d'un point de vue heuristique, de saisir ces divers fonctionnements temporels dans leur relation dialectique, c'est-à-dire, dans la dynamique des échanges dialogiques, ce qui me conduira tout naturellement à examiner le fonctionnement de la temporalité propre à Célestine.

Calixte

Une fois embrasé par la passion, Calixte semble privé de toute faculté de jugement. C'est en effet l'impossibilité de tenir son maître pour un sujet doté d'une réelle compétence cognitive qui conduira Sempronio, à l'acte I, à le considérer comme un actant privé de jugement : « Qué mentiras y qué locuras dirá agora este cautivo de mi amo »⁴⁵. Calixte semble confirmer l'appréciation de son valet en se présentant lui-même, comme enfermé dans une temporalité close qui ne lui permet pas de se projeter

43.– Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, p. 61.

44.– *Loc. cit.*

45.– P. 245.

comme sujet épistémique « Mientra más me dizes y más inconvenientes me pones, más la quiero. No sé que se es »⁴⁶. Englué dans le présent éternel de la rencontre qui suspend les autres temps, Calixte *vit* un temps suspendu entre deux instants : celui de la rencontre et celui de la jouissance, temps qui déstructure la relation éthique et condamne tout dialogue à n'être qu'un pseudo-dialogue. En conséquence, ainsi que je l'ai déjà fait remarquer, il se donne à lire comme « actant du pouvoir dont le programme d'action spécifique est la capture »⁴⁷. Il n'empêche que Calixte semble parfois, de façon certes fugitive, recouvrer une certaine lucidité qui le rend capable d'une certaine forme de raisonnement. C'est le cas à l'acte XII dans la scène déjà évoquée de la première rencontre amoureuse avec Mélibée où Calixte, renonçant à enfoncer les portes, tend à indiquer qu'il s'est laissé convaincre par les arguments de Mélibée et de son valet Sempronio : « [Sempronio] Calla, calla, escucha, que ella no consiente que vamos allá »⁴⁸. De même, à l'annonce de la mort infamante de ses deux valets, Calixte profère quelques mots qui indiquent une capacité à se projeter dans un futur qui n'est pas celui de la passion amoureuse : « ¡O amenguado Calisto! Desonrrado quedas para toda tu vida⁴⁹ » ou encore « ¡Y en que anda mi hazienda de mano en mano y mi nombre de lengua en lengua!⁵⁰ ». Pourtant très rapidement, cette lucidité va rapidement céder le pas à l'aveuglement qui le caractérise et qui tend à le transformer en l'exécutant mécanique d'un programme dont il ne peut se déprendre : « Pues, por más mal y daño que me venga, no dexaré de cumplir el mandado de aquélla por quien todo esto se ha causado »⁵¹. Cette obstination aveugle qui consiste à réaffirmer devant tout possible opposant (je pense en particulier à Pármeno) le caractère inéluctable de l'accomplissement de son programme conduit à une déstructuration totale de sa relation éthique. Il n'est donc pas étonnant que Calixte ne puisse assumer la dimension dialectique de l'échange et qu'il soit seulement capable de s'engager dans des dialogues de type consensuel (flatteries...). Il n'admet aucune forme de contestation, de mise en garde et ne voit le réel qu'à travers les fantasmes de son désir. Il « monologue » avec les autres et ne peut donc s'ouvrir à la temporalisation éthique que suppose le vrai dialogue. Pármeno s'efforce en vain à la fin de l'acte II de ramener son maître à la raison :

46.– P. 243.

47.– Jean-Claud, *La quête du sens*, p. 151.

48.– *Loc. cit.*

49.– P. 506.

50.– P. 507.

51.– P. 508.

Señor, flaca es la fidelidad que temor de pena la convier-
te en lisonja, mayormente con señor a quien dolor y afi-
ción priva y tiene ageno de su natural juyzio. Quitarse
ha el velo de la ceguedad. Passarán estos momentáneos
fuegos⁵².

Mais celui-ci lui enjoint de se taire : « ¡Calla, calla, perdido! ¡Estó yo penando y tú filosofando!⁵³ ».

Pármeno

A la différence de Calixte, Pármeno se trouve engagé dans une vraie dialectique de l'échange, ce qui aura pour effet de briser son unité axiologique. La rencontre avec Célestine aura pour conséquence première de contraindre Pármeno à effectuer une relecture de l'origine qu'il s'est choisi en la personne de Calixte, origine qui sera déplacée vers l'amont, en un temps fondateur marqué par la figure d'une mère qui entretient des liens de gémellité avec Célestine. En contractant par ce déplacement une « dette originaire » à l'égard de Célestine, double de sa mère Claudine, Pármeno se trouve subitement plongé dans un temps qu'il croyait révolu (je renvoie au récit qu'il en faisait) et confronté à un possible identitaire, peu gratifiant. Alors que la conscience de la « dette originaire » à l'égard de Calixte ouvrait son avenir et structurait sa relation éthique, la prise de conscience de la dette qui le lie à Célestine tend au contraire à « replier » le temps sur lui-même et à manifester l'illusion que constituait son adhésion à une temporalité ouverte, à un devenir. Tout le travail de Célestine consistera précisément à « conjointre » les deux temporalités que Pármeno avait cherché à disjoindre, par la négation du paradigme de la logique causale ou de la causalité factuelle⁵⁴ dont se réclame ce dernier, auquel elle substitue celui de la filiation héréditaire : « Y yo assí como verdadera madre tuya⁵⁵ ». Aussi à l'opérativité qui fonde la conception du temps chez Pármeno et qui permet une visée transformationnelle oppose-t-elle sa perception d'un temps de l'hérédité qui nie toute *agentivité*. En effet, la lecture que Célestine fait de Pármeno comme « fils de Claudine » (fils du temps de l'hérédité) et non comme fils de Calixte (fils du temps de l'opérativité) révèle qu'elle n'accorde aucune légitimité au pouvoir transformationnel du temps. En privant ainsi Pármeno de toute possibilité de fonder une nouvelle origine, Célestine lui demande au contraire de recon-

52.- P. 292.

53.- P. 293.

54.- Je renvoie ici aux analyses de Georges Martin, « Temporalité (trois logiques temporelles du récit historique médiéval) » in *Histoires de l'Espagne médiévale. Historiographie, geste, romancero*, Annexes des *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 11 (1997), p. 57-68.

55.- P. 273.

naître sa « dette originaire » à l'égard de Claudine dont elle est la figure dans le présent, alors même que Pármeno pensait ne pouvoir dépendre que de Calixte. Il n'est pas inintéressant de rapporter cette question rhétorique que Célestine pose à Pármeno : « ¿Y cuándo me pagarás esto? Nunca, pues a los padres y a los maestros no puede ser fecho servicio ygualmente »⁵⁶. On le voit bien, c'est encore la question de l'identité du « créancier » qui est au cœur de la « tragédie » de Pármeno qui se trouve dans l'impasse, écartelé entre une éthique du devoir qu'il s'est lui-même imposée (une loyauté absolue envers son maître Calixte) et qui relève de la temporalité ouverte de la construction de soi, et la prise de conscience d'une dette impayable à l'endroit de l'origine échue, dette qui l'enferme dans une temporalité immobile où l'écoulement du temps ne suscite jamais à aucun événement « inouï », puisque ce qui est sera. Confronté à l'hérédité qui est sienne, laquelle représentait jusqu'alors un repoussoir, Pármeno se découvre tel qu'il ne croyait pas être, sa filiation avec Célestine le rendant en quelque sorte dépositaire de ses vices et indigne d'exister. Dans l'impossibilité de renier sa filiation symbolique avec Calixte, tout en se reconnaissant fils de Célestine, le serviteur fidèle est divisé en lui-même : « Celestina, tremo de oyrte. No sé qué haga. Perplexo esté. Por una parte, téngote por madre. Por otra a Calisto por amo »⁵⁷. En proie à une culpabilité destructrice qui met en cause la légitimité même de son droit à l'existence, il se trouve piégé par un temps qu'il croyait dynamique et qui, en lui interdisant toute ouverture à la temporalisation éthique, semble lui dévoiler au contraire sa rigoureuse fixité.

Écartelé entre la prise de conscience d'une temporalité mécanique qui paraît le condamner à n'exécuter que ce pourquoi il aurait été programmé (schéma propre au déterminisme social) et la conscience initiale d'une temporalité dynamique qui lui offre la possibilité d'être le sujet d'une histoire transformationnelle, Pármeno sera en quelque sorte sommé de « choisir » : il ralliera finalement le clan de Célestine. Au terme de l'échange dialogique, Pármeno tend à se présenter comme une victime de la collusion de deux facteurs apparemment indépendants : l'incompétence discursive et pragmatique de Calixte et la compétence rhétorique de Célestine. Un déplacement s'est effectué, puisque le serviteur loyal renonce à sa posture éthique initiale et à son adhésion à une temporalité ouverte.

Mélibée

Le cas de Mélibée est sans doute de loin le plus complexe. J'ai tenté, dans mes propos antérieurs, de mettre en évidence comment la jeune fille se présentait comme sujet volitif et cohérent et s'inscrivait dans un

56.– P. 279.

57.– P. 275.

parcours somme toute ouvert à une temporalisation éthique, fondée sur l'autonomie de la loi propre. En effet, lors de ses entrevues avec Célestine, Mélibée, bien qu'en proie à une passion envers Calixte qu'elle reconnaît elle-même être dévorante, posera toujours un regard réflexif et sans complaisance sur son comportement, cherchant alors au moins à sauver les apparences et à préserver l'honneur de son père. Si Célestine parvient, au cours de la première entrevue à l'acte IV, à l'amener progressivement à accepter les données de l'échange, il n'en reste pas moins que dans l'économie générale de leur conversation, Mélibée essaie de maintenir un certain contrôle de soi. Face à Calixte, la jeune fille tente aussi de développer une contre-argumentation, même si très rapidement la loi du corps prend le pas sur celle de la raison. Confrontée à la décision de ses parents quant à son mariage, elle fait front également en affirmant sa volonté de rester fidèle à son amant. De fait, il est logique de considérer que Mélibée a une approche dialectique du réel, approche qui n'est pas démentie par l'événement de la passion amoureuse et lui permet de se poser en tant que sujet épistémique.

Sa détermination à vivre sa passion, sa détermination à ne pas accepter le projet de vie que ses parents ont fixé pour elle vont jalonner un itinéraire de « maturation », à comprendre comme « auto-affirmation », lui-même structuré autour de ses diverses confrontations verbales avec Célestine, et dans un moindre mesure avec Calixte. En ce sens, il est important de souligner à quel point les échanges dialogués vont jouer un rôle décisif dans la prise de conscience par la jeune fille des potentialités de son « moi », et de la possibilité de fonctionner selon une temporalité mixte, fondatrice d'une éthique de la duplicité auquel son suicide mettra un terme. Aussi Mélibée se résoudra-t-elle à *vivre* le jour, le temps de la loi sociale et la nuit, le temps de sa propre loi, reproduisant la dualité *Homo exterior/homo interior* si prégnante dans *La Cité de Dieu*.

Toutefois, Mélibée pourrait également se caractériser par la fracture existant entre son dire et son faire. En ce sens, on pourrait lui appliquer ce que Clément Rosset expose à propos des « illusionnés » (dans laquelle on peut ranger les « passionnés »), à savoir, « une perception juste qui s'avère impuissante à faire embrayer sur un comportement adapté à la perception⁵⁸ ». J'ai souligné également qu'une telle tendance pouvait être dégagee chez Calixte, quoique de façon plus fugitive, plus intermittente. Dans la passion, la justesse de la perception serait soit laissée intacte, soit altérée, mais dans tous les cas, la volonté se verrait en quelque sorte « capturée », les deux amants se trouvant tous deux démunis, soumis comme ils le sont à la force irrationnelle de la passion.

58.— Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Col. Folio Essais, 1993, p. 17.

J'en viens maintenant à mon dernier point : la question de la responsabilité morale des personnages, de leur statut éthique comme problématique qui prolonge nécessairement en la complétant celle de la temporalité.

La question de la responsabilité morale

J'ai tenté d'esquisser progressivement le fonctionnement de la temporalité propre aux personnages avant d'envisager la manière dont les échanges dialogués ou confrontations verbales avaient possiblement contribué à la construction initiale de ces temporalités tout autant qu'à celle des postures éthiques qui leur sont étroitement corrélées.

Me situant maintenant face au tableau général de ces temporalités croisées, de ces croisements éthiques, je suis amenée à m'interroger sur la vision du monde qu'il propose : monde où s'agitent des personnages qui sont le jouet de forces irrationnelles ? Monde déchu d'une création qui a oublié son créateur ? Monde soumis à la volonté de puissance d'individus qui ne croient plus en un univers hiérarchiquement ordonné où chaque élément est à la place que le créateur lui a assignée, en fonction de son degré de perfection ?

Les questionnements ne manquent pas face à ce tableau d'une humanité qui semble « déshumanisée » tant elle est en quête d'une prompte jouissance, et de ce fait, incapable de se projeter dans le temps du projet. Toutefois, quels qu'ils puissent être, ces questionnements croisent tous à des degrés divers la problématique de la responsabilité morale, en relation avec celle du libre-arbitre, de la prédestination, de la prescience des événements du futur.

S'interrogeant sur les « formes du temps et du chronotope⁵⁹ » dans le roman grec, Mikhaïl Baktine fut amené à caractériser le « temps des aventures⁶⁰ » au sein de ce roman comme « le temps de l'intrusion des forces irrationnelles dans une vie humaine : intrusion du destin (tuké) des dieux, des démons, des mages et des magiciens⁶¹ ». Et de poursuivre :

[C]'est à ces forces-là, non aux héros, que dans le temps des aventures appartient *toute l'initiative*. Les héros agissent, bien sûr ; ils s'enfuient, se défendent, se battent, se sauvent, mais agissent, si l'on peut dire, comme des êtres physiques, l'initiative ne leur appartient point. Même

59.– Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (trad. franç.), pp. 237-260.

60.– *Ibidem*, p. 246.

61.– *Loc. cit.*

l'amour leur est envoyé par le tout-puissant Eros [...].
Les choses « arrivent » aux individus⁶².

Si on retient comme valide l'argument de la passion comme état de folie, il semblerait logique de considérer que les personnages de Calixte et de Mélibée sont sous l'emprise de la force irrationnelle de la passion, et qu'ils ne peuvent donc être tenus pour responsables de leurs actes. Cette hypothèse selon laquelle « les choses arrivent aux individus » sans qu'ils puissent leur opposer une quelconque résistance valorise une perception de la temporalité comme nécessité. Selon cette perspective, les êtres humains n'ont pas d'emprise sur le temps, rien de ce qui « arrive » ne dépend d'eux : ils ne peuvent donc en aucun cas inscrire dans le temps des actions signifiantes, car tout a toujours été déjà dit « au-dessus ». Or, ne retrouve-t-on pas là la perception de la temporalité à laquelle adhère le personnage de Célestine ?

A ce niveau de l'analyse, il convient donc de prendre en compte le rôle joué par les énoncés prédictifs de Célestine qui s'appuient sur ce qu'il conviendrait d'appeler la connaissance psychologique de la « nature humaine » (« los intelectuales ojos »). Célestine fonde ainsi le succès de ses entreprises sur sa connaissance approfondie de l'âme humaine qui exclut toute approche de l'homme dans sa singularité. Il n'est donc pas surprenant que ses répliques soient marquées par la récurrence de l'usage du pluriel généralisant et/ou du générique connexe de celui du présent de vérité générale :

Coxquillocicas son todas; mas, después que consienten la silla en el envés del lomo nunca querrían folgar [...].
Catívanse del primer abraço, ruegan a quien rogó, penan por el penado [...]. Son enemigas todas del medio; continuo están posadas en los extremos.

[...] Digo que la muger o ama mucho [a] aquel de quien es requerida, o le tiene gran odio [...]⁶³.

Cette science de la « nature humaine » qui est évoquée par Sempronio comme « común condición humana⁶⁴ » s'enracine dans la longue expérience que Célestine a acquise au fil du temps (je renvoie au passage où Célestine rétorque à Sempronio « Pues quando tú naciste, ya comía yo pan con corteza »⁶⁵). Cette expérience autorise en quelque sorte Célestine à avoir une certaine perception de la régularité des événements, de leur répétition. On pourrait dire avec Georges Martin que s'illustre là un

62.- *Ibidem*, p. 247.

63.- P. 303.

64.- P. 305.

65.- *Loc. cit.*

« temps de l'exemplarité⁶⁶ », le futur projetant dans l'avenir le résultat généralisé d'une série d'expériences. Cette conception figée du temps (ce qui est sera) pourrait aussi expliquer la dimension quasi prophétique de certains futurs de Célestine (pensons par exemple à un énoncé comme « Pero yo le haré de mi fierro si vivo. Yo le contaré en el número de los míos⁶⁷ »).

De fait si, comme le prétend Célestine, les hommes sont appelés à rejouer invariablement la même scène, alors il faut en conclure que les événements sont prédictibles et les actions comme prédestinées. Il semble donc que dans la perspective de Célestine, aucune place véritable ne soit laissée à l'initiative humaine proprement dite, c'est-à-dire au déploiement d'un temps humain dans sa liberté constitutive. On est ainsi en droit de se demander pourquoi Célestine a recours à l'artifice de la magie si Mélibée en tant qu'élément de la classe « jeune fille », était de toute évidence et en vertu de la connaissance de Célestine de la psychologie féminine, condamnée à succomber aux charmes de Calixte. On conviendra alors que suivant cette logique, l'argument de la magie —autre force irrationnelle— tombe de lui-même. Toutefois, l'angoisse de Célestine en route pour la maison de Mélibée tout autant que le recours à la magie laisse entendre que la vieille entremetteuse accorde un certain crédit à la notion de « futur contingent », sa soi-disant prescience pouvant apparaître en fait comme une parodie de la prescience divine, ou encore comme une parodie des argumentations augustinienes et thomistes à propos de la prescience de Dieu et des futurs contingents. En témoigne l'incapacité de Célestine à décoder les comportements qui vont être à l'origine de son propre assassinat par les deux valets de Calixte.

On retrouve là, transposé au plan de la fiction, le problème de la compatibilité entre la vérité des propositions portant sur le futur et la contingence de ce futur tel que le pose Aristote dans le chapitre 9 du traité *De l'interprétation*. Ce problème qui retiendra toute l'attention des théologiens rejoint à la fois celui de la prescience divine et de la prédestination, en relation avec la question de la volonté et du libre-arbitre. Sans entrer dans les détails d'une argumentation extrêmement complexe, je rappellerai simplement la position d'Augustin, ainsi que celle de Thomas d'Aquin, afin de manifester la difficulté des débats et la richesse de la controverse qu'ils suscitaient dans l'effervescence intellectuelle si caractéristique du xv^e siècle.

Pour Augustin, la doctrine de la prescience est compatible avec celle du libre-arbitre et de la responsabilité, tant qu'il n'y a pas de détermination causale de nos actions (ainsi que le prétendait l'averroïsme latin). Aux

66.— Georges Martin, « Temporalité (trois logiques fondamentales du récit historique médiéval) », p. 65.

67.— P. 301.

yeux d'Augustin, ce qui fait la liberté et la responsabilité humaine, c'est la dépendance de nos actions à l'égard de notre volonté. Dans la perspective d'Augustin, la magie pourrait relever d'une détermination causale, mais pas la passion puisque la volonté bonne de l'homme, soutenue par la mémoire, doit précisément l'empêcher de sombrer dans la tentation. Seulement c'est Dieu qui donne la volonté bonne, la volonté mauvaise étant comme déterminée par la condition déchue de l'homme. Il devient dès lors dans la logique d'un Dieu qui serait seul au principe des actes bons, impossible de maintenir le caractère ultime de la volonté dans la série des causes. La grâce divine est, en effet, nécessaire à toute action méritoire, mais elle est aussi suffisante pour qu'une volonté soit bonne, en ce qu'elle précède et cause cette orientation vers la bonté.

Thomas d'Aquin a développé une doctrine très augustinienne, même s'il a eu recours à des arguments différents. Selon lui, en effet, si les mérites peuvent être rapportés à Dieu comme leur donateur, il n'en va pas de même des fautes qui doivent être imputées au seul libre-arbitre. Par ailleurs, pour Thomas, le choix de prédestiner ou de réprouver précède l'existence même des créatures ne dépend pas de leur mérite ou de leur démérite, mais de la seule volonté de Dieu qui n'impose pas un traitement égal à toutes ses créatures, ce qui renvoie à la question de la place attribuée à chacun en fonction de son degré de perfection.

En tenant compte du caractère polémique de ces diverses thèses et arguments souvent jugés comme des sophismes à l'époque de Rojas, où des courants contestataires s'affirment, se dévoile le vrai rôle attribué à la passion dans l'œuvre : celui de poser, en la problématisant, la question de la volonté humaine et du libre-arbitre en lien avec celles de la détermination causale (magie, hérédité...) et de la grâce divine.

La Célestine se fait, il est vrai, l'écho de ces grandes questions métaphysiques dont la complexité pouvait entraîner, chez les théologiens qui les traitaient, une certaine circularité dans les raisonnements qui pouvaient apparaître comme des sophismes⁶⁸. C'est en ce sens que cette œuvre de la fin du xv^e siècle suscite encore de nos jours de très nombreux questionnements : la mort des personnages fautifs relève-t-elle de la juste punition des réprouvés qui n'ont pas reçu la « volonté bonne » de Dieu et qui, comme tels, sont condamnés au péché ou doit-elle être interprétée comme le juste châtiment provoqué par la défaillance d'une volonté qu'ils auraient pu maintenir intacte ? Qu'est-ce qui aura déterminé la décision du valet de rejoindre le clan de Célestine : le pouvoir rhétorique de la vieille entremetteuse ? La déloyauté absolue de Calixte corrélée à son incapacité à mener à bien un échange verbal digne de ce nom ? Ou encore la prise de

68.— L'école de Guillaume d'Ockham et de son système dit du Nominalisme, dans la première moitié du xiv^e siècle, abandonnera ces grandes questions métaphysiques, arguant que la Foi ne peut être comprise par la Raison.

conscience, par la médiation de l'exposé de Célestine, d'une hérédité trop lourde à assumer et qui tend à faire de lui un être en dette impayable ?

Précisément, et je terminerai là-dessus, 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.

La structure dialogique du texte de Rojas, par laquelle la parole toute-puissante tend à être niée au profit de la parole relative (car « mise en perspective ») permet de mettre en scène la structure complexe du réel, voire la nécessité de la controverse. Si on peut parler avec Bakhtine à propos des personnages des romans grecs d'« êtres physiques » qui s'agitent et sont *agis* par des forces irrationnelles, dans la perspective de Rojas, la prégnance du dialogue, par le pouvoir verbal qu'elle confère à chacun des personnages les fait d'abord apparaître d'abord comme des êtres de langage capables d'ordonner le monde et le temps à partir d'un axe —je renvoie ici aux analyses de Benveniste— qui n'est autre que leur présent individuel de locuteur. En ce sens, quoique les personnages puissent, à l'instar de ceux du roman grec, être *agis*, ils sont aussi « interagis » et « interagissants », ce qui leur octroie un surplus d'agentivité, ou à tout le moins un socle inaliénable d'agentivité. Ce pouvoir de la parole partagée, pouvoir qui est lui-même remis en cause dans sa dimension de vérité, tend à empêcher que les personnages se trouvent complètement délestés de toute responsabilité morale.

En choisissant le dialogue qui évite toute troisième personne grammaticale⁶⁹, Rojas a pris le parti, semble-t-il, d'une posture exempte de tout dogmatisme : même les morts qui pourraient relever du châtement divin, parce qu'elles sont accidentelles ou relèvent d'une justice humaine arbitraire, restent marquées au sceau de la contingence humaine.

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, de la liberté, restituée au débat éthique toute sa complexité. On retrouve ici l'une des composantes essentielles du texte littéraire comme œuvre d'art, à savoir, sa fonction de *révélation* : Gadamer ne signalait-il pas dans *Vérité et méthode*⁷⁰ que la présentation de la chose dans une œuvre d'art incarne la présentation la plus réelle de cette chose, celle qui lui procure un surcroît d'être ?

69.— Je renvoie à cette affirmation de Stephen Gilman, '*La Celestina*: arte y estructura, Madrid, Taurus, 1982 (1^a éd. 1974), p. 97 : « En este mundo dialógico es imposible conocer a Melibea en la tercera persona gramatical, como una 'ella' siempre igual a sí misma ».

70.— Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996 (1^a éd. 1960).

Bibliographie citée

- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. de Jean Barthélémy Saint-Hilaire, préface et notes d'Alfredo Gómez-Muller, Paris, Librairie Française générale, 1992.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (trad. franç.).
- BELTRÁN, Rafael, CANET, José Luis, éd., *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de Valencia, 1997.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966.
- COQUET, Jean-Claude, *La quête du sens. Le langage en question*, Paris, P.U.F., 1997.
- GADAMER, Hans Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996 (1^a éd. 1960).
- GILMAN, Stephen, '*La Celestina*: arte y estructura', Madrid, Taurus, 1982 (1^a éd. 1978).
- MARTIN, Georges, « Temporalité (trois logiques fondamentales du récit historique médiéval) », in Georges Martin, éd., *Histoires de l'Espagne médiévale*, Paris, Klincksieck (Annexes des *Cahiers de linguistique hispanique médiévale* 11), 1997, pp. 57-68.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- , *Temps et récit*, I, Paris, Seuil, 1983.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, éd. de Peter RUSSELL, Madrid, Castalia, 2001 (1^a éd. 1991).
- ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Col. Folio Essais, 1993.
- SAINT AGUSTIN, *Confessions*, xi, 27, 36, Paris, Desclée de Brouwer, 1962.
- SARTHOU-LAJUS, Nathalie, *L'éthique de la dette*, Paris, P.U.F., 1997.
- VENGEON, Frédéric, « Le temps dans la pensée d'Augustin », in *Le temps*, dir. Alexandre Schnell, Paris, Vrin, 2007, pp. 61-90.

MENCÉ-CASTER, Corinne, «Temporalité et éthique dans *La Célestine*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 209-229.

RESUMEN

La Célestina de Fernando de Rojas presenta un gran número de personajes que parecen privados de toda conciencia ética ya que, totalmente sumergidos en el tiempo de sus deseos inmediatos, parecen incapaces de proyectarse en el tiempo de la eternidad que está en el fundamento del tiempo cristiano. Se tratará pues de examinar cómo se articulan en la obra «temporalidad» y «ética» porque la manera como el texto organiza la relación de los personajes ante el tiempo plantea cuestiones tan fundamentales como las de la responsabilidad moral y de la libertad humana que sí dependen de la ética.

PALABRAS CLAVE: tiempo, ética, libertad, responsabilidad.

RÉSUMÉ

La Célestine de Fernando de Rojas met en scène nombre de personnages qui semblent dépourvus de toute conscience éthique, au sens où, totalement immergés dans le temps de leurs désirs immédiats, ils semblent incapables de se projeter dans le temps de l'éternité qui est au fondement du temps chrétien. Il s'agira donc de réfléchir à la manière dont s'articulent dans l'œuvre « temporalité » et « éthique » car la façon dont le texte pose et met en scène le rapport des personnages au temps débouche sur des questions aussi fondamentales que celles de la responsabilité morale et de la liberté humaine qui, elles, relèvent de l'éthique.

MOTS CLÉS: temps, éthique, liberté, responsabilité.



La conciencia de Melibea

Laura Mier
SEMYR - Universidad de Salamanca

Para Isabel y Paula, y su éxito

Melibea es el único personaje de *La Celestina* dominado por tan profundo conocimiento de sí misma que le hace tener claro en todo momento qué es lo que quiere y cómo conseguirlo. Oscila a lo largo de toda la obra, dentro de los límites que impone el género dramático, entre los dos polos que modulan su comportamiento; el amor y el miedo a que este amor se haga «público» hasta el suicidio final donde confluyen de manera inevitable¹. Volver de nuevo sobre este personaje es, por lo menos, arriesgado, sin embargo, me parece necesario ver la consistencia que hace de Melibea un ser extremadamente consciente, alejado por un lado, de la visión romántica tradicional que hace de ella una heroína del amor y, por otro, de la tradición más reciente que ve en Melibea un simple juguete del destino de Celestina.

Dadas las imposiciones del género teatral Melibea es, junto a Calisto, presentada a través de su propia voz en la primera escena². El lector/espectador no tiene una visión previa proporcionada por los otros personajes como sucede, por ejemplo, en el caso de Celestina. Hay dos elementos en este diálogo que delatan, desde mi punto de vista, el interés de Melibea por Calisto, por un lado, el hecho de que responda con preguntas y, por otro lado, la respuesta «pues aun más igual galardón te daré yo, si perserveras»³, que invita a Calisto a continuar la «recuesta». Las pregun-

1.- Es lo que María Rosa Lida llamó «arraigo en la sociedad» (*La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba, 1964).

2.- La única presentación previa de Melibea es en el argumento general: «mujer moza muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa muy amada», que sitúa el personaje en su contexto familiar. Todas las citas serán de la edición de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz & Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 23 y 24.

3.- P. 27.

tas de Melibea suponen una ruptura con el papel tradicional asignado a la dama por el código del amor cortés en consonancia con la declaración de amor de Calisto, tan abierta y abrupta, y hacen ver una «curiosidad»⁴, poco habitual, también vista como ingenuidad o ironía peligrosamente juguetona⁵.

Sin embargo, también somos testigos en esta escena de lo que Otis Green llamó la «furia de Melibea»⁶, la reacción desorbitada que tiene al comentario de Calisto «¡Oh bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra habéis oído!», enfadándose y echándolo de su vista. Calisto ha interpretado correctamente las anteriores intervenciones de Melibea, respondiendo gradualmente con más entusiasmo hasta que éste choca con el rechazo frontal e incomprensible de su dama⁷. Si tenemos en cuenta cómo va a ser el comportamiento de Melibea a lo largo de la obra veremos que su honor, o como prefiero verlo yo, su temor a que las esferas sociales pública y privada confluyan en una sola, toda esta escena tiene mucho más sentido⁸.

4.— Salvador de Madariaga, «Melibea», en *Mujeres españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1972. Después de este trabajo ha sido lugar común de la crítica celestinesca.

5.— El carácter anticortesano de la tragicomedia ha sido estudiado de una manera mayoritaria desde la perspectiva de Calisto —en el fundacional artículo de Dorothy Severin, «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-279, Melibea no es considerada paródica y por tanto no portadora de la parodia cortesana— y muy minoritariamente desde el comportamiento de Melibea, sin embargo, el artículo seminal de Otis Green, «La furia de Melibea», *Clavileño* 6 (1954), pp. 1-3, sugiere que la furia de Melibea está explicada como una justa reacción a la falta de cortesanía de Calisto, que se niega a ser *fenhedor* y por tanto debe recibir la respuesta airada de la dama que demanda el servicio cortés con sus cuatro etapas. María Eugenia Lacarra caracteriza a Melibea como «buena conocedora del lenguaje cortés, pero cuyas reglas no sigue», empezando por sus preguntas, que ya suponen una ruptura del código («La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*», *Celestinesca*, 13:1 (1989), pp.11-30).

6.— La entrega amorosa de Melibea y su «furia» han sido sin duda los aspectos de este personaje que la crítica más se ha esforzado por comprender. Así la furia de Melibea ha sido interpretada como un rasgo de la firmeza de su carácter y también como una debilidad, en consonancia con las teorías psicológicas de la época: para Louise Fothergill-Payne (*Seneca and «Celestina»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988) el senesquismo de Melibea se ve en la presencia de las pasiones de la ira y el amor; para Charles Fraker («The four humors in *Celestina*», *Approaching the Fifth Centenary*, edición de Ivy Corfis & Joseph Snow, Madison, HSMS, pp. 128-54) Melibea tiene un temperamento colérico solar, que es el que determina su ira; por último María Eugenia Lacarra («La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, edición de Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 107-120) recoge las ideas de estos dos trabajos para concluir que el libidinismo de Melibea es sólo comprensible desde un temperamento colérico.

7.— Tradicionalmente Calisto ha sido visto como una figura paródica y en eso estamos de acuerdo. No obstante, en esta primera escena interpreta con corrección lo que Melibea le dice, de ahí que decida contratar una alcahueta para que se le acerque.

8.— Para María Rosa Lida, Melibea «halla el sentido íntimo y moral del honor», en oposición a la «norma social y externa», «ella, tan cuidadosa de la reputación aneja a su categoría social, viene a postergarla y descubrir así un honor individual que no contradice sino supera

La localización de esta primera escena ha sido un tanto polémica, ya que carece de cualquier tipo de acotación que clarifique su escenario⁹. Sin embargo no parece osado aventurar que se trate de un espacio público. Tal vez no tan público como una iglesia, pero desde luego un espacio alejado de la intimidad. En caso de que se tratara del propio jardín de Melibea, como reza el argumento al primer acto¹⁰ sería de día, con lo cual expuesto a miradas ajenas, especialmente las de la propia casa de Melibea. Pues bien, teniendo en cuenta la «publicidad» del lugar viene a ser lógico que Melibea, preocupada constantemente por este tema, una vez comprobado el interés de Calisto, decida que no es apropiado continuar por el camino que parece que ambos quieren transitar y decida cortar la conversación de una manera brusca para no comenzar a engendrar la sospecha de su «yerro»¹¹.

De hecho Calisto en el primer auto decide contratar los servicios de una alcahueta profesional que le acerque a Melibea y parece lógico pensar que hay cierta esperanza de éxito detrás de este acto. Calisto, así, de una manera muy atípica, decide continuar con ese «servicio» requerido por Melibea, eso sí, pagando para que alguien lo haga por él de una forma más rápida y eficaz —se trata de una profesional, no lo perdamos de vista— y, curiosamente, la actitud de Celestina con Melibea en el auto IV sigue muchas veces la forma estereotípica de la «recuesta».

En el acto IV llegamos a la piedra de toque del enamoramiento de Melibea. Que somos invitados a presenciar un hermoso duelo de «esgrima

su primitivo sentimiento», *La originalidad...*, pp. 427-428. En esta misma línea afirma Francisco Rodríguez Cascante «el concepto medieval del honor se trasgrede, puesto que Melibea y Celestina no entienden el honor como la 'fama' medieval, aunque en un nivel apariencial lo presentan así, como estrategia para no ser excluidas de los espacios sociales donde viven» & «El honor para Celestina consiste en su profesionalismo, en la destreza con la que asume su oficio de alcahueta y mediadora. Para Melibea, el honor se desplaza de la protección de la fama para convertirse en la defensa de su conciencia autónoma como sujeto individual», «La seducción de Melibea...», pp. 24 & 31.

9.— Se ha conjeturado bastante sobre el lugar donde se desarrolla esta primera escena. Para Martín de Riquer, «Fernando de Rojas y el primer auto de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, 41 (1957), pp. 373-395, la escena se desarrolla en una iglesia. Para Miguel Garcí Gómez, «El sueño de Calisto», *Celestinesca*, 9 (1987), pp. 11-22, *Calisto: soñador y altanero*, Kasel, Reichenberger, 1994, y para Ricardo Castells, «El sueño de Calisto y la tradición celestinesca», *Celestinesca*, 14 (1990), pp. 17-39, se trataría simplemente de un sueño de Calisto. Donald McGrady sostiene que no conservamos el verdadero comienzo de la obra al haberse perdido algunos folios iniciales de la primera edición, «The Problematic Beginning of *Celestina*», *Celestinesca*, 18.2 (1994), pp. 17-39.

10.— «Entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo halló ahí a Melibea, de cuyo amor preso comenzole a hablar», p. 25.

11.— Como señala Emilio de Miguel, además es imprescindible echar a andar la obra, con lo cual una negativa tiene mucho más sentido que una rápida aceptación, «Melibea en amores: vida y literatura, 'Faltándome Calisto, me falte la vida'», en *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina»*, edición de Pilar Carrasco, *Analecta malacitana* anejo xxxi (2000), pp. 29-66, [36-38].

dialéctica»¹² entre dos mujeres inteligentísimas con intereses muy firmes parece estar bastante claro y aceptado entre la crítica, lo que aún sigue siendo materia polémica es el papel de la magia en todo esto. Los que somos de la opinión de que Melibea está claramente enamorada en la primera escena, o, por lo menos, interesada, no vemos necesario el efecto de la *philocaptio* y sí de la intervención dialéctica de Celestina¹³. Por el contrario, si se considera que en la primera escena Melibea ha mantenido una actitud de rechazo que cambia repentinamente en el auto IV sólo se puede comprender este cambio teniendo en cuenta el conjuro que Celestina realiza en el auto III¹⁴. Si bien es innegable la importancia de la magia en el texto y se debe considerar como un «tema integral», pero no para explicar el comportamiento de Melibea, ya que no es necesario, sino más bien para entender la caracterización de Celestina. Con esto no pretendo insinuar que Rojas no creyera en la magia, sino que ese debate queda fuera de estas páginas; «Rojas, maestro de la ambigüedad literaria, no introdujo las artes negras para emitir su personal juicio sobre la materia, sino como ingrediente artístico»¹⁵ y como tal creemos que ha de considerarse.

Más aún, la propia Celestina no confía totalmente en la efectividad de su conjuro y así lo manifiesta en el monólogo camino a casa de Melibea. Intenta calmar su temor buscando buenos agujeros y el mejor que encuentra es el más humano de todos; que esté Lucrecia en la puerta y que

12.– Emilio de Miguel, art. cit., p. 38.

13.– Hay quienes creen por encima de todo en la habilidad dialéctica de Celestina para conseguir un cambio en la voluntad de Melibea: Salvador de Madariaga, «Melibea», en *Mujeres españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1972; María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.*; Otis Handy, «The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea», *Celestinesca*, 7.1 (1983), pp. 17-27; Joseph Snow «Alisa, Melibea y la magia», *Ínsula*, 633 (1999), pp. 15-18; Francisco Rodríguez Cascante, «La seducción de Celestina y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva», *Celestinesca*, 25.1-2 (2001), pp. 21-46. E incluso, como yo, quienes creen que Melibea ya está enamorada desde el principio y no es necesario provocar ningún cambio, sino facilitar el contexto apropiado: Erna Ruth Berndt, *Amor, muerte y Fortuna en «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1963; Emilio de Miguel, art. cit.

14.– El seminal trabajo de Peter Russell («La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 243-276) en el que se documenta profusamente el uso de magia en la época de Rojas y sus niveles de implicación diabólica ha dado lugar a otros estudios en los que se desarrolla la idea. Véanse, entre otros: Pedro Catedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989; Alan Deyermond, «Hilado-cordón-cadena: symbolic equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1 (1977), pp. 6-12 y «Symbolic equivalence in *La Celestina*: a postscript», *Celestinesca*, 2.1 (1978), pp. 25-30; Manuel da Costa Fuentes «Celestina's hilado and related symbols» *Celestinesca*, 8.1 (1984), pp. 3-12; Olga Lucía Valbuena «Sorceresses, Love Magic and the Inquisition of Linguistic Sorcery in *Celestina*», in *PMLA*, 109 (1994), pp. 207-24.

15.– Ana Vian Herrero, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amoratorio en *La Celestina* y en su linaje literario», *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, edición de Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 209-238 [216].

ésta sea prima de Elicia para facilitarle el acceso a la casa¹⁶. Más adelante, cuando Melibea reacciona enérgicamente ante el nombre de Calisto, Celestina enseguida echa de menos su conjuro: «(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!)»¹⁷. Como bien señala Ana Vian citando a María Rosa Lida «no hay por qué olvidar el influjo de otras fuerzas dramáticas que también contribuyen al encuentro de los enamorados: la Fortuna, por ejemplo»¹⁸. Celestina misma sabe que su palabra es también poderosa y necesaria.

Melibea hace uso de un extraordinario conocimiento de la situación en varios momentos de esta escena; reconoce a Celestina oportunamente para crear cierta proximidad y la despide en el momento en el que ve que nada más parece ir a suceder. El hecho de haber reconocido ya a Celestina, a pesar de haber sido vecinas, implica que Melibea sabe qué tipo de persona es y, sobre todo, a qué se dedica. Parece un poco arriesgado volver a aventurar su supuesta ingenuidad para explicar que la despide. Parece más coherente pensar que al ver que no había ningún mensaje más que el simple hilado fuerza su salida. Al ver esto Celestina rápidamente recupera el espacio creado tras el reconocimiento para comenzar su particular «recuesta».

Los términos en los que se desarrolla esta singular «recuesta» son premeditadamente ambiguos. Resulta un poco difícil creer que Melibea, una vez configurada por Celestina como «angélica», crea que «una palabra de su noble boca»¹⁹ sanará a un enfermo de muerte: palabra, nótese, que no oración, como después transforma Celestina. La propia Melibea pide primero más información para adecuar su reacción: «no te entiendo si más no declaras tu demanda» y después manifiesta la curiosidad por saber «quién es ese doliente, que de mal tan perplejo siente que su remedio y pasión salen de la misma fuente»²⁰, no cuál es ese mal. Por estas intervenciones podemos deducir que Melibea sabe muy bien qué terreno pisa y hacia dónde se dirige. Además sabemos que conoce el código médico-literario de la enfermedad de amor, no sólo porque confiesa en su monólogo final ser una persona con lecturas, sino porque será ella misma quien lo utilice para explicar su «mal» a Celestina y encontrar, así, la excusa

16.– «Todos los agujeros se aderezan favorables, o yo no sé nada desta arte. Cuatro hombres que he topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos. La primera palabra que oí por la calle fue de un achaque de amores; nunca he tropezado como otras veces; las piedras parece que se apartan y me hacen lugar que pase; ni me estorban las haldas, ni siento cansancio en andar; todos me saludan; ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto, tordo ni cuervo ni otras nocturnas. Y lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia; no me será contraria», p. 113.

17.– P. 127.

18.– «Transformaciones...», p. 216.

19.– P. 124.

20.– P. 126.

para que seguir adelante no dañe frontalmente su honor. Exactamente igual que Celestina está haciendo ahora con ella y de la misma manera que Melibea lo está interpretando: «¡Ya, ya, ya, buena vieja, no me digas más! No pases adelante. ¿Es ése el doliente por quien has hecho tantas premisas en tu demanda, por quien has venido a buscar la muerte para ti, por quien has dado tan dañosos pasos?»²¹.

Su actitud parece cambiar por completo al oír el nombre de Calisto. Y en efecto, tiene lugar el segundo episodio de la «furia de Melibea» dirigido en esta escena primero contra Celestina y más adelante contra Calisto, la segunda vez que éste es mencionado. Melibea reacciona contra Celestina por ser «alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros»²², es decir, por la misma razón que fue provocada la primera vez; por la posibilidad de que su comportamiento privado se haga público. La propia Melibea manifiesta su rechazo a «publicar» la osadía de Celestina²³, de la misma manera que no «publicó» la de Calisto en la primera escena y admite ante Celestina que fue blanda con él: «Dirásle, buena vieja, que si pensó que ya era todo suyo o quedava por él el campo, porque holgué más de consentir sus necedades que castigar su yerro, quise más dexarle por loco que *publicar* su grande atrevimiento»²⁴.

Parece, no obstante, que lo que realmente afecta a Melibea es oír el nombre de su amado, ya que desde la primera mención de Celestina hasta la última veremos en ella una afectación ascendente hasta llegar al reconocimiento y la confesión de su amor, previo desmayo, momento de máxima tensión y de final abandono. Ninguna de las palabras de Celestina es tan poderosa en Melibea como la mención del nombre de Calisto. Al contrario que Calisto, Melibea está sincera y puramente enamorada, «es una mujer en quien súbitamente arde una gran pasión [...] con la imperiosidad de la más grande y honda de las pasiones su ser subconsciente se entrega desde el primer momento»²⁵ de ahí que la mención de su nombre sea tan poderosa que pueda lograr el desmayo del acto x. La verdadera palabra mágica es, pues, «Calisto».

Celestina ve ante la furia y las reiteradas preguntas que Melibea le hace para continuar la conversación una rendija por la cual se cuele el sentimiento de Melibea y decide cambiar la fe prohibida de la magia por la autorizada de la religión: la petición ahora de una oración, no de «una palabra de tu boca» proporciona a Melibea el marco cristiano moral apropiado para poder acceder a lo que Celestina le pide, lo que ella misma

21.– P. 126.

22.– *Ídem*.

23.– «Por cierto, que si no mirase a mi honestidad y por no publicar su osadía dese atrevido, yo te hiciera, malvada, que tu razón y vida acabaran en un tiempo», p. 127.

24.– P. 128.

25.– Salvador de Madariaga, *Melibea*, p. 80.

quiere y, sobre todo, la seguridad de que todo va a quedar en la esfera privada. Que Melibea quiera entregar la oración en secreto y que quiera que Celestina vuelva al día siguiente es para Lucrecia el síntoma de la perdición²⁶. Que Melibea mienta a su madre es síntoma de que sabe que lo que hace no es apropiado en la esfera pública. El momento final de complicidad se produce cuando Melibea no quiere que Calisto se entere de su «airada» reacción.

Melibea queda tópicamente configurada como enferma de amor en el «estallido emocional de este monólogo en el que reconoce ante sí misma toda la fuerza de su enamoramiento»²⁷ del auto XII. Se confiesa a sí misma el amor de Calisto que ha surgido a través de la «vista», no a través de las palabras de Celestina, como, por otro lado, era la creencia habitual. Lo que llama la atención en este monólogo es que Melibea, una vez admitidos ante ella misma y ante el lector/espectador sus verdaderos sentimientos, lo que establece es un plan, del mismo modo que preparará su suicidio, para poder dar rienda suelta a sus sentimientos sin que «se desdore aquella hoja de castidad». La estrategia utilizada es la misma que Celestina ha usado con ella: «publicar ser otro mi dolor, que no el que me atormenta»²⁸. Plenamente consciente de su condición de mujer enamorada hace llamar a Celestina para que le proporcione el remedio a su «enfermedad». Melibea tampoco se engaña con la actitud de Calisto, sabe perfectamente que no ha hecho nada por conquistarla y por eso, y por su naturaleza de enamorada, manifiesta sus temores: «¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, quando de parte de aquel señor, cuya vista me cativó, me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuera a descubrir mi llaga quando no me sea agradecido, quando ya desconfiado de mi buena respuesta, aya puesto sus ojos en amor de otra?». En todo momento Melibea vive su propio amor; no el de Calisto por ella.

A pesar de necesitar la complicidad de Lucrecia, Melibea sólo es capaz de «publicar su dolor» cuando la echa de la escena. El proceso ascendente que comenzó en el auto IV con la primera mención del nombre de Calisto alcanza aquí su punto culminante tras el desmayo de Melibea, que sólo es capaz de admitir «públicamente» su amor tras perder temporalmente la conciencia, lo que, por otro lado, delata la autenticidad de sus sentimientos. Al irse Celestina, Melibea sabe que necesita a Lucrecia como confidente para poder llevar a cabo la cita nocturna que acaban de concertar y hace gala del discurso de la inevitabilidad, que también estará presente en su intervención final, para ponerla de su lado y mantener,

26.- «¡Ya, ya: perdida es mi ama! Secretamente quiere que venga Celestina. Fraude hay. ¡Más le querrá dar que lo dicho!», p. 134.

27.- Emilio de Miguel, art. cit., p. 49.

28.- P. 220.

así, su cita en secreto: «ya has visto cómo no ha sido más en mi mano. Cautivóme el amor de aquel cavallero». Curiosamente Lucrecia ya había notado el enamoramiento de Melibea.

En la primera cita nocturna Melibea vuelve a impostar tópicamente su dureza para comprobar la veracidad de los sentimientos de Calisto. Una vez comprobados muestra su carnalidad y su deseo: «¡Cuánto más alegre me fuera poder ver tu faz que oír tu voz!» a los que no se abandona por miedo a que se «publique» su amor. Es también consciente de que a Calisto su honor no le importa y parece que él no tiene nada que perder en esta historia: «Y pues tú sientes tu pena senzilla y yo la de entrambos, tú solo dolor, yo el tuyo y el mío, conténtante con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto». Una vez más, Melibea prepara el camino para que todo suceda exclusivamente en el ámbito privado, sin ninguna señal en el público.

Melibea, conscientemente, expulsa a Lucrecia de la escena para que no haya «testigos de su yerro» cuando la relación sexual va a tener lugar, magistralmente elidida del texto, por cierto. El último escollo que Melibea tiene que superar es el lamento por la pérdida de la virginidad en el auto XIV, cuando finalmente Calisto y ella mantienen relaciones. A lo largo de la obra no ha habido ninguna diferencia significativa en el discurso de la «encerrada doncella» y de las prostitutas, especialmente en lo que a la «recuesta» ser refiere. Sin embargo, Melibea es la única que hace este lamento, por ser la única supuestamente virgen, y parece de nuevo que es lo que tiene que hacer. Sosia comenta la asiduidad de este motivo y parece fácil pensar la sorpresa de Calisto si Melibea se mostrara alegre e indiferente a este hecho²⁹. La Melibea que vamos a encontrar esperando a Calisto en el auto XIX está ya totalmente liberada de imposiciones sociales y del temor a que su amor trascienda a la esfera pública. Está contenta y disfrutona. Irónicamente, en este momento será inevitable que su amor sea «publicado» por toda la ciudad con la muerte de Calisto.

Los planes de matrimonio de Alisa y Pleberio provocan una defensa a ultranza del amor en Melibea en el auto XVI, «desde su conciencia de libertad Melibea escoge el amor como proyecto vital»³⁰. Son precisamente sus padres los que están oponiendo amor y matrimonio, obligando a Melibea, enamorada, a escoger lo primero. Sin embargo, tampoco aquí abandonará su coherencia; sabe perfectamente cómo se han desarrollado los hechos y así justifica su vivencia del amor: «Mi amor fue con justa causa: requerida y rogada, cativada de su merecimiento, *aquejada por tan astuta maestra como Celestina*, servida de muy peligrosas visitaciones antes que

29.– «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!», p. 275.

30.– Francisco Rodríguez Cascante, art. cit., p. 31.

concediese por entero su amor»³¹. Y cuál ha sido el verdadero esfuerzo de Calisto, que no radica precisamente en la consistencia de la recuesta: «jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza, y muchas haber venido en balde, y por eso, no me mostrar más pena ni trabajo. Muertos por mí sus servidores, perdiéndose su hacienda, fingiendo ausencia con todos los de la ciudad, todos los días encerrado en casa con esperanza de verme a la noche»³². Es el tercer momento de la obra en el que el género dramático se impone sobre Melibea; el diálogo inicial³³, el monólogo y, por último, la necesidad de contar al lector/espectador qué ha sucedido en el mes que se ha añadido en la tragicomedia.

La conciencia de Melibea queda finalmente sellada en su determinación de quitarse la vida. La manera en la que es planeado, como fue planeado el llegar a Calisto a través de Celestina utilizando la enfermedad de amor, es absolutamente magistral y coherente con el personaje que hasta ahora ha sido trazado. Un mundo en el que Calisto ya no existe carece de sentido para Melibea, como había anunciado antes, «Faltándome Calisto, me falte la vida»³⁴. Ha decidido vivir el amor hasta sus últimas consecuencias y el final ha llegado³⁵. Su proyecto vital ha quedado truncado y no tiene más sentido seguir en este mundo³⁶.

Sin embargo, hay algo más que turba la conciencia de nuestra enamorada. La muerte de Calisto en su propia casa hace inevitable que su amor sea «publicado». Las muertes anteriores —Pármemo, Sempronio y Celestina— han sido enfrentadas por Calisto fingiéndose ausente de la ciudad evitando, así, ser relacionado con ellas. La muerte de Calisto en el jardín de Melibea es pública desde el momento en el que los criados recogen sus sesos y ya no hay manera de mantener el amor en la esfera privada. El

31.— P. 297.

32.— *Ibidem*.

33.— «Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera: ¿En qué Calixto?, que ni habría libro de *Celestina* ni los amores de los dos pasaran adelante», Lope de Vega, *Obras escogidas*, edición de F. C. Sainz de Robles, II, Madrid, Aguilar, 1964, p. 1324.

34.— P. 298.

35.— De hecho desde el momento en el que pierde la virginidad parece entrar en un proceso de muerte en la esfera pública, que desembocará en la muerte pública y privada en su suicidio: «¡Oh, pecadora de ti, mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerza! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Cómo sería yo fin quejosa de tus días! ¡Oh mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa!», p. 275.

36.— Es muy interesante el artículo de Eukene Lacarra, «La muerte irredenta de Melibea», *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición al cuidado de Juan Carlos Conde, Nueva York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2007, pp. 173-207, en el que analiza el suicidio de Melibea dentro del contexto histórico. El fin de la tragicomedia queda claro para Lacarra, «en la obra se presenta un caso de *amor di diletto* que se reprueba. Como dice el 'Argumento' general, quienes lo hacen posible y quienes lo disfrutan, mueren; incluso quienes pecan por omisión Pleberio y Alisa, también son censurados».

desafortunado salto de Calisto en la escala supone también la confluencia de las dos esferas que Melibea tanto se había esforzado en separar.

Sin embargo es ella misma ante su padre la que se encarga de «publicar» todo lo que había sucedido, en un deseo consciente de enfrentarse a sus propios actos, pasados y por venir. Se lo comunica, además, a la persona que más afectada se va a ver por todo esto, no sólo emocionalmente, sino también socialmente, para que una vez en saber de todo el mundo al menos sepan cuál fue su verdadero amor y su verdadero yerro: amar. Melibea no confiesa ante el Padre, no pide perdón al Padre, sino a su padre, porque su amor ha sido profano, carnal y puro. Calisto ha muerto sin confesión y Melibea busca la condena eterna³⁷.

Espero haber mostrado en estas páginas cómo Melibea es un personaje caracterizado por su conciencia desde el principio al final de la *Tragicomedia*, incluso en los episodios tradicionalmente difíciles de comprender: la furia y el aparente cambio de opinión, Melibea es consciente y coherente. Su situación entre las dos esferas de comportamiento, pública y privada, es sopesada y tenida en cuenta en todos sus actos, incluso aquellos que se llevan a cabo en contextos de alta intensidad emocional, hasta el último y más profundo de todos, su suicidio. Su muerte es, pues, la consecuencia de sus actos a lo largo de toda la obra y donde confluyen sus pulsiones humanas y literarias.

37.– Eukene Lacarra, art. cit.: «Su suicidio es la única muerte, de las cinco ‘muertes arrebatadas’, que asegura la condenación eterna».

Bibliografía citada

- BERNDT, Erna Ruth, *Amor, muerte y Fortuna en «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1963.
- CASTELLS, Ricardo, «El sueño de Calisto y la tradición celestinesca», *Celestinesca*, 14 (1990), pp. 17-39.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- COSTA FUENTES, Manuel da, «Celestina's hilado and related symbols», *Celestinesca*, 8.1 (1984), pp. 3-12.
- DEYERMOND, Alan, «Hilado-cordón-cadena: symbolic equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1 (1977), pp. 6-12.
- , «Symbolic equivalence in *La Celestina*: a postscript», *Celestinesca*, 2.1 (1978), pp. 25-30.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *Seneca and «Celestina»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- FRAKER, Charles, «The four humors in *Celestina*», *Approching the Fifth Centenary*, edición de Ivy Corfis & Joseph Snow, Madison, HSMS, pp. 128-54.
- GARCI GÓMEZ, Miguel, «El sueño de Calisto», *Celestinesca*, 9 (1987), pp. 11-22.
- , *Calisto: soñador y altanero*, Kasel, Reichenberger, 1994.
- GREEN, Otis, «La furia de Melibea», *Clavileño*, 6 (1954), pp. 1-3.
- HANDY, Otis, «The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea», *Celestinesca*, 7.1 (1983), pp. 17-27.
- LACARRA, María Eugenia, «La parodia de la ficción sentimental en 'La Celestina'», *Celestinesca*, 13:1 (1989), pp. 11-30.
- , «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, edición de Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 107-120.
- , «La muerte irredenta de Melibea», *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición al cuidado de Juan Carlos Conde, Nueva York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2007, pp. 173-207.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- LOPE DE VEGA, *Obras escogidas*, edición de F. C. Sainz de Robles, II, Madrid, Aguilar, 1964.

- MADARIAGA, Salvador de, «Melibea», en *Mujeres españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- MCGRADY, Donald, «The Problematic Beginning of *Celestina*», *Celestinesca*, 18.2 (1994), pp. 17-39.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, «Melibea en amores: vida y literatura. *Faltándome Calisto, me falte la vida*», en Pilar Carrasco, ed., *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina»*, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pp. 29-66.
- RIQUER, Martín de, «Fernando de Rojas y el primer auto de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, 41 (1957), pp. 373-395.
- RODRÍGUEZ CASCANTE, Francisco, «La seducción de Celestina y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva», *Celestinesca*, 25.1-2 (2001), pp. 21-46.
- ROJAS, Fernando de (y antiguo autor), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz & Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.
- RUSSELL, Peter, «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 243-276.
- SEVERIN, Dorothy, «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-279.
- SNOW, Joseph, «Alisa, Melibea y la magia», *Ínsula*, 633 (1999), pp. 15-18.
- VALBUENA, Olga Lucía, «Sorceresses, Love Magic and the Inquisition of Linguistic Sorcery in *Celestina*», *PMLA*, 109:2 (1994), pp. 107-224.
- VIAN HERRERO, Ana, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuero amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», en *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, edición de Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 209-238.



MIER, Laura, «La conciencia de Melibea», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 231-243.

RESUMEN

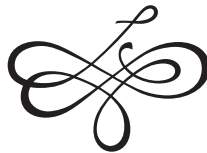
En este trabajo analizo cómo Melibea es un personaje caracterizado coherentemente por su conciencia, su gran conocimiento de sí misma y del lugar en el que vive, teniendo en cuenta las diferentes perspectivas y teorías que han analizado este personaje previamente. Su comportamiento es fácilmente comprensible teniendo en cuenta su pertenencia a la esfera privada y pública de la sociedad y el juego que lleva a cabo entre las dos para conseguir vivir el amor sin consecuencias públicas, cosa que queda truncada al morir Calisto en su propia casa.

PALABRAS CLAVE: Melibea, furia, sociedad, amor, enfermedad de amor, publicidad.

ABSTRACT

In this paper I analyze how Melibea is characterized coherently by her consciousness, her deep knowledge of herself and of the place where she lives, according to the different perspectives and theories that have approached this character previously. Her behaviour can be easily understood according to her engagement with the public and private spheres of society, and the role that she has to play between them in order to live her love without public consequences, something that is not achieved because of Calisto's death in her own home.

KEY WORDS: Melibea, rage, society, love, publicity.



La Celestina, ¿una obra para la postmodernidad? Parodia religiosa, humor, «nihilismo»

Laura Puerto
ENS LSH Lyon – SEMYR

Cuando Fernando de Rojas abría la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* señalando su carácter de «lid o contienda»¹ entre los lectores contemporáneos, probablemente era incapaz de imaginar que esta calificación, convertida casi en tópico, seguiría vigente quinientos años más tarde, dentro de una bibliografía tan engrosada como heterogénea en sus interpretaciones de la obra.

Por nuestra parte, nos posicionábamos en el título de la comunicación que dio origen a este artículo, «Nihilismo y humor en La Celestina» —desde la prevaricación crítica de su primera palabra²—, sacrificando, por esa vez, la reconstrucción historiográfica en pos de una aprehensión contemporánea de *La Celestina*, o lo que es lo mismo, en pos de aquellas claves que permitiesen explicar el creciente interés de público hacia el que no deja de ser un texto medieval³. Bajo este signo, nos lanzábamos a un estudio del componente humorístico de la obra que arrinconaba su

1.— Cf. Prólogo: «Y pues antigua querella y usitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha séido instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a su sabor» (p. 19, la cursiva es nuestra). Citaremos siempre por el volumen de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, eds., Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina*, Barcelona, Crítica, 2000.

2.— Me acompañaba en esta «prevaricación» Jesús G. Maestro, *El personaje nihilista*. La Celestina y el teatro europeo, Madrid, Iberoamericana, 2001.

3.— Este interés *in crescendo* hacía afirmar en 2001 a Santiago López Ríos, en un rápido recorrido por la bibliografía reciente de *La Celestina*, que «estamos ante un texto que hará correr mucha tinta en nuestro recién estrenado siglo XXI» («La Celestina y los asedios de la crítica», en S. López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 9-35 [9]). Bibliografía crítica acompañada de un interés de gran público del que dan cuenta las últimas adaptaciones cinematográficas y teatrales del texto, dentro y fuera de nuestras fronteras, así como sus recientes traducciones. La afluencia de auditorio de todo tipo alcanzado en el *Colloque* sobre

vertiente moralizante y lo analizaba como envés del demoledor Planto final de Pleberio.

Rectificamos ahora en aquel planteamiento sólo parcialmente: que la *Tragicomedia* está fraguada en ambientes muy concretos, con fines paródicos —según se manifiesta en la continua subversión de *sententiae* universitarias o en la ridiculización de la tópica amorosa cortesana⁴—, resulta hecho tan conocido hoy en día como pasado por alto por la lúgubre crítica decimonónica; un ingrediente jocoso retomado en toda su amplitud, de hecho, sólo a partir de los años setenta del s. xx y que ha conocido proliferación de trabajos desde la década de los noventa⁵. Paradójicamente,

La Celestina celebrado en Lyon en mayo de 2008 —que da origen a este artículo— es buen «botón de muestra» de lo aquí señalado.

4.— El componente de parodia cortesana de *La Celestina*, inicialmente centrado sobre la figura de Calisto, cuenta con una tradición crítica amplia que va desde los pioneros trabajos de Alan Deyermond («The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 45 [1961], pp. 218-221) y J. Hall Martín, («Calisto», en *Love's fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the parody of the courtly lover*, Londres, Tamesis, 1972, pp. 71-134), siguiendo por el clásico de Dorothy Severin («La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 [1984], pp. 275-279) hasta un librito tan relativamente reciente como el de Eukene Lakarra, «*Ars amandi*» vs. «*reprobatio amoris*». *Fernando de Rojas y La Celestina* (Madrid, Ediciones Clásicas, Ediciones del Orto, 2003), en el que sintetiza trabajos anteriores que no perdían de vista la pátina paródica de Melibea. Por lo que se refiere a la burla de sabor universitario que rezuma la obra —tradicionalmente más orillada por la crítica—, me remito, en su conexión con el humanismo italiano, a Ottavio Di Camilo, «Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*», en Javier Guijarro Ceballos, ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 69-82; y, centrada en la demolición de formas y métodos de la escolástica medieval (particularmente en el Auto i), al artículo de José Luis Canet recogido en este mismo volumen, así como a la bibliografía específica en él citada. Sobre la imbricación de *La Celestina* con las teorías universitarias del amor, Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad, 1989, y, de este mismo autor en colaboración, *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (Siglos xv-xvi)*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001.

5.— Atención a la parodia de la obra hallamos ya en el citado artículo de Alan Deyermond («The Text-Book Mishandled»); sin embargo, no será hasta la década de los setenta cuando comiencen a multiplicarse los estudios sobre el humor en *La Celestina*: Carmelo Gariano, «Amor y humor en *La Celestina*», en Manuel Criado de Val, ed., *La Celestina y su contorno social*, Barcelona, Hispam, 1975, pp. 51-66; Dorothy Severin, «Humor in *La Celestina*», *Romance Philology*, 32 (1978-79), pp. 274-291 y, de la misma autora, «Celestina as Comic Figure», en J.A. Corfis y J. T. Snow, eds., *Approaching to Fifth Centenary*, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 165-179; Louise Fothergill-Payne, «Celestina 'as a funny book': a Bakhtinian Reading», *Celestinesca*, 17 (1993), pp. 30-51; E. Michael Gerli, «Complicitous laughter: hilarity and seduction in *Celestina*», *HR*, 63 (1995), pp. 19-39; Eukene Lakarra, «Sobre los 'dichos lascivos y rientes' en *Celestina*», en A. Menéndez Collera y V. Roncero López, eds., *Nunca fue pena mayor*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1996, pp. 419-433; Antonio Gargano, «¡Maldito seas! Que fecho me has reir'. Intención cómica y contenido serio en *La Celestina*», en Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, eds., *La Celestina. v Centenario, 1499-1999*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, pp. 295-304; Fernando Cantalapiedra Erostarbe, «Risa, religiosidad y erotismo», en Jesús María Usunáriz Garayoa & Ignacio Arellano, eds., *El mundo social y cultural de la 'Celestina'*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2003, pp. 295-304; Ramón Paredes, «La comedia en la tragicomedia: el humor en *La Celestina*» (en red: www.paredes.us/rojas.html).

sería, sin embargo, la dimensión cómica la más evidente para los primeros receptores de *La Celestina*; en este sentido, de más está recordar que nada más «caduco» ni sensible al paso del tiempo que el humor, por su vinculación con el modelo inmediato⁶.

Ahora bien, buscar detrás de la parodia un planteamiento vital o filosófico constructor, sin salirnos de los dieciséis o veintiún actos, parece trabajo vano. El autor o autores de *La Celestina* explicitan el desmoronamiento del universo allí trazado en un Llanto último para el que no existe consuelo alguno, como no existe mundo aparentemente alternativo al que se despedaza a los pies de Pleberio. En esta línea, creo significativo recordar las consideraciones de A. Deyermond al estudiar la huella de Petrarca en *La Celestina*: llamaba el crítico la atención sobre el distanciamiento de Rojas con respecto a la filosofía petrarquista —particularmente con respeto al *Libro II* del *De Remediis*— al presentarnos en monólogo desgarrador a un anciano radicalmente sólo ante la muerte de su única hija, sin resquicio de confortación posible. Un final así era casi herético para el traductor francés de la segunda mitad del s. XVI que publicaba una *Celestine fidèlement repurgee, et mise en meilleur forme* en la que Pleberio es consolado por un supuesto hermano de Alisa⁷.

Para creer en una moralización abierta de *La Celestina* hay que hacer, pues, acto de fe en la defensa de valores cristianos recogida en los paratextos de la *Tragicomedia*, una orientación que, no obstante, debía de ser endeble incluso para los propios contemporáneos a Rojas, según se deriva de ese «instrumento de lid y contienda» en que se ha convertido la obra, o de la insistencia misma de Rojas y Proaza, en adiciones prologales y finales, sobre la lectura didáctica. No negamos, es cierto, que el refuerzo de esta posición fuese imprescindible si volvemos la vista a la posible concepción original del texto como universitario, orientado, por tanto, a un público reducido, y «peligroso» en la vulgarización a la que le llevó su éxito como auténtico best-seller⁸.

Hecha esta consideración, innegable nos parece, sin embargo, que el que es el último Auto de la obra, y, como tal, la impronta que el autor quiere dejar sobre su auditorio, desemboca, intra-textualmente, al me-

6.— Que la comicidad de la obra era el rasgo más evidente para el lector contemporáneo parece confirmarse en la advertencia final de Rojas: «deja las burlas, que es paja y granzones, / sacando muy limpio de entre ellas el grano» («Concluye el autor. Aplicando la obra al propósito por la que la acabó», p. 350).

7.— Son datos aportados por A. Deyermond en *The Petrarchan sources of La Celestina*, Oxford, Oxford University Press, 1961, pp. 109-110. La traducción francesa a la que se hace referencia es la realizada por Lavardin, de la que conservamos edición de 1578; véase, Florence Serrano «*La Celestina* en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: texto y contexto, difusión y fortuna» en el presente volumen.

8.— Recuérdese que *La Celestina* habría sido el libro de ficción más divulgado en nuestro Siglo de Oro, de acuerdo con el estudio de Keith Whinnom, «The problem of the 'best seller' in Spanish Golden-Age literature», *Bulletin of Hispanic Studies*, 57 (1980), pp. 189-198.

nos, en la Nada más absoluta, en un mundo sin Dios —gran ausente de las imprecaciones de Pleberio—, pero también sin Razón —«yo pensaba en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna Orden»—; es decir, en un mundo asimilable con la definición más elemental de Postmodernidad.

Continuamos con nuestro razonamiento: si la sociedad postmoderna es una sociedad esencialmente humorística, que combate por este medio cualquier verdad inmutable, no creemos casualidad —al margen de consideraciones genéricas— el que sean precisamente dos obras con altas dosis cómicas, *El Quijote* y *La Celestina*, las que encabezan nuestros clásicos. Es más, nos atreveríamos a decir que si la fina ironía de Cervantes inaugura la modernidad, el implacable y demoledor humor de la *Tragicomedia* conecta, desde la abstracción teórica, con la postmoderna *Era del vacío*⁹.

A este respecto, es especialmente destacable la coincidencia entre el universo de Rojas y los rasgos que sociológicamente definen la postmodernidad: carencia de Dios, desconfianza en la Lógica, exaltación, por el contrario, de las pasiones, de las emociones, de los instintos y hasta de la magia, atención a los grupos marginales (en nuestro caso, criados y prostitutas), y crítica sistemática de toda categoría estructuradora¹⁰.

Si hubiésemos de reducir *La Celestina* a una maniquea definición —conscientes de que caemos casi en sacrilegio—, ésta sería para nosotros una aceptable: «crítica sistemática», al margen de la finalidad que a ella queramos otorgar; es decir, dinamitación de instituciones académicas, amoroso-cortesanas, religiosas y sociales de todo tipo, entretejida a través de un humor que, en la otra cara, lleva hacia la tragedia más absoluta. A poner de manifiesto la articulación entre estos tres ingredientes —crítica, comicidad, tragedia y «nihilismo» final— dedicaremos las páginas que continúan.

9.— Tomo el título de la traducción española del clásico de Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983 (*La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2002). Sobre el humor en la era postmoderna, véase el cap. V del libro, y recuérdese solamente que es componente intrínseco a las vanguardias históricas.

10.— George Ritzer, *Postmodern Social Theory*, Toronto, McGraw-Hill, 1997. No me resisto, al valorar la contemporaneidad de *La Celestina*, a reproducir una pregunta que se hacía George A. Shipley en su «Autoridad y experiencia en *La Celestina*» (*Bulletin of Hispanic Studies*, 62 [1985], pp. 95-111), traducido en S. López Ríos, *Estudios sobre La Celestina*, pp. 545-578 [554-555]), cuya prudencia de respuesta no conocíamos —por fortuna— cuando redactamos la primera versión de este artículo: «El lenguaje característico de este culto [=la institución que representa Celestina, por encima de cualquier iglesia] y los principios de poder implícitos en sus términos han sido, en mi opinión, menos estudiados que las reliquias medievales [...] a las que reemplazan. ¿Es así quizá porque el lenguaje y el culto de Celestina siguen siendo en buena parte nuestro lenguaje y nuestro culto y porque las coincidencias de sus preocupaciones y las nuestras nos incitan a mirar las suyas y las nuestras, como 'naturales', y como si no requiriesen el diligente estudio que debemos dedicar al saber esotérico de la Edad Media? Probablemente se podría responder a esta pregunta de manera afirmativa, pero no aquí y antes de que se le haya dedicado alguno más de los atentos estudios que se merece» (nuestras las cursivas).

Habida cuenta de que la burla universitaria es magníficamente estudiada ya dentro de este mismo volumen, así como de la existencia de varios trabajos en torno a *La Celestina* como *reprobatio amoris* y caricatura de los códigos cortesanos, nos centraremos inicialmente, y a modo de ejemplo, en algunos aspectos del desmantelamiento paródico en el plano religioso; un desmantelamiento rastreable ya desde el nombre mismo de «Celestina» con el que pasará la obra a la posteridad.

En efecto, tan obvia como comúnmente desatendida resulta, en inversión cóncava, la relación de la «madre Celestina» con la «Madre Celestial», es decir, con María Auxiliadora o Mediadora, camino hacia Dios, hacia Melibea en nuestro caso¹¹. Obsérvese solamente la conexión con la letanía del Rosario de la sarta de apelativos dirigidos por Calisto a la tercera en el Auto I, recurso retomado en el Auto VI¹²; una interpretación desde la que la expresión de «madre bendita» con la que se la saluda en su primera intervención resulta de fascinante polisemia¹³. Como genialmente ambigua es, entonces, la creencia de todos los personajes en la magia, léase en el milagro, de la que nosotros dudamos, pero ellos no¹⁴.

Sin pretender agotar los ejemplos, parodia religiosa en la misma línea existe en el discurso de arrepentimiento de Pármeno hacia Celestina en el Auto VII; en este caso, del retoricismo sacramental de la penitencia, evidente ahora hasta tal punto que mereció la autocensura de Rojas en el paso a la *Tragicomedia*, donde se suprime el formulismo «para contigo digo» en boca del criado¹⁵.

Más aún, la burla parece no pararse en la mitología católica y su ritualidad externa. A sabiendas del riesgo que corremos bajo esta afirmación, diríamos que el cinismo de Rojas dinamita el concepto de religión misma desde dentro: en pocas obras el nombre de «Dios» podrá escucharse tan

11.— Véase, no obstante, el estudio de Manuel da Costa Fontes, «Celestina as antithesis of the Virgin Mary», *Journal of Hispanic Philology*, 15 (1990), pp. 7-41.

12.— Cf. «Cal. [a Celestina] ¡Oh gloriosa esperanza de mi deseado fin! ¡Oh fin de mi deleitosa esperanza! ¡Oh salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte!» (Auto I, p. 66); «Cal. [a Celestina] ¡Oh tú, señora, alegría de las viejas mujeres, gozo de las mozas, descanso de los fatigados» (Auto VI, p. 158). La relación con la letanía del rosario de la Virgen era puesta de manifiesto ya por M^a. Rosa Lida de Malkiel en *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1962, p. 368.

13.— «Semp.— *Madre bendita*, ¡qué deseo traigo! Gracias a Dios que te me dejó ver. / Cel.— Hijo mío, rey mío, turbado me has...» (Auto I, p. 48, la cursiva es nuestra).

14.— Creo que ésta sería forma plausible de zanjar una polémica, la operatividad real de la magia en *La Celestina*, por la que han corrido ríos de tinta tras el clásico trabajo de Peter E. Russell, «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, Madrid, Gredos, 1963, III, pp. 337-354.

15.— La *Comedia* lee «Madre, para contigo digo, mi segundo hierro te confieso, y con perdón de lo pasado quiero que ordenes lo por venir», suprimiéndose la fórmula «para contigo digo» en la *Tragicomedia* (p. 165, supresión comentada en la n. 24 de la edición de Fco. Lobera et al.).

repetidamente en boca de sus protagonistas, y en menos, sin embargo, tenemos claramente la impresión de que la divinidad se reduce al instrumento creado por el hombre a imagen y semejanza de sus necesidades. En este sentido, baste recordar el pueril fervor de Calisto ante el altar de una María Magdalena para conseguir a Melibea (xii, p. 247)¹⁶.

Desde el cosmos profundamente irreverente que se va dibujando ante nosotros, resulta casi lógico el que sea la figura de Dios la gran ausente del parlamento final de Pleberio —adelantábamos—, si es que el dolorido padre funciona aquí como trasunto de Rojas o adquiere el rango de voz universal, siguiendo la opinión de una parte considerable de la crítica¹⁷. En este sentido, insistimos en que, lejos de valorar el Llanto como añadido, diríamos que hacia él ha estado convergiendo toda *La Celestina*, en cuanto explicitación del «juego de hombres que andan en corro», del «laberinto de errores, desierto espantable, morada de fieras» con el que Pleberio —valiéndose de Petrarca, pero ajeno a su filosofía «consolatoria»¹⁸—, aprehende el sin-sentido del mundo.

Y si *La Celestina* pretendía ser, ante todo, representación de la vida, había de servirse del género dramático y, más concretamente a finales del s. xv, de la «comedia humanística». La inicial elección terminológica del título responde no sólo a una específica tradición medieval y renacentista, sino que nos da, desde la genuina definición aristotélica de «comedia», muchas de las claves para la correcta aprehensión del universo celestinesco: era la «comedia» escenificación apegada a la realidad más prosaica, interpretada por antihéroes sobre los que embestía la ridiculez, la carcajada¹⁹. Un cosmos que se corresponde puntualmente con el construido en *La Celestina* hasta su desenlace, por lo que, obviando éste, el cambio de «comedia» por «tragicomedia» en el título resulta una explícita concesión de Rojas hacia sus lectores²⁰.

16.— Santa que, para mayor burla religiosa o lectura desmitificadora del amor en *La Celestina*, recordemos, patrona de las prostitutas.

17.— Un claro estado de la cuestión sobre la polémica, posicionándose en el sentido aquí considerado la encontramos en Emilio de Miguel, «Llantos y Llanto en *La Celestina*», en Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, eds., *La Celestina. V Centenario, 1499-1999*, pp. 165-192.

18.— Me remito de nuevo al citado trabajo de A. Deyermond, *The Petrarchan sources of La Celestina*.

19.— Aristóteles, *De poética*: «La comedia es [...] imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues que lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor», en *Poética de Aristóteles*, trad. y ed. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974 (reimp. de 1988), pp. 141-142.

20.— Cf. *Prólogo*: «Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamola comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos estremos partí por medio la porfía y llamela tragicomedia» (p. 21). Que es concesión hacia el receptor parece obvio si tenemos en cuenta que, unas líneas más arriba, en el

Exceptuando la figura de Pleberio —ni siquiera me atrevo a sacar de la nómina a Melibea—, ridículos son, en mayor o menor medida, todos y cada uno de los personajes que pululan por *La Celestina*, sobre cuyas motivaciones recae constantemente la burla de sus compañeros —inestimable, para ello, la función de los apartes—. El caso más obvio, por supuesto, el de Calisto, de antepasados ya «sospechosos» y blanco constante de mofas, particularmente en los Autos I y VI (momento en el que recibe el cordón de Melibea)²¹: la carcajada eclosiona en toda su amplitud en cuanto el bufón por antonomasia, Calisto, centra la atención de la acción.

Pero caricaturizado no es solamente él, sino también la propia Celestina, objeto constante de los mordaces apartes con que Pármeno jalona el pedigüeño discurso de la vieja en ese mismo Auto VI («Sempronio, cóseme esta boca, que no lo puedo sofrir, encajado ha la saya» [p. 144]) o el ofrecimiento del señor de acompañarla con «hachas y pajes» («[Pármeno]: «¡Sí, sí, porque no fuercen a la niña! Tú irás con ella, Sempronio, que ha temor de los grillos que cantan con lo oscuro» [p. 152]).

De igual manera, bajo la burla quedaba ya centrada, desde la primera escena, la figura de un Sempronio tan instruido —en apariencia— y casi «consejero» de su amo como descubierto de inmediato en las mismas debilidades que critica a Calisto: dependiente del amor de Elicia y engañado por ésta, aún sin salimos del Auto I, en la escena protagonizada por Crito.

No absuelve la comicidad tampoco a la segunda pareja de criados amantes, Pármeno y Areúsa, con un encuentro inicial en el que su aparente timidez e impostado formulismo cortesano («Señora, Dios salve tu graciosa presencia» / «Gentilhombre, buena sea tu venida» [Auto VII, p. 180]) son brutalmente rebajados por Celestina con un «Llégate acá, asno» (*ibidem*) que explicita la parodia y equipara relaciones amorosas de criados y señores —y hasta de animales—.

Pese a esa escena, dentro del mundo celestinesco, Areúsa es probablemente una de las figuras mejor paradas: de su boca escuchamos frases de modernidad sorprendente y que ponían en el candelero graves disquisiciones sociales y filosóficas de la época, tal que «las obras hacen linaje,

mismo prólogo, Rojas seguía utilizando el término «comedia»: «Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia...» (p. 20), según ponía perspicazmente de manifiesto Eukene Lacarra, «*Ars amandi*» vs. «*reprobatio amoris*», p. 49.

21.— A los trabajos sobre parodia cortesana citados en la nota 3 me remito, puesto que éstos han sido esencialmente focalizados sobre la figura de Calisto, si bien los estudios de Eukene Lacarra inciden, igualmente, en el carácter caricaturesco de Melibea —sobre su figura, véase *infra* en el presente artículo—. Por lo que a los antepasados «sospechosos» de Calisto se refiere, significativa resulta la alusión de Sempronio a su abuela («Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fue?» [p. 38]), aunque no hubiese pasado de la invención jocosa (no entraremos en la maraña de interpretaciones levantadas por el pasaje, coincidentes, en cualquier caso, en su apunte hacia significados lujuriosos).

que al fin todos somos hijos de Adam y Eva»²². Areúsa es, de alguna manera, el reflejo de Melibea desde la otra cara del espejo: mujeres bellas, independientes, seguras, hipócritas, sometidas a la «seducción» de Celestina y causantes, en última instancia, del polvorín de muertes de la obra; Melibea de manera indirecta, Areúsa desde la consciente venganza de sus amigos y frente a la que es, en última instancia, su «rival».

Por último, ni siquiera la propia Melibea escapa a una cierta pátina jocosa, que iría desde su presentación en el argumento general de la obra no como «doncella», sino como «mujer moza» —dato puesto de relieve por Eukene Lacarra²³—, hasta los apartes con que Celestina va midiendo su proceso de doblegación en el Auto IV —«más fuerte estaba Troya, y aun otras más bravas he yo amansado» (p. 128), «más será menester y más harás, y aunque no se te agradezca» (p. 135)—; pasando, por supuesto, por la continua desmitificación, en boca de criados, de los encuentros amorosos con Calisto²⁴.

Admitida esa pátina, incuestionable nos resulta, de la misma manera, que existe una deferencia real de Rojas hacia Melibea, de quien, pese a lo desbordado de sus sentimientos, se evita la precipitación hacia lo bufonesco, en contraposición a Calisto²⁵. Esta circunstancia ha de ser puesta en relación, a nuestro parecer, con su carácter de personaje focalizador de acción y tragedia: abre, cierra la obra y justifica su auténtico drama, el Planto final. Volveré sobre esos aspectos al tratar la radical diferencia entre la muerte de Melibea y la comicidad que, veremos inmediatamente, impregna todas las anteriores.

La muerte de personajes miserables y ridículos sólo podía resultar, desde la retórica clásica, ridícula. Según el Pinciano «ansí las muertes trágicas son lastimosas, [...] las de la comedia, si alguna ay, son de gusto y pasa-

22.— Sobre las implicaciones sociales y filosóficas que en la época podía tener una afirmación así me remito, dentro de este volumen, al artículo de Francisco Bautista, «Realidad social e ideología en *La Celestina*».

23.— Véase su mencionado librito *Ars amandi vs. reprobatio amoris*.

24.— Cf. los apartes de Sempronio y Pármeno mientras se produce la primera toma de contacto entre los amantes, en el Auto XII: «Semp.— (¡En hora mala acá esta noche venimos! Aquí nos ha de amanecer, según del espacio que nuestro amo lo toma ...)! Parm.— (Ya ha dos horas que te requiero que nos vamos, que no faltará un ataque» (pp. 247-248); de Tristán y Sosia en el Auto XIV: «Sos.— 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!» (p. 275) o de Lucrecia en el Auto XIX: «(¡Mala landre me mate si más los escucho! ¡Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose por que la rueguen! Ya, ya, apaciguado es el ruido: no hobieron menester despartidores [...]) // (Ya me duele a mí la cabeza de escuchar, y no a ellos de hablar ni los brazos de retozar ni las bocas de besar. ¡Andar, ya callan! A tres me parece que va la vencida)» (pp. 321-322).

25.— Ciertamente que Lucrecia no poseía el grado de malicia de un Sempronio o un Pármeno para parodiar a su señora, pero tampoco le faltaba ésta, según demuestra al ir contando los acoplamientos de la pareja (véase nota anterior). Más bien es el comportamiento de Melibea, no sujeto a la descontrolada confesión ante la sirvienta, el que evita la caída en su caricatura.

tiempo, porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo, como es una vieja zigañadora, un rufián o una alcahueta»²⁶. Comprobemos, en primer término, si no ha de observarse con cierto distanciamiento burlesco el asesinato de Celestina, no ya de acuerdo con el Pinciano, sino con el contexto que lo prepara: en el mismo Auto XII en que se produce se nos ha presentado, previamente, la relación de «hazañas» de Pármeno y Sempronio mientras guardan el encuentro entre los amantes, en la estela cómica del «valentón cobarde»²⁷ según denuncia la realidad de un Pármeno grotescamente preparado para huir ante el mínimo imprevisto²⁸. Como auténticos bravucones, los criados sólo ejercerán la fuerza ante el débil, ante Celestina, de manera que el mismo Pármeno antes temeroso, ahora envalentonado, será el primero en pronunciar ese antológico «Dale, dale, acábala, pues comenzaste, que no nos sentirán! ¡Muera, muera!» (Auto XII, p. 261).

En segundo lugar, en continuación escénica de toda esta sarta de bravuconadas, como irrisoria creemos que deben valorarse las circunstancias que acompañan a la muerte de Pármeno y Sempronio, desde la caída —simbólica además de física— en su cobarde fuga hasta la burla que Rojas ejercita sobre los moribundos a través de Sosia y la malinterpretación de su última voluntad:

SOS.— [...] Pero el uno con harta dificultad, como me sintió que con lloro le miraba, hincó los ojos en mí alzando las manos al cielo, casi dando gracias a Dios e como preguntándome qué sentía de su morir. Y, en señal de triste despedida, abajó su cabeza con lágrimas en los ojos, dando bien a entender que no me había de ver más hasta el día del gran juicio.

TRIS.— *No sentiste bien, que sería preguntarte si estaba presente Calisto* (XIII, p. 266, la cursiva es nuestra).

26.— Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, III, p. 24.

27.— Sobre la tradición cómica del valentón cobarde me remito al episodio dedicado a la poesía rufianesca de Reinosa en Laura Puerto, ed., Rodrigo de Reinosa, *Obra completa*, San Millán: Cilengua [en prensa].

28.— Recojo a continuación la cita de los pasajes aludidos en el párrafo *supra*: «Parm.— «[...] ¡Oh si me viesen, hermano, cómo estoy, placer habrías! A medio lado abiertas las piernas, el pie izquierdo adelante puesto en huída, las haldas en la cinta, la adarga arrollada y so el sobaco, por que no me empache. ¡Que por Dios que creo huyese como un gamo, según el temor que tengo de estar aquí! [...] / Cal.— ¿Habés dormido algún rato? / Semp.— ¿Dormir, señor? ¡Dormilones son los mozos! Nunca me asenté ni aun junté, por Dios, los pies, mirando a todas partes, para, en sintiendo por qué, saltar presto y hacer todo lo que mis fuerzas me ayudaran. Pues Pármeno, aunque parecía que no te servía hasta aquí de buena gana, así se holgó cuando vido los de las hachas como lobo cuando siente polvo de ganado, pensando poder quitarles las armas, hasta que vido que eran muchos» (Auto XII, pp. 248 y 253).

La anécdota, no presente en la versión de la *Comedia*, explotaba la veta probablemente irónica del aspecto de los ajusticiados en su descripción como «descabezados» y «madrugadores para morir»²⁹. Formaría parte el pasaje, así entendido, del conjunto de adiciones cómicas que el autor sumó a la *Tragicomedia*.

En este punto, creo necesario insistir en que Rojas miente —al menos parcialmente— al afirmar que metió por «segunda vez la pluma en tan estraña labor» por que «se alargase en el proceso de [...] deleite destes amantes»: la ampliación de las relaciones amorosas atañe sólo al auto XIX, los cuatro restantes no hacen sino seguir desarrollando aspectos humorísticos de la trama, en esta ocasión, con la puesta en escena del rufián Centurio. La perspectiva cínica del autor no parece sino haber aumentado con el paso de los años.

Obvia incidir, para terminar con la sarta de grotescas muertes, en lo ridículo del traspies final de Calisto. La caída —física y simbólica, igualmente—, absolutamente absurda e inmotivada en la *Comedia*, parece adquirir una justificación mínima en la *Tragicomedia*: envalentonamiento de última hora ante Melibea, que no creemos que pueda salvar, *in extremis*, el comportamiento de un Calisto egoísta hasta lo esperpéntico, sino que haría más creíble el enamoramiento de la joven y su decisión última³⁰.

Si nuestra interpretación con distanciamiento grotesco de las muertes de estos personajes no es errada, insistimos en que, hasta el auto XIV de la primitiva versión del texto y el XIX de la tragicomedia, *La Celestina* debería ser aprehendida como «comedia» en el sentido más fidedigno. La verdadera tragedia comenzaría, entonces, cuando la figura canalizadora de la trama, Melibea, pierda la vida por elección propia, en manifestación máxima de una intensidad de enamoramiento que contrasta con la mezquindad en el resto de muertes y sus protagonistas³¹.

La deferencia de Rojas hacia la joven explica, creemos, el que, frente a la esperpéntica imagen del Calisto «tan muerto [...] como mi abuelo» (Sosia, XIX, p. 324), Melibea difunta sea presentada de la forma más res-

29.— «Sos.— Sempronio y Pármeno quedan descabezados en la plaza como públicos malhechores [...] / Cal.— [...] ¿Vístelos tú? / Sos.— Yo los vi. / Cal.— Cata, mira qué dices, que esta noche han estado conmigo. / Sos.— Pues madrugaron para morir» (Auto XIII, p. 266, la cursiva es nuestra).

30.— Es opinión que sostenía ya J.T. Snow en «La caracterización de Calisto y Melibea» (en A. Montero, C. Morón y J. C. de Torres, eds., *Imago Hispaniae. Homenaje a Manuel Criado de Val*, Reichenberger, Kassel, 1989, pp. 459-472) y que, a la zaga de la crítica que comparte su postura, secundamos plenamente. Calisto se ha mostrado, en efecto, pusilánime y egoísta hasta la ridiculidad en su actitud con los criados, en su fingimiento de ausencia de la ciudad para no tener que encarar el ajusticiamiento de los sirvientes (auto XII, p. 269), en la zafiedad de su impulso sexual (véase *infra* este mismo trabajo), en la actitud ante una Melibea de la que ni siquiera se despidió después de su primera noche de amor (Auto XIV, p. 276).

31.— A la nota *supra* me remito para insistir en que la muerte de Calisto no tiene ni un ápice de heroicidad.

petuosa y desgarrada: «ves allí a la que tú pariste y yo engendré hecha pedazos» (Pleberio, Auto XXI, p. 338). Imposible, desde luego, encontrar en ella la imagen de los sesos desperdigados, pese a haber elegido la misma muerte que Calisto «por seguille en todo» (Auto XX, p. 334) y ser este detalle repetidamente aludido en referencia al joven³².

Expuesto esto, no nos equivoquemos ni llamemos a falsas lecturas: Melibea no es la heroína trágica y «pura» que vio en ella la crítica romántica. Personaje tan complejo como coherente, cabe en él la mujer que utiliza la inteligencia para lograr su objetivo, Calisto, sin caer en el deshonor³³, el temperamento iracundo del que hace gala ya en la apertura de la obra³⁴, el egoísmo ante sus padres por defensa a ultranza de su libertad (Autos XVI y XX), o el carácter hipócrita manifiesto en la continua preocupación por las apariencias —no ya en el ámbito público, sino ante la misma Lucrecia³⁵—. Pero, por encima de ello, es también figura con capacidad de empatía³⁶, y, sobre todo —imagen sellada en el Auto XX—, es la joven absolutamente enamorada y consecuente con ese hecho hasta el final.

32.— Detalle que, en su capacidad de caracterización grotesca, fue discutido durante el *Colloque* originario de este artículo. Me siento ahora acompañada en mi opinión con la de Eukene Lacarra (*Ars amandi vs. reprobatio amoris*, pp. 36-37): «La misma muerte de Calisto resulta visualmente grotesca, porque, como relata Melibea a su padre: ‘sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes’ (Auto XX); descripción realizada en los mismos términos ya por Tristán en el Auto anterior (p. 324). Una vez más, no descartamos todas las hipótesis ni las posibles objeciones a nuestra afirmación: el cuerpo muerto de Calisto es descrito por sus criados, mientras que la presentación de Melibea se hace desde el amor de padre; cierto, pero también lo es que, de la misma manera, sería contemplada Melibea difunta por su criada Lucrecia, si no por los propios sirvientes de Calisto, sin embargo, se evita cualquier voz distanciadora a la hora de relatar el acontecimiento.

33.— Admitiendo, con una crítica creciente que desestima la operatividad de la magia, su interés en Calisto desde el primer auto. Véase, por ejemplo, Joseph T. Snow, «Alisa, Melibea y la magia» (*Ínsula*, 1999, pp. 15-18, reed. en S. López Ríos, *Estudios sobre La Celestina*, pp. 312-324), o Emilio de Miguel, «Melibea en amores: vida y literatura, ‘Faltándome Calisto, me falte la vida’», en *El mundo como contienda. Estudios sobre ‘La Celestina’*, ed. de Pilar Carrasco, *Analecta malacitana*, anejo XXXI (2000), pp. 29-66.

34.— Sobre «La furia de Melibea» es pionero el trabajo de Otis H. Green del mismo título (*Clavileño*, 4 [1953], pp. 1-3). Más recientemente, recoge la tradición crítica sobre este rasgo de caracterización de Melibea, así como su conexión con las teorías médicas y filosóficas de la época, Eukene Lacarra, «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de ‘Celestina’*, eds. R. Beltrán y J. L. Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 107-120.

35.— Obsérvese, solamente, la continua preocupación de Melibea por su honor en el primer encuentro concertado con Calisto (Auto XII); inquietud social a la que, en el ámbito privado, se une la inicial ocultación de su mal ante la sirvienta. Aportamos, sin deseo de exhaustividad, los siguientes ejemplos concretos: «Mel.— (*Vete, Lucrecia, a acostar un poco.*). Ce, señor [a Calisto], ¿cómo es tu nombre? ¿Quién es el que te mandó ahí venir?» (Auto XII, p. 243, la cursiva es nuestra) / «Mel.— Lucrecia, vente acá, que estoy sola; aquel señor mío es ido [...]. ¿Hasnos oído?» (Auto XIV, p. 276, la cursiva es nuestra).

36.— Sobre la capacidad de empatía de Melibea podría aducirse, más allá del temor por la persona de Calisto mientras aguarda su primera noche con él (que parece lógico, pero que en ningún momento se manifiesta en Calisto en esos términos [pp. 271-272]), el interés de

Una intensidad de enamoramiento que resulta fuertemente contrastante con el zafio apetito carnal de Calisto —dominante en él desde el inicio de la *Comedia*³⁷. De ello parece emblemático un Auto XIX en el que la muchacha, ensimismada, capaz de transferir sus vivencias al escenario mismo del encuentro entre los amantes y deseosa de holgar con Calisto «de otros mil modos», choca frontalmente con ese «el que quiere comer el ave, quita primero las plumas»³⁸.

Coherente hasta el final con sus sentimientos —«faltándome Calisto, me falte la vida» (Auto XVI, p. 298)—, la muerte de Melibea es la única no absurda ni inmotivada —desde la perspectiva de los personajes al menos—: en medio del «desierto espantable» que constituye, de hecho, la trama de *La Celestina*, del «juego de hombres que andan en corro», del mundo en el que la figura de Dios parece más ausente cuanto más se nombra, se erige una Melibea que sí cree en algo, cree en Calisto,

Melibea por los criados de Calisto (Auto XII, p. 251): «Mel.– [...] sean de ti bien tratados [los sirvientes] y galardonados, por que en todo te guarden secreto. Y cuando sus osadías y atrevimientos les corrigieres, a vueltas del castigo mezcla favor, por que los ánimos esforzados no sean con encogimiento diminutos e irritados en el osar a sus tiempos». Podría rebatirse este ejemplo con el interés por el mantenimiento de su secreto; sin embargo, si es que atendemos a la preocupación de Lucrecia por su ama, es admisible que fuese ése el proceder real de Melibea para con sus criados (en contraposición, de nuevo, a Calisto). En cualquier caso, lo que nos resulta incuestionable es que Melibea es el único protagonista en el que se vislumbra el remordimiento —que no conduce, sin embargo, al cambio de actitud—, así ya en el Auto XVI, al escuchar la conversación de sus padres sobre su futuro casamiento: «Lucrecia, Lucrecia, corre presto, entra por el postigo en la sala y estórbales su hablar; interrúmpeles sus alabanzas con algún fingido mensaje, si no quieres que vaya yo dando voces como loca, según estoy enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia» (p. 298).

37.— La posibilidad de satisfacción carnal es lo único que viene a entender Calisto de toda la diatriba filosófica de Sempronio contra las mujeres, según ponen de manifiesto F. J. Lobera *et al.*, eds., Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina*, p. 46, n. 209: «Semp.— Ella es imperfecta, por el cual defecto desea y apetece a ti y a otro menor que tú. ¿No has leído el Filósofo do dice «Ansí como la materia apetece la forma, ansí la mujer al varón»? / Cal.— ¡Oh triste!, y ¿cuándo veré yo eso entre mí y Melibea?» (la cursiva es nuestra).

38.— No creo que ese «burlar y holgar de otros mil modos» tenga un significado exclusivamente sexual; más bien Melibea se mostraría como auténtica «maestra en las artes amorosas» (en palabras de Eukene Lacarra extraídas de «Sobre 'los dichos lascivos y rientes' en *Celestina*») en el sentido más amplio del adjetivo: en un contexto en el que ya no es necesario el disimulo, puesto que la trama está muy avanzada, insiste Melibea en que «así como me es agradable tu vista sosegada me es enojoso tu riguroso trato. Tus honestas burlas me dan placer, tus deshonestas manos me fatigan cuando pasan de la razón. Deja estar mis ropas en su lugar [...]. Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles [...]». Si a esto añadimos que, en pasaje inmediatamente anterior a sus relaciones, estaba rogando a Calisto el que gozasen en la contemplación de la naturaleza juntas —«mira la luna cuán clara se nos muestra. Mira las nubes cómo huyen. Oye la corriente agua desta fontecica cuánto más suave murmurio y zurrío lleva por entre las frescas hierbas. Escucha los altos cipreses [premonición funesta]...— y en pasaje inmediatamente posterior quiere compartir con él colación, mientras que Calisto no ve otra «comida» que su cuerpo, parece evidente el descompás entre los dos amantes (Auto XIX, pp. 320-322). Sobre «Melibea como artículo de consumo» es antológico el artículo así titulado de Alan Deyermond, en *Estudios románicos dedicados al Prof. A. Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, 1985, pp. 291-300.

hasta convertirlo en motor de su vida y muerte. Manejando todas las hipótesis, descartamos, desde esta interpretación, el que un móvil tan racional como la pérdida del honor esté funcionando, al menos de forma prioritaria, en su arrebatado y pasional estado pre-suicida —a los textos nos remitimos³⁹—.

Ahora bien, el culmen de la tragedia sobreviene al abandonar la óptica interna de la ficción y valorar, externamente, que el final de la muchacha —y con él, el de Pleberio— es el más injustificado de todos, la expresión más lograda de la Nada celestinesca. Melibea se suicida por una causa inexistente, por alguien que ella ha inventado a imagen y semejanza de sus lecturas: el esforzado y virtuoso joven que nos retrata en el Auto xx no se corresponde con el descontrolado y egoísta Calisto, sí con el protagonista del «cuento de hadas» —real para ella— en el que condensa y reinventa su periplo amoroso: «Muchos días son pasados, padre mío, que penaba por mi amor un caballero que se llamaba Calisto...» (Auto xx, p. 332)⁴⁰.

El cuento que Melibea se cuenta —y cree— incluye el suicidio como atajo para re-encontrarse con Calisto («camino por el cual en breve tiempo podré visitar en este día al que me visitó la pasada noche» [Auto xx, p. 329]) y la solicitud explícita de que «sean juntas nuestras sepulturas» (Auto xx, p. 334); palabras, de nuevo, dramáticamente truncadas en cuanto pasamos, en este caso, a la aprehensión histórica de los actos de Melibea. Sabemos que en la doctrina católica de la época los suicidas quedaban no sólo marcados y destinados a la condena eterna, sino sin derecho siquiera a tumba cristiana⁴¹. La «caída» de Melibea no puede ser, entonces, más abismal ni ¿ingenuo? su parlamento.

39.— Defienden la operatividad del honor social en la decisión final de suicidio los artículos de Jesús G. Maestro y Laura Mier recogidos en este mismo volumen, motivación que, repetimos, desestimamos, con Joseph E. Snow («Sobre la caracterización de Calisto y Melibea»), en el estado de enajenación que la misma Melibea explicita: «Ninguna cosa me preguntes ni respondas más de lo que mi grado decirte quisiere, *porque cuando el corazón está embargado de pasión, están cerrados los oídos al consejo*» (Auto xx, pp. 332-333, nuestras las cursivas). En la sarta de autoinculpaciones pre-suicidas no cabe, de hecho, la mención al efecto de las relaciones extramaritales sobre la casa de su padre, como no ha habido alusión a este respecto en el soliloquio anterior: la joven parece haberse olvidado de los valores sociales desde el momento en que conoce la muerte de Calisto; es ella misma quien amenaza con hundir «con alaridos la casa de mi padre» (Auto xix, p. 324) caso de no contemplar inmediatamente lo ocurrido a su amado. En este momento, la pérdida del honor sólo parece preocupar, de hecho, a Lucrecia, quien ruega para que su señora abandone el huerto y planea fingir alguna enfermedad ante los padres (Auto xix, p. 326).

40.— Este «cuento de hadas» no es sino continuación de aquellos romances y cuentos con que Melibea recreaba su historia de amor ante Lucrecia en el Auto xvi: «si pasar la mar quisiere [Calisto], iré con él; si rodear el mundo, lléveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuiré su querer» (p. 296).

41.— Cf. Eukene Lacarra, «La muerte irredenta de Melibea», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Juan Carlos Conde, Nueva York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2007, pp. 173-207.

Expuesto este enclave real e histórico, llama especialmente la atención el que la ironía de Rojas no se cebe sobre el discurso de la joven, hecho para el que, más allá del necesario respeto del autor hacia la figura desencadenante del drama, podrían aventurarse dos explicaciones, probablemente complementarias. Bien el cosmos sin Dios del monólogo final está preparándose desde el Auto xx, bien el acto de «suicidio» nos conduce directamente a un contexto pagano en el que éste es aceptable; el mismo mundo de «dioses» —no del Dios cristiano⁴²— que, bajo la pátina de mitología católica, habría estado operando en esa comedia humanística —y de engarce clásico, pues— que es la obra; dioses que irían desde la equiparación de Melibea con la divinidad hasta la intervención de la «celestial» tercera.

Con la caída de Melibea cae también todo universo posible, el real y el de su sustitución literaria y novelesca: tan rotos como su hija se sitúan ante Pleberio Mundo, Lógica y Dios, explícitamente apelados o en llamativa ausencia⁴³. La caída de Melibea dinamita, en definitiva, el último vínculo, el asidero humano de un padre que se sabe radicalmente «triste y solo 'in hac lachrimarum valle'».

A modo de hierro candente sobre la obra, el brutal cierre engarza con el hondo pesimismo de un Planto que no hace sino subvertir el género al que se adscribe⁴⁴. Para la valoración del verdadero alcance de ese monólogo hay que considerar, obviamente, la caracterización de Pleberio: si es él el único personaje sobre el que jamás se cierne la burla, reflexivo y grave desde su primera intervención, condensador de la huella petrarquista que prologa la obra y jalona todo el texto, más que plausible nos resulta, en definitiva, el que su voz esté filtrando la autorial, según venimos insistiendo⁴⁵. Por este filtro no pasará jamás, sin embargo, la parte confortatoria de los escritos del italiano ni cualquier otro atisbo de consolación,

42.— Recuérdese, en este sentido, que las palabras a la divinidad de Melibea antes de su suicidio no pueden ser más paradójicas desde un punto de vista católico.

43.— Esta ausencia final de Dios podría considerarse, en la intrahistoria ficcional, como correlativa a su constante identificación con una Melibea ahora muerta. Sobra recordar que las imprecaciones textuales de Pleberio se dirigen, explícitamente, contra Mundo, Fortuna y Amor, trío que re-elaboramos desde la reducción filosófica del Planto.

44.— Obvio resulta que la trama y acción se cierra en el Auto xx, con el que, como sugería ya Erna R. Berndt (*Amor, muerte y fortuna en 'La Celestina'*, Madrid, Gredos, 1963, p. 69), «bien pudiera haber terminado la obra».

45.— Por lo que se refiere a la solidez y gravedad del carácter de Pleberio, podría pensarse ya en su adelanto a través del latinizante adjetivo «plebérico» («plebérico corazón») con que se le alude en el Auto I; carácter confirmado desde los contenidos filosóficos que —también bajo huella petrarquista— abren su estreno dialógico en el Auto xvi (pp. 293-294). Adquiere este rasgo de personalidad mayor fuerza en contraposición a una esposa que oscilamos en aprehender como encarnación de la estupidez o de la malicia en el conocimiento de los avatares de su hija (opinión esta última que defendida por Eukene Lacarra y, a su zaga, por E. Michael Gerli, «Complicitous laughter»).

llamativa circunstancia que articuló inicialmente nuestra aprehensión del «nihilismo» de *La Celestina*.

El parlamento de Pleberio se queda enmarañado en la red semántica de «la caída» hilvanada en cada página celestinesca. Una «caída» que convertiría la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en la más moralizante de las obras medievales de no quedarnos la certeza absoluta de que no existe Redención alguna —inratextualmente, al menos—, de que *La Celestina* se erige en temprano testimonio del «ángel caído» y sin posibilidad de restitución que habrá de mitificar la Postmodernidad.



Bibliografía citada

- ARISTÓTELES, *De Poética*, trad. y ed. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974 (reimp. de 1988).
- BAUTISTA, Francisco, «Realidad social e ideología en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 37-51.
- BERNDT, Erna R., *Amor, muerte y fortuna en 'La Celestina'*, Madrid, Gredos, 1963.
- CANET, José Luis, «*La Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-107.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «Risa, religiosidad y erotismo», en Jesús María Usunáriz Garayoa & Ignacio Arellano, eds., *El mundo social y cultural de la 'Celestina'*, Franckurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2003, pp. 295-304.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad, 1989.
- CÁTEDRA, Pedro M., dir., *Tratados de amor en el entorno de 'Celestina' (Siglos XV-XVI)*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001.
- DA COSTA FONTES, Manuel, «Celestina as antithesis of the Virgin Mary», *Journal of Hispanic Philology*, xv (1990), pp. 7-41.
- DEYERMOND, Alan, *The Petrarchan sources of La Celestina*, Oxford, Oxford University Press, 1961, pp. 109-110.
- , «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 45 (1961), pp. 218-221.
- , «Melibea como artículo de consumo» en *Estudios románicos dedicados al Prof. A. Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, 1985, pp. 291-300.
- DI CAMILO, Ottavio, «Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*», en Javier Guijarro Ceballos, ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 69-82.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «*Celestina* 'as a funny book': a Bakhtinian Reading», *Celestinesca*, 17 (1993), pp. 30-51.
- GARGANO, Antonio «'¡Maldito seas! Que fecho me has reir'. Intención cómica y contenido serio en *La Celestina*», en Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, eds., *La Celestina. V Centenario*, Cuenca, Universidad de Castilla la Manca, 2001, pp. 295-304.
- GARIANO, Carmelo, «Amor y humor en *La Celestina*», en Manuel Criado de Val, ed., *La Celestina y su contorno social*, Barcelona, Hispam, 1975, pp. 51-66.

- GERLI, E. Michael, «Complicitous laughter: hilarity and seduction in *Celestina*», *HR*, 63 (1995), pp. 19-39.
- GREEN, Otis H., «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4 (1953), pp. 1-3.
- LAKARRA, Eukene, «Sobre los 'dichos lascivos y rientes' en *Celestina*», en A. Menéndez Collera y V. Roncero López, eds., *Nunca fue pena mayor*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1996, pp. 419-433.
- , «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de 'Celestina'*, eds. R. Beltrán y J. L. Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 107-120.
- , «*Ars amandi*» vs. «*reprobatio amoris*». *Fernando de Rojas y La Celestina*, Madrid, Ediciones Clásicas, Ediciones del Orto, 2003.
- , «La muerte irredenta de Melibea», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Juan Carlos Conde, Nueva York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2007, pp. 173-207.
- LIDA DE MALKIEL, M^a. Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1962.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983 (*La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2002).
- LOBERA, Francisco J., Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, eds., Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina*, Barcelona, Crítica, 2000.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética*, ed. de A. Carballo Pícazo, Madrid, CSIC, 1953.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago, «*La Celestina* y los asedios de la crítica», en S. López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 9-35.
- MAESTRO, Jesús G., *El personaje nihilista. La Celestina y el teatro europeo*, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- , «Idea de Libertad en *La Celestina* desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 191-207.
- MARTÍN, J. Hall, «Calisto», en *Love's fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the parody of the courtly lover*, Londres, Tamesis, 1972, pp. 71-134.
- MIER, Laura, «La conciencia de Melibea», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 231-243.
- MIGUEL, Emilio de, «Melibea en amores: vida y literatura, 'Faltándome Calisto, me falte la vida'», en *El mundo como contienda. Estudios sobre 'La Celestina'*, ed. de Pilar Carrasco, *Analecta malacitana*, anejo xxxi (2000), pp. 29-66.
- , «Llantos y Llanto en *La Celestina*», en Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, eds., *La Celestina. v Centenario*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, pp. 165-192.
- PAREDES, Ramón, «La comedia en la tragicomedia: el humor en *La Celestina*» (www.paredes.us/rojas.html).

- PUERTO MORO, Laura, ed., Rodrigo de Reinosa, *Obra completa*, San Millán, Cilengua [en prensa].
- RITZER, George, *Postmodern Social Theory*, Toronto, McGraw-Hill, 1997.
- RUSSELL, Peter E., «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, Madrid, Gredos, 1963, III, pp. 337-354 (reed. en *Temas de La Celestina*).
- SERRANO, Florence, «*La Celestina* en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: texto y contexto, difusión y fortuna», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 265-277.
- SEVERIN, Dorothy, «Humor in *La Celestina*», *Romance Philology*, 32 (1978-79), pp. 274-291.
- , «La parodia del amor cortés en 'La Celestina'», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-279.
- , «Celestina as Comic Figure», en J.A. Corfis y J. T. Snow, eds., *Approaching to Fifth Centenary*, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 165-179.
- SHIPLEY, George A., «Autoridad y experiencia en *La Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62 (1985), pp. 95-111 (traducido en S. López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, pp. 545-578).
- SNOW, Joseph T., «La caracterización de Calisto y Melibea», en A. Montero, C. Morón y J. C. de Torres, eds., *Imago Hispaniae. Homenaje a Manuel Criado de Val*, Reichenberger, Kassel, 1989, pp. 459-472.
- , «Alisa, Melibea y la magia» (*Ínsula*, 1999, pp. 15-18, reed. en S. López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, pp. 312-324).
- WHINNOM, Keith, «The problem of the 'best seller' in Spanish Golden-Age literature», *Bulletin of Hispanic Studies*, 57 (1980), pp. 189-198.



PUERTO MORO, Laura, «*La Celestina*, ¿una obra para la postmodernidad? Parodia religiosa, humor, ‘nihilismo’», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 245-263.

RESUMEN

Este trabajo toma como hipótesis un creciente interés hacia *La Celestina* que atribuimos a la posible conexión del texto con aquellos rasgos que sociológicamente definen la Postmodernidad. Centraremos nuestra atención en su crítica de las instituciones vigentes a través de la parodia religiosa, el humor y un componente «nihilista» que, independientemente de la finalidad moralizante argüida en los paratextos, nos parece defendible desde la trama interna de la obra.

PALABRAS CLAVE: Postmodernidad, parodia religiosa, humor, nihilismo, moralización, personajes.

ABSTRACT

The hypothesis of this paper deals with an increasing interest about *La Celestina* due to a possible connexion between the text and those characteristics that define Postmodernity in Sociology. We pay our attention to *Celestina*'s criticism towards institutions by means of religion parody, humour and nihilist component that seems possible to be accepted inside the margins of the plot in spite of the moralising purpose argued in *Tragicomedia*'s paratexts.

KEY WORDS: Postmodernity, religion parody, humour, nihilism, morality, characters.



La Celestina en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: texto y contexto, difusión y fortuna

Florence Serrano
Christian-Albrecht - Universität Kiel

A mediados del siglo xx, Gerard J. Brault, en la contraportada de su edición crítica de la primera edición francesa de *La Celestina*, lamentaba que el estudio de las relaciones literarias entre España y Francia fueran escasas¹. Hoy en día, a pesar de un interés reciente por las traducciones entre lenguas vernáculas, los mecanismos de difusión de los textos entre los diferentes países quedan por descubrir. Esta comunicación, basada en el estudio de la difusión de *La Celestina* en Francia, permitirá vislumbrar esta problemática sin perder de vista la necesidad de aportar «un nouvel éclairage» a los estudios celestinescos. Por tanto, nos hemos preguntado las causas y el porqué de que de *La Celestina* saliera una *Célestine* y las razones por las que los franceses crearon tres *Célestine* distintas en un siglo. Una vez analizadas la difusión y la recepción de *La Celestina* en Francia desde un punto de vista diacrónico, una breve comparación de las tres versiones en sus elementos más destacados permitirá percibir los contornos movедizos de *La Célestine*.

1. Difusión y recepción de *La Celestina* en Francia: un análisis de la tradición impresa

La historia de la obra en Francia se inicia mediante una alusión. En 1521 sale de las prensas francesas la traducción del *Sylva nuptialis*, un tra-

1.- «The chief foreign sources of the Renaissance in France were the literatures of antiquity and of Italy, and modern scholarship has naturally concentrated its efforts on the influence of classical and Italian authors upon the French literature of this period. Although it has long been recognized that Spain came next in importance in this respect, little attention has been devoted to Franco-Spanish literary relations during the Renaissance», Gerard J. Brault, *Célestine. A critical Edition of the first French translation (1527)*, Detroit, Wayne State UP, 1963.

tado misógino del italiano Giovanni Nevizzano, discípulo de Francisco Curtius y profesor de derecho en la universidad de Turin. En éste, Jean Nevizan, como lo llaman los franceses, cita una decena de veces la obra española. En sus anotaciones, apoya su argumentación antifeminista en las declaraciones de uno de los personajes de *La Celestina*: Sempronio. Su diatriba contra las mujeres en el primer Auto era conocida por los italianos, pero no por un francés que leyera dicho tratado en estos momentos. Es decir, una obra inspirada en otra podía parecer anterior. El azar de la difusión de los textos (aunque en este caso era lógico que antes se diera a conocer un texto latino que español) tiene como consecuencia un efecto de avance de *La Celestina*. No obstante, la obra de Nevizzano es un tratado jurídico y el hecho de que se imprima en Francia es quizá secundario, porque su difusión era realmente internacional en el terreno profesional del derecho, aunque no se puede negar que muchos jóvenes franceses estudiantes y menos jóvenes juristas conocieran *La Celestina* por este medio. Por una parte, Jean de Nevizan creó un «horizon d'attente» para el lector francés; por otra, la obra estaba relacionada con la *Querelle des Femmes*, la cual mantuvo un interés renovado en Francia. Jacqueline Hombreicher Ysquierdo, en su tesis sobre la imagen de *La Celestina* en la Francia del siglo XVI al siglo XX, estudia detenidamente el alcance de cada alusión de Nevizan y lamenta que el autor sólo evoque a Celestina «maestra de hazer virgos» y a Sempronio entre los «qui scribant mala de mulieribus» y concluye diciendo:

En somme, Nevizan se contentait de banaliser les thèmes motifs et sujets débattus par Fernando de Rojas, mais sans adhérer vraiment à un système de critique textuelle rigoureuse. C'est ainsi qu'il ne parvenait à nous transmettre que des aspects «flashes» de *La Célestine*, et n'offrirait aux lecteurs du XVII^e siècle que des informations «clichés» par trop superficielles².

Antes de ser difundida en Francia, *La Celestina* interesa más por los temas que contiene que por la novedad de su forma, lo que constituye un rasgo primordial para su difusión en el país galo.

Como acabamos de comentar, cuando en 1527 el lector francés, por no decir parisiense³, tiene acceso a *La Célestine* traducida por un desconocido, puede que no sea la primera vez que oye hablar de la obra. El inicio de la difusión textual de *La Celestina* en Francia puede compararse a la de

2.— Jacqueline Hombreicher Ysquierdo, '*La Celestina*' en France (XVI^e-XX^e siècles): Etude de réception critique et image, thèse de littérature comparée sous la direction de Daniel-Henri Pageaux, Paris III, 1989, p. 63.

3.— En las prensas de Galliot du Pré, que también se dedicará a editar traducciones de obras españolas como la *Prison d'amour* de Diego de San Pedro.

Alemania⁴. En efecto, en los dos países se imprime una traducción basada en la versión italiana de Ordóñez⁵ durante los años veinte. Brault ha demostrado, en su edición crítica de esta traducción francesa⁶, que el traductor no sólo disponía de la versión italiana sino también de la española. El traductor justifica la traducción desde el italiano por el prestigio de dicha lengua, como expresa en el propio título: «Célestine en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres & des macquelles envers les amoureux translate d'italien en francois»⁷. El traductor tenía la posibilidad de traducir directamente del original. ¿Por qué no fue así? Es Drysdall⁸ quien propone una respuesta a partir de la refutación de una tesis de Brault. Éste opina que el traductor desconocido es español por los numerosos hispanismos que utiliza:

There is a strong possibility that the translator's native language was Spanish and that these Hispanisms betray an incomplete command of French⁹.

Drysdall, en cambio, ve en estos hispanismos un rasgo del francés del primer tercio del siglo XVI, que conoce una fase de elaboración en parte gracias a neologismos inspirados en las lenguas vernáculas. Basándose en unos ejemplos, demuestra que el traductor tenía que ser francés:

However, in a period when borrowing was a widespread and deliberate, this is an unsafe criterion. On the other hand, it would seem that such mistakes as the following could only be made by a Frenchman:

¡Oyra el diablo!	(C-T 198 l. 10)
<i>Il orra le diable.</i>	(Brault 141, l. 35 ¹⁰)

Este ejemplo de Drysdall no es del todo satisfactorio. La traducción muestra más que una falta de conocimiento de la organización sintáctica de la frase castellana, una falta de contextualización de la frase de Pármeno. En efecto, éste muestra su descontento al ver a su amo dejarse engañar por *Celestina*. En cambio, no podemos negar que el segundo ejemplo de Drysdall refleje un conocimiento escaso del español:

4.- Para un estudio de la recepción de *La Celestina* en Alemania, consultar la tesis doctoral de Fernando Carmona-Ruiz, <http://ethesis.unifr.ch/theses/downloads.php?file=CarmonaF.pdf>

5.- La primera edición sale a la luz a principios del 1506 en Roma, pero conoce mucho éxito, como lo revelan las múltiples reediciones.

6.- *Célestine. A critical Edition of the first French translation (1527)*, pp. 5-7.

7.- *Célestine. A critical Edition of the first French translation (1527)*, p. 213.

8.- Denis L. Drysdall, *La Celestine, in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin. A critical edition with introduction and notes*, Londres, Tamesis, 1974.

9.- *Célestine. A critical Edition of the first French translation (1527)*, p. 11.

10.- *La Celestine, in the French translation of 1578*, pp. 1-2, n. 2.

Parmeno y Sempronio, en su cabo, departen. (C-T 203 ll. 7-8)

Parmeno et Sempronio aussi pour autre part s'en vont. (Brault 145 l. 5)

La traducción es claramente errónea y, además de basarse en una intuición, entra en contradicción con las frases siguientes: «Oyen gentes por la calle. Apercíbense para huir¹¹». Desde un punto de vista dramático, no pueden haberse ido si deciden escapar después. Todavía se puede añadir un argumento a favor de la tesis de Drysdall de que el traductor era francés. Durante los años de encarcelamiento de los miembros de la familia real francesa, era poco probable que un español colaborara con un editor francés. Es verdad que el acontecimiento de carácter político fue importantísimo para el fomento de las relaciones literarias, pero la influencia tardaría un poco más en hacerse notar en Francia¹².

Se conocen cuatro ediciones de la primera traducción¹³. La primera¹⁴ tiene dos emisiones que presentan pocas diferencias (basicamente gráficas y de menor importancia¹⁵) y se omite «translate d'italien en francois» en la segunda. Se conservan tres ejemplares de cada emisión. El privilegio lleva la fecha del veintitrés de junio de 1527¹⁶. La segunda sale de las prensas el catorce de julio de 1529 en Lyon, es decir menos de un mes después de que el privilegio caduque. Parece ser que el editor Claude Nourry estaba ansioso por publicar la obra. En noviembre del mismo año, Jehan de Saint-Denis propone la tercera edición de esta primera traducción en París. La historia de esta primera versión francesa de *La Celestina* se acaba con su cuarta edición de 1542, que se compone nada menos que de cinco emisiones que corresponden a cada uno de sus editores: Nicolas Barbou, Jehan Fouchet, Madeleine Boursette (viuda de François Regnault II), Oudin Petit y Pierre Sergent. Ya son otros años, una vena hispanófila empieza a desarrollarse en la corte de Francisco I y el testimonio literario más claro estriba en algunas de las novelas cortas de Margarita de Navarra, ubicadas en España e influidas por la materia sentimental.

11.– Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 2000, p. 255.

12.– Rojas se hace el portavoz de la importancia de relaciones políticas entre Francia y España al evocar la presencia de un embajador francés en el entorno de Celestina, como leemos en el auto I.

13.– Para las referencias de todas las ediciones francesas de *La Célestine*, consultar el Apéndice I de la edición crítica de Brault ya mencionada, pp. 213-218.

14.– Los datos conocidos no permiten establecer si se trata de la edición *princeps*.

15.– Es la opinión de Brault, quien no piensa en una posible segunda edición (si los cambios afectan la obra entera, por muy leves que sean). La segunda emisión sería entonces la primera reedición (falsificada si nos referimos al privilegio) y por consiguiente tendríamos cinco ediciones de la primera traducción. Le agradezco a José Luis Canet el haberme comentado esta hipótesis.

16.– *Celestine. A critical Edition of the first French translation (1527)*, p. 17.

En cuanto a la segunda traducción, quizás la más famosa de las tres, es la única de la que conocemos a su traductor, Jacques de Lavardin. Drysdall resuelve finalmente las posibles dudas sobre su personalidad¹⁷. Se basa en la genealogía establecida por Vauloger en 1888, que encaja con los testimonios que tenemos sobre su biografía, para demostrar que al «seigneur du Plessis Bourrot, du Plessis Auzouer et de la Haye de Roullée, escuyer et échanson du roi de Navarre Antoine de Bourbon» le fue encargada una traducción de *La Celestina* por su padre Louis, quien muere hacia 1555. En esas fechas, Drysdall estima que Jacques tiene como mucho treinta años. Parece ser que no cumplirá con la voluntad de su padre hasta unos veinte años después, al volver de un primer viaje a Roma donde disfrutó de la compañía de «[s]on amy» du Bellay entre 1553 y 1557. Sabemos también que tuvo una hija llamada Suzanne, detalle que, más allá de lo anecdótico, justifica tal vez el propósito didáctico que declara en su traducción. Por último, fue uno de los nobles que participaron en la guerra civil de 1578 y no tuvo más remedio que exiliarse en sus tierras. Pero gracias a ese «si long et ennuyeux exil» tendrá la oportunidad de dedicarse a las traducciones. En la segunda edición de su *Célestine*, se incluye una carta firmada por él, fechada el uno de julio de 1597, último testimonio que conservamos suyo.

De los trabajos de Lavardin, han llegado hasta nosotros dos traducciones además de *La Célestine*: una del latín de Marin Barlece, titulada *Histoire de Georges Castriot, surnommé Scanderberg*, que tuvo mucho éxito en su época (a partir de 1576, fecha de la primera edición) y otra del italiano de Flaminio de Nobili, llamado *le Traitté de l'amour humain*¹⁸ de 1588. Es probable que, como su colaborador Florent Chrestien, autor de una elegía incluida en su *Célestine*, se haya entretenido escribiendo versos, ya que convivía con los miembros más destacados de la Pléiade, como el ya mencionado Du Bellay o Ronsard, quien compone un soneto que se imprime en los preliminares de la segunda edición de *l'Histoire de Georges Castriot*. En resumidas cuentas, si tuvo que llevar una vida retirada de erudito, por no decir bibliófilo —que recuerda la de Montaigne—, fue a su pesar, ya que se acomodó en un entorno cortesano.

Detengámonos en la fecha de 1578, año de la primera edición de la versión de Lavardin, según defiende con prudencia Drysdall en su edición crítica, a diferencia de Penney y Brault¹⁹:

It is very unlikely that there was ever an edition earlier than 1578, since the only evidence for those of 1560,

17.— *La Célestine, in the French translation of 1578*, p. 9.

18.— La traducción de la misma obra titulada *Traicté de la Nature d'amour* que se imprime en 1579 sería de otro traductor, según Drysdall, y el privilegio atribuido a la traducción de Jacques de Lavardin es de 1587.

19.— Respectivamente, p. 117 y p. 215.

1567 and 1577 comes from book-sellers' catalogues. The date of the privilege moreover seems conclusive: «le xix. iour de Mars, l'an de grace, mil cinq cens soixante & dixhuict»²⁰.

Afirma a continuación que no existen más de tres ediciones de esta traducción de Lavardin:

The three authenticated editions are those of Paris, for Gilles Robinot, 1578, and by Nicolas Bonfons, without date, and of Rouen, by Théodore Reinsart and Claude Le Villain, 1598, re-issued by the latter in 1599.

La primera de ellas contiene un privilegio fechado el 21 de mayo, que protege los «derechos del editor» durante seis años «iusques au terme de six ans». Así llegaríamos al año 1584, en el que suponemos que se imprimió la edición de Bonfons. La hipótesis de que pudiera ser anterior y, por tanto, ilegal justificaría la ausencia de fecha. No obstante, el hecho de que las dos ediciones sean parisinas supone un riesgo importante, ya que el control del mercado librero por el poseedor del privilegio le sería más fácil. Además, un editor como Bonfons, que imprimió entre otras obras una versión francesa de *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, no tenía razones para arriesgarse (a no ser que comprara al antiguo editor su derecho de impresión). Así pues, no tenemos ningún otro dato relevante para determinar la fecha *ad quem*. Esta edición incluye «La Vieille Courtizane» de du Bellay, pero omite el poema en latín de Morillon. Las tres reimpressiones posteriores ruanasas, basadas en la edición de Nicolas Bonfons, son idénticas (menos en lo que atañe al título) y presentan cierto número de incorrecciones.

Acabada la historia de la difusión de *La Celestina* en el siglo xvi, llegamos finalmente a la tercera y última versión premoderna de la obra. He indicado que la última edición de la versión de Lavardin fue impresa en Ruán en los postrimeros años del siglo dieciséis. En 1633, aparece en dicha ciudad, conocida por sus intercambios con España²¹ (ora comerciales, ora literarios), una versión bilingüe de *La Celestina* salida de las prensas de Charles Osmont. Presenta el texto español y «en miroir» el texto francés. El mismo año, ve la luz una segunda edición idéntica e impresa por Carlos Labayen en Pamplona. Este editor ya había publicado una versión de *La Celestina* (en español) en Zaragoza en 1607 con la colaboración de Juan de Larumbe²². El año siguiente se vuelve a imprimir en Ruán. En 1644, la

20.— *La Celestine, in the French translation of 1578*, p. 24.

21.— Consultar, por ejemplo, el artículo de Natalia Muchnik, «Du catholicisme des judéo-convers: Rouen, 1633», *Revue xvii^e Siècle*, 58 (2006), pp. 277-299.

22.— Clara Louisa Penney, *The Book Called 'Celestina' in the Library of the Hispanic Society of America*, Hispanic Society of America, New York, 1954, pp. 74-76.

última edición de *La Célestine* y de *La Celestina* a la vez aparece de nuevo en Ruán. No volverá a imprimirse la versión francesa ni tampoco la original hasta el siglo XIX. Es de recalcar que esta traducción de *La Célestine* ha podido favorecer la difusión de *La Celestina* en su país de origen durante el Siglo de Oro²³. Sin embargo, puede que ese ímpetu franco-español haya fracasado. Resulta relevante la opinión de Menéndez y Pelayo, justificando el fin de la difusión de *La Celestina* en España, fundándose en términos estéticos:

[...] la principal razón hubo de ser el cambio del gusto, la exuberancia de la producción dramática y novelesca, que había llevado al ingenio español por otros rumbos y ofrecía a los hombres del siglo XVII alimento más adecuado a sus inclinaciones. *La Celestina* era todavía compatible con el arte de Cervantes, de Quevedo, de Lope, de Tirso, puesto que le contenía en germen, pero no era compatible con los Góngoras, Calderones y Gracianes. Cuando triunfaron los cultos, los discretos y sutiles, y se prefirió el estilo almidonado a la ejecución franca y vigorosa, pocos paladares pudieron gustar con deleite aquel fruto sabrosamente agrio del árbol nacional²⁴.

Menéndez y Pelayo añade, a modo de colofón, que la obra fue formalmente expurgada conforme al «Index Expurgatorius» de 1632 de la Inquisición. En fin, si la difusión en Francia se vale del éxito inicial de *La Celestina*²⁵, su éxito en Francia es también un factor positivo de difusión en España, independientemente de las circunstancias.

2. Un análisis comparativo del paratexto de las tres versiones francesas de *La Celestina*: unas breves anotaciones

Intentaré analizar en este apartado las diferencias existentes en el paratexto para poder determinar, aunque de forma rápida, las estrategias de los traductores y/o de los editores, las cuales pueden condicionar su

23.– Ediciones españolas: la de Zaragoza, 1607, y tres de Madrid, en 1601, 1619 y 1632.

24.– *La Celestina: Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española*, Marcelino Menéndez y Pelayo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, razón 14, http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p194/02588385479192984197857/029164_0003.pdf.

25.– Sin embargo, el éxito no constituye un factor determinante para la difusión en el extranjero. Podemos dar el ejemplo de *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, la continuación de la *Elegía di Madonna Fiammetta* de Boccaccio, que fue más leída en Francia que en España si nos basamos en el número de impresos (a pesar de que el argumento no sea del todo satisfactorio si pensamos que un gran número de ejemplares conservados señala muchos invendidos y con lo cual un éxito menor).

recepción. Es decir, por una parte, imaginando que tenemos entre manos los impresos descritos, podríamos preguntarnos qué elementos destacarían a primera vista al posible lector; por otra parte, qué diferencia hay entre la tradición española y francesa para la edición de *La Celestina*. Los aspectos elegidos en este trabajo son los títulos y las reflexiones sobre el género reivindicado por los editores, así como el nombre de los personajes.

A diferencia de la versión de Lavardin y de la tercera traducción, la primera presenta un título que carece del artículo definido: *Célestine en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres & macquelles envers les amoureux translate d'italien en francois*. Más allá de un problema de introducción del título en el discurso, aspecto que permanece hasta en la actualidad, como demuestran las fluctuaciones en nuestras citas, podemos pensar que el grado de particularización es inferior en ausencia de determinación, es decir que el locutor no espera del destinatario un conocimiento previo de la entidad constituida por «Célestine». La adición del artículo por parte de Lavardin podría remitir de manera más que implícita a su voluntad de erigir la obra a nivel de referencia cultural común. Sin embargo, un nombre propio no sigue las normas de la determinación ya que no las necesita. Los títulos de las versiones españolas e italianas anteriores son *Tragicomedia de Calixto y Melibea* o *Libro de Calixto y Melibea y dela puta vieja Celestina*. No obstante, en 1569 en Alcalá, se preparan dos ediciones cuyo título es [*Celestina*] *tragicomedia de Calisto y Melibea*. En 1571, en Cuenca, otra edición tiene el mismo título, esta vez sin corchetes. En España también se conocía «vulgarmente» el libro como *Celestina* en aquella época. En las ediciones de Ruán y de Navarra de 1633, al cambio de apelativo le corresponde un comentario en la portada en castellano: *Tragicomedia de Calisto y Melibea, vulgarmente llamada Celestina en la qual se contienen (de mas de su agradable y dulce estilo) muchas sentencias filosofales, y avissos muy necesarios para mancebos, mostrandoles los engaños que están encerrados en sirvientes, y alcahuetas*. En España, el título que se emplea más es el que se basa en el género al que se refiere, es decir la *tragicomedia*. El comentario indica que se acepta el título de *Celestina* pero que su uso no es aconsejable ya que remite al vulgo. Pero no hay que perder de vista que el adverbio «vulgarmente» no tiene un sentido despectivo y que significa «comúnmente». Sin embargo, el título francés de la misma edición es *La Célestine ou histoire tragicomique de Caliste et de Melibee*. Parece ser que el título corresponde a una estrategia comercial, busca un público determinado, por lo que la edición se sitúa en el devenir de las ediciones antecedentes. El nombre correspondiente al género se transforma en adjetivo, es decir un registro literario. Sugiere que en Francia el género no puede valer de argumento de venta para la obra. En efecto, en Francia el género no consigue atraer a un público (porque el teatro francés no ha conocido una renovación dramática como la española y se

inspira más en la *Commedia dell'arte* que en el teatro hispano del Siglo de Oro) y la única obra maestra perteneciente a este género es tal vez *Le Cid* de Corneille, obra creada en 1637. Una obra aislada no será suficiente para garantizar un interés por la forma tragicómica a largo plazo. Pero reconozcamos que ese término tampoco se refiere a un género perenne en España. En cambio, el género de «l'histoire»²⁶ conoce un gran éxito en esta misma época y 1633 es precisamente el año en el que se revisa por segunda vez *L'Histoire comique de Francion* de Charles Sorel. La ventaja de la tercera traducción de *La Celestina* es que se adapta a la petición de un doble público. Por un lado, la traducción es elegante y muy cercana al texto español (ya que servía de manual didáctico de la lengua española para los francohablantes y viceversa). Por otro, muestra la influencia entre los dos países desde un punto de vista editorial, mediante la mención en la portada de su autoría en la edición ruanesa, al igual que en la edición madrileña de 1631, a cargo de la viuda de Alonso Martín: «por el bachiller Fernando de Rojas»²⁷. Brault recalca el valor de esta traducción a pesar de que sea la última de las tres:

The third French version produced during this period is probably the best translation of the *Celestina*. In general, experts have neglected to consult it when attempting to resolve problems of interpretation, preferring to study the Ordóñez or Lavardin renderings²⁸.

Tradicionalmente, la crítica ha preferido interesarse en las primeras ediciones, prefiriendo la antigüedad a la calidad de la versión. Nuestras futuras investigaciones se centrarán en este aspecto. Sin embargo, los críticos se apoyaron varias veces en el título de la traducción de Lavardin para destacar su dimensión didáctica, vinculada al tópico de la *reprobatio amoris*:

La Célestine fidèlement repurgee, et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin, Escuyer, Seigneur du Plessis Bourrot en Touraine. Tragicomedie jadis Espagnole, composee en reprehension des fols amoureux, lesquels vaincuz de leurs desordonnez appetis invoquent leurs amies, & en font un Dieu: aussi pour descouvrir les tromperies des macquerelles, & l'infi-delite des meschans & traistres serviteurs.

26.– También se puede mencionar *L'Histoire aethiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Théagènes Thessalien et Chariclea Aethiopienne* traducida por el humanista Jacques Amyot e impresa por primera vez en 1547. Pero la influencia de las novelas griegas todavía se hace sentir en la producción novelesca de «l'Âge classique» francés, por ejemplo en las novelas de Mme de La Fayette.

27.– Clara Louisa Penney, *The Book Called 'Celestina'*, pp. 79-83.

28.– *Celestine. A critical Edition of the first French translation (1527)*, p. 4.

Más allá del empleo del determinante anteriormente analizado, se nota un intento de apropiación, por no decir de aculturación de la obra española. En efecto, aquí la traducción supone un cambio de idioma y de identidad nacional, con lo cual esta visión se opone al concepto moderno de traducción. El primer traductor también intentó transformar la obra española en obra francesa, quitando las indicaciones escénicas así como el empleo novedoso de los apartes mediante el uso de los paréntesis y omitiendo las indicaciones espaciales, elaborando así una posible intriga sucedida en Francia. Los traductores franceses se sentían incómodos por el hibridismo genérico. Por ejemplo, Lavardin decide suprimir los argumentos de cada auto.

La distribución de los nombres de los personajes es otro testimonio de la libertad que se tomó Jacques de Lavardin. Pero, al menos, tenemos que reconocer la sinceridad que manifiesta acerca de su lector al justificar sus cambios:

Amy lecteur, recontrant quelques noms des entreparleurs
de ceste Tragicomedie changez, comme trop ressentans
leur Comique Latin, ie te supplie ne t'en offenser²⁹.

Lavardin pretende borrar la intertextualidad posible con la comedia de Terencio y Plauto, lo que justificaría aparentemente los cambios de «Malican» por Sempronio, «Corneille» por Pármeno, «Bezane» por Sosia y «Carabin» por Traso. Además, Drysdall expresa su perplejidad al haber leído «Boniface» en vez de Pármeno, cuando Elicia evoca su muerte en el decimoquinto auto. En la primera traducción, los nombres no cambiaban radicalmente, pero algunos fueron traducidos como Célestine, Melibee y Lucesse (o Lucrece). En la última versión, el nombre de Calisto también se traduce, pero únicamente en el título aparecerá Caliste. Las fluctuaciones gráficas en una misma obra también conciernen a los nombres. He entresacado el ejemplo de Mirabella, que el traductor italiano del *Grisel* y *Mirabella* bautiza Isabela y que se transforma en Isabel en algunas de las traducciones francesas. Drysdall remite al estudio de Cejador y Frauca³⁰ sobre los orígenes de estos nombres, donde demuestra que dichos cambios recuerdan la comedia plautina y terenciana. Las variaciones en los nombres tienen un alcance limitado y se vinculan normalmente a una tradición nacional o literaria.

29.— *La Celestine, in the French translation of 1578*, p. 44.

30.— *La Celestine, in the French translation of 1578*, p. 23.

Conclusión

A raíz de lo expuesto, creo que la historia de la difusión de *La Celestina* en Francia es innegablemente compleja y siguió varias fases. La primera traducción sirve de introducción del texto en Francia. La segunda pretende adaptar la obra para recalcar su didactismo (si consideramos que existe en *La Celestina*). La tercera presenta una traducción elegante en una edición bilingüe. Esta última versión se integra en la producción francesa de la época y fomenta el aprendizaje de los idiomas. Otras obras conocen una difusión parecida, caso de *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, con la misma interpolación italiana entre la versión original y la francesa, las cuales también fueron utilizadas como manuales de aprendizaje lingüístico.

Un análisis textual preciso entre las tres traducciones queda por realizar, al igual que un estudio sobre las influencias de *La Celestina* en la producción francesa, tanto desde un punto de vista temático como genérico. El criterio de éxito no justifica la elaboración de una traducción al francés; habría, pues, que determinar aquello que en la producción francesa contemporánea justificó el interés por *La Celestina*. Las novelas sentimentales y *La Celestina* tienen en común presentar lo que se llamará en Francia «les histoires piteuses». Tal vez ésa sea una de las claves de su exportación hacia Italia y Francia.

Bibliografía consultada

- BRAULT, Gerard J., *Célestine. A critical Edition of the first French translation (1527)*, Detroit, Wayne State UP, 1963.
- CARMONA-RUIZ, Fernando, *La recepción de «La Celestina» en Alemania en el siglo XVI*, tesis doctoral dirigida por Hugo O. Bizzarri, Friburgo (Suiza), 2007.
- DRYSDALL, Denis L., *La Célestine, in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin. A critical edition with introduction and notes*, Londres, Tamesis, 1974.
- HOMBRECHER YSQUIERDO, Jacqueline, *'La Celestina' en France (XVI^e-XX^e siècles): Etude de réception critique et image*, tesis doctoral dirigida por Daniel-Henri Pageaux, París III, 1989.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *La Celestina: Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, razón 14, http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p194/02588385479192984197857/029164_0003.pdf.
- PENNEY, Clara Louisa, *The Book Called 'Celestina' in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society of America, 1954.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, edición de Dorothy S. SEVERIN, Madrid, Cátedra, 2000.





SERRANO, Florence, «*La Celestina* en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: texto y contexto, difusión y fortuna», *Célestinesca*, 32 (2008), pp. 265-277.

RESUMEN

La llegada de *La Celestina* a Francia ocurre en 1527 con una primera traducción anónima. Las múltiples ediciones posteriores revelan el éxito que conoce la obra adaptada al gusto del país destinatario. Medio siglo después, Jacques de Lavardin propone una segunda traducción, o bien adaptación libre por no decir glosa, que se inspira todavía más en la versión italiana. El propósito del traductor es claramente didáctico y el texto no deja de ser leído hasta los postreros años del siglo. Una última traducción anónima sale a la luz en 1633 en una edición bilingüe. El estudio diacrónico de la difusión de la *Tragicomedia* más allá de los Pirineos nos permite reflexionar sobre lo que condiciona el interés de los franceses. No obstante, un análisis comparativo de las versiones determina los rasgos de «*Las Celestinas*» que los franceses llegaron a conocer a lo largo de los siglos XVI y XVII. Se plantean, finalmente, las consecuencias que tuvieron estas ediciones en la producción francesa que les fue contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Difusión, Francia, Renacimiento, Siglo de Oro, traducción.

ABSTRACT

French Renaissance readers were able to read *La Célestine* which was translated from Spanish from 1527 on. The multiple editions of this literary work by Fernando de Rojas testify to the success that it knew in the 16th century in Valois France. Contemporaries of Montaigne can read Jacques de Lavardin's version, a text which was adapted, rather than translated from the original Spanish. Inconsistencies with the Italian version are numerous and work to illustrate the diffusion throughout Europe of many Castilian works. A few years before the production of *Le Cid*, in 1633, the last translation of *La Célestine* is printed in Rouen and in Pamplona in a bilingual edition which is presented with the two languages side by side. A study carried out from a diachronic point of view and a comparative analysis of different French versions allow us to measure the success of *La Celestina* in France and to understand the interest that it stirs up. Moreover, *La Celestina* outside of Spain appears as polymorphous work that has known many «births».

KEY WORDS: Diffusion, France, 16th century, 17th century, translation.

Traduire *La Célestine* aujourd'hui

Aline Schulman
Université Paris 3

Jean Paulhan, fondateur des Editions Gallimard, affirmait que, lorsqu'il s'agit de traduire des textes anciens, « les meilleurs traducteurs sont les plus bêtes ; ceux qui respectent l'obscurité du texte et ne cherchent pas à comprendre ». J'ajouterai, sans toutefois adhérer à l'opinion de Paulhan, que retraduire un texte du passé ce n'est certes pas résoudre les incertitudes qu'il contient, mais au contraire passer outre, pour proposer un texte recevable. Car, pourquoi retraduit-on les grands textes ? Parce qu'il y a constat d'un écart entre la permanence d'une œuvre et sa lisibilité. Or, si cette œuvre est arrivée jusqu'à nous au bout de quatre ou cinq cents ans, c'est que sa qualité, son succès n'étaient pas seulement fondés sur des éléments conjoncturels. On peut donc penser qu'il y a dans l'opacité des traductions proposées au public une perversion de la fidélité au texte original. On peut vouloir restaurer un rapport qui s'était perdu, ou du moins brouillé entre le livre et son public. L'objectif d'une retraduction est de rendre au texte sa lisibilité.

J'avancerai tout d'abord quelques principes inspirés par ma pratique de la traduction ; pratique qui recouvre aussi bien des textes du passé que des textes contemporains.

J'ai souvenir que, pour l'étudiante d'agrégation que je fus (*La Célestine* était au programme), dans certains passages, les phrases de Rojas restaient comme enfermées dans une cage de verre : elles apparaissaient normalement constituées, pouvaient être courtes ou longues, drapées ou presque nues, mais on ne les *entendait* pas ; il y manquait la lucarne qui les ferait communiquer avec notre monde ! Et, ce n'était pas avec les notes en bas de page que l'on pouvait rétablir la communication, ni même avec une traduction infiniment fidèle comme était celle de Pierre Heugas¹. Car

1. – *La Célestine ou Tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, Paris, Aubier-Montaigne, 1962.

toute explication, toute traduction respectant la lettre ne peuvent qu'approfondir le fossé entre le texte écrit et sa parole vivante. Le problème d'une retraduction est bien là : comment donner à entendre, après cinq cents ans, la parole vivante d'un texte dont l'ancienneté nous fige au garde-à-vous dans le plus grand des respects.

En tant que traductrice d'œuvres contemporaines, je dois remercier des écrivains comme Juan Goytisolo et Severo Sarduy qui m'ont permis de vivre dans la pratique, dans l'expérience qu'un livre, comme l'a écrit Borges est « un hecho móvil »². Que pour respecter le texte au maximum, il faut parfois s'en éloigner au maximum. Que si nous sommes figés dans le respect du texte, le texte original, lui, n'est pas un objet figé, définitif. Qu'il n'y a pas de texte définitif. « El concepto de texto definitivo emana de la religión o del cansancio »³. Bref, au contact de mes auteurs vivants, j'ai appris le respect et la fidélité non pas au texte tel qu'il est écrit, mais au texte tel qu'il est donné à lire ou à entendre. Texte aléatoire et non écriture sacro-sainte, intouchable ; texte comme rapport et non pas exclusivement comme signe.

Je donnerai un exemple, tiré du premier livre de Juan Goytisolo que j'ai traduit : *Don Julián*. Goytisolo utilise l'hymne de la Légion, bataillon d'élite de Franco pendant la guerre civile, en guise de « pieux épitaphe », c'est-à-dire dans un contexte de dérision (le mort, don Álvaro Peranzules, incarne toute la stupidité et le faux respect des valeurs traditionnelles). « En tu pecho cristiano lleno de ansias supremas y eternas, no cabía el temor, y abrazado a la vieja bandera, bajo el león del escudo vetusto que corona el alcázar de España, derramaste tu sangre preciosa, legionario de brava legión » devient, avec l'accord de l'auteur, un mélange de « Mon légionnaire », d'Edith Piaf, et de « La Marseillaise » : « Tu avais de grands yeux très clairs, tu étais plein de tatouages, dans ta main couverte de gloire où parfois passaient des éclairs comme au ciel passent de orages, tu as élevé pour tes enfants et ta patrie l'étendard sanglant de la tyrannie, et puis tu es parti dans la lumière ô légionnaire ! ».

Cette petite digression me permet de mettre à mal l'idée de littéralité ou de réversibilité en traduction. Qu'on se rappelle ce qu'en disait Borges dans *Pierre Ménard, autor del Quijote*⁴, Pierre Ménard, dont l'ambition était que son texte coïncide « palabra por palabra y línea por línea —con (el) de Miguel de Cervantes » : deux phrases, écrites à plusieurs centaines d'années d'intervalle, ont beau être verbalement identiques, ce sont les concepts ou les images dont nous les investissons qui ont changé. Il s'ensuit que la répétition la plus exacte, la plus stricte a pour corrélat le maximum de différence.

2.— « Las versiones oméricas », in *Obras completas*, Barcelone, Emecé editores, 1997, vol. 1, p. 239.

3.— *Ibidem*.

4.— José Luis Borges, « Ficciones », in *Obras completas*, pp. 444-450.

Le traducteur —et surtout le re-traducteur— est, en quelque sorte, un anti-Pierre Ménard. Au lieu de faire comme celui-ci le même texte et qu'il dise autre chose, il doit faire un texte différent, qui dise la même chose. Comment ? En s'efforçant de restituer l'effet original, mais non les éléments constitutifs de cet effet. C'est-à-dire en usant de l'homologie. Le danger est que l'homologie risque de dénaturer la singularité du texte, à la fois dans sa fraîcheur inaugurale et dans sa perspective. Car, dans sa volonté de mettre un texte à la portée d'un public, le traducteur peut être tenté de gommer les marques culturo-temporelles qu'il contient. Et c'est là qu'intervient la *mesure* entre le respect que le traducteur doit au texte et le respect qu'il doit au lecteur. C'est de cet équilibre instable que dépendra la lisibilité d'une traduction.

Donc usons de l'homologie, mais en balisant son territoire et sans chercher à occulter systématiquement le temps, qui est inscrit non seulement dans l'écriture, mais dans toutes les structures narratives de l'œuvre. Bien sûr, pour baliser, il faut y voir clair. Or, plus un texte est éloigné de nous, plus il est malaisé de distinguer ce qui appartient à la langue et ce qui appartient à l'auteur, si un élément du discours relève d'une éthique ou d'une syntaxe, si le texte intègre des structures pré-élaborées inscrites dans un patrimoine littéraire, s'il adopte la rhétorique de ces structures, ou bien s'il improvise. En d'autres termes, les grands textes du passé participent à la fois d'une logique rigoureuse, celle du langage, et d'une variabilité au niveau de la représentation, qui s'accroît en proportion du temps qui nous sépare d'eux. Une des plus grandes difficultés, pour le traducteur, c'est de traduire en aveugle.

Enfin, soulignons que, pour qu'une traduction d'un texte du passé soit lisible, il ne suffit pas qu'elle soit résolument moderne, ou résolument archaïsante, ou résolument littérale. Il faut avant tout qu'elle s'insère dans un patrimoine, qu'elle manifeste son appartenance à un ou plusieurs précédents littéraires. Le lecteur doit pouvoir y reconnaître une filiation, un rameau appartenant à l'arbre de sa propre littérature. C'est d'ailleurs ce qui justifie l'historicité de chaque traduction : « Les traductions sont la description du lisible d'une époque et de sa société »⁵. La difficulté singulière de la traduction, c'est qu'elle doit faire apparaître un rameau issu d'un double tronc, mêlant deux langues et deux littératures.

Si l'on veut donner à un lecteur le goût de se plonger dans une oeuvre datant de plus de cinq cents ans, il faut donc lui en proposer une traduction qu'il puisse lire. Ce qui sonne comme une tautologie n'est certes pas une tâche aisée, surtout lorsque l'on a affaire à un texte non seulement truffé d'emprunts à Aristote, Sénèque, Pétrarque et autres, mais aussi de proverbes (quelques deux cent soixante!), certains tronqués, d'autres adaptés par l'auteur selon le besoin. C'est dans l'usage que fait Rojas d'un

5.— Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999, p. 202.

savoir extérieur à son propre texte que réside une des difficultés majeures de la traduction de *La Célestine* : comment donner à ce patchwork une fluidité de lecture ? Comment, sans réorganiser le texte, c'est-à-dire sans le couper ni l'adapter, mettre en évidence son oralité ?

Si l'on veut que le texte soit à la portée du lecteur, il va de soi que le choix du lexique joue un rôle primordial. Instruite par l'expérience de ma traduction de *Don Quichotte*, et dans l'optique modernisante qui était la mienne, j'ai mis la barre, cette fois encore, à la date de 1650, n'utilisant aucun terme, aucune expression, aucun proverbe entrés dans la langue postérieurement à cette date. Cependant, si, pour le texte de Cervantès, cette date m'a permis de restaurer des dialogues sans chute de vraisemblance, il m'a été bien plus difficile de la respecter en traduisant *La Célestine*. J'en ai conclu que plus le texte est éloigné de nous et plus nous traduisons en aveugle, plus nous avons tendance à gommer le temps en provoquant le raccourci temporel. Et, dans l'optique opposée, c'est-à-dire pour le traducteur qui choisit l'option archaïsante, plus forte est l'envie de donner la mesure de ce temps qui nous sépare de l'écriture originale. J'en donnerai un seul et bref aperçu :

Pármeno (s'adressant à Calixto) : Óyeme y el afecto no te ensorde ni la esperanza del deleite te ciegue. Téemplate y no te apresures, que muchos con codicia de dar en el fiel yerran el blanco (Acte 1).

Pierre Heugas⁶ :

Ecoute-moi, que la passion ne te rende pas sourd, ni aveugle l'espoir de ton soulas. Calme-toi. Point de presse. Combien trop convoiteux de viser au blanc ont manqué leur but.

Moi-même⁷ :

Ecoutez-moi et ne laissez pas la passion vous rendre sourd, ni l'espoir du plaisir vous aveugler. Modérez-vous, ne pressez pas les choses. A trop vouloir faire mouche, on risque de rater la cible.

Toujours dans cette perspective de la lisibilité, je donnerai trois exemples où il m'a semblé nécessaire de rompre avec les traductions antérieures. D'abord le tutoiement, comme on aura pu le remarquer dans l'exemple ci-dessus. Le texte de Rojas reprend le tutoiement des comédies de Plaute et de Térence. Au départ, j'ai cru pouvoir l'utiliser, comme l'avaient fait tant les traductions que les adaptations théâtrales précédentes.

6.- *La Célestine ou Tragi-comédie de Calixte et Mélibée* (citée).

7.- *La Célestine*, introductions de Juan Goytisolo et Carlos Fuentes, Paris, Fayard, 2006.

tes, mais c'est le texte lui-même qui me l'a refusé, je veux dire mon texte français. Car il y avait incompatibilité entre la langue que parlaient mes personnages et ce tutoiement du maître qui renvoie en français à un style élevé (le dictionnaire Robert nous dit que, dans un style élevé, on tutoyait Dieu et les grands). Il y avait donc chute de vraisemblance. J'ai gardé le « vous » de déférence pour les valets, et le « tu » pour les maîtres.

Mais quel titre ces valets allaient-ils donner au « señor ». « Seigneur » ? Ni Calixte ni Pleberio ne sont ce qu'on entend de nos jours par un seigneur : soit le maître dans les relations féodales, soit un noble de très haut rang. De plus, si je dis « seigneur », je suis dans Racine ou dans Corneille. Si je dis « monsieur », je suis dans Molière. C'est encore le dictionnaire Robert qui m'a apporté la solution : dans la langue classique, à partir de 1625, une des formules de civilité consiste à donner à quelqu'un le titre de « seigneur » en ajoutant son prénom ou son grade. J'ai pensé que cette formule convenait au vouvoiement que j'avais choisi, car elle se situait à un niveau de langue qui n'est plus celui des textes élevés. Elle marquait une civilité imposée, jouxtant avec une familiarité parfois ordurière.

Il m'a fallu aussi prendre en compte la disparition progressive de certains mots, ou des usages d'un mot. Par exemple, un mot récurrent tel que « madre ». Tous les personnages appellent Célestine « madre » : le valet, la prostituée, Calixte, Mélibée. Or, dans l'espagnol de l'époque, comme dans le français du XVI^e et du XVII^e siècle, ce mot désigne une vieille femme qui veille sur d'autres personnes. Ce qu'il nous en reste dans le français d'aujourd'hui, hormis l'usage religieux, c'est l'usage du XIX^e siècle, populaire et familier à l'adresse d'une femme du peuple : mère untel, la mère untel, etc. J'ai donc d'abord traduit « madre » par mère, comme l'avaient fait mes prédécesseurs. La dernière traduction en date, celle de Pierre Heugas⁸ disait pour « Qué dices, señora y madre mía? » (Calixte) : « Que dis-tu, madame, ma mère ? » ; celle de la dernière adaptation théâtrale, de Florence Delay⁹ : « Mère, que dis-tu ? ». C'est le texte français qui, à nouveau, me l'a refusé comme une incongruité. Je l'ai purement et simplement supprimé, ou remplacé, selon les occurrences, par « honorable vieille » ou « ma bonne vieille », ou, dans le premier exemple cité : « Que disais-tu, vénérable vieille ? ». Ou encore, lorsque Calixte s'adresse à Célestine en ces termes : « Mi señora, mi madre, mi consoladora », occurrence dans laquelle, de toute évidence, l'auteur s'inspire d'une formulation fréquente dans les louanges à la Vierge, je l'ai rendu par « Sainte femme, ma consolatrice ».

Donc, un lexique sous surveillance qui, non seulement ne doit pas franchir la barre de 1650, mais doit conserver aujourd'hui sa validité. Cependant, cette attention au lexique ne suffit pas. Pour qu'un lecteur contem-

8. – *La Célestine ou Tragi-comédie de Calixte et Mélibée* (citée).

9. – Florence, Delay, *La Célestine*, version française, Arles, Actes Sud, 1989.

porain accède à cette œuvre en y retrouvant sa vitalité orale, il faut, me semble-t-il, changer d'axe ; et se poser non pas dans la diachronie, dans le paradigme, mais sur l'axe syntagmatique. En d'autres termes, ne pas seulement tenir compte du temps qui sépare et s'efforcer de le réduire ; mais travailler sur le temps du texte, c'est-à-dire le temps que met le texte à se dérouler, à se faire entendre. C'est au niveau de la masse textuelle, de son poids mélodique qu'il faut agir. Et organiser la durée, en ayant constamment présent à l'esprit que ce texte a été écrit pour être lu à voix haute, comme le souligne le correcteur Alonso de Proaza : « Si amas y quieres a mucha atención / leyendo a Calisto mover los oyentes [...] / Finge leyendo mil artes y modos [...] ». L'organiser au moyen d'une syntaxe dont le rythme s'accorde avec le mode de signifier d'aujourd'hui.

Je prendrai comme exemple le *piropo* sur lequel s'ouvre *La Célestine* :

CAL.– En esto veo Melibea la grandeza de Dios

MEL.– ¿En qué, Calixto?

CAL.– En dar poder a natura que de tan perfecta fermosura te dotase y facer a mí inmérito tanta merced que verte alcanzase y en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiese.

Pierre Heugas¹⁰ :

CAL.– En ceci Mélibée je vois la grandeur de Dieu.

MEL.– En quoi Calixte ?

CAL.– En ce qu'il a donné pouvoir à Nature pour qu'elle te dote d'une aussi parfaite beauté, en ce qu'il a fait à moi, qui ne l'ai pas mérité, si grande merci que j'ai pu te voir et te manifester ma peine secrète, en lieu si favorable.

Moi-même¹¹ :

CAL.– En cet instant, Mélibée, je reconnais que Dieu est grand.

MEL.– Pourquoi, Calixte ?

CAL.– Parce qu'Il a permis que la nature te dote d'une aussi parfaite beauté ; parce qu'Il m'a introduit en ce lieu propice et m'a fait la grâce imméritée de te contempler et de te déclarer ma passion secrète.

On remarque que c'est le choix d'une syntaxe, bien plus que d'un lexique, qui donne au texte son phrasé moderne.

10.– *La Célestine ou Tragi-comédie de Calixte et Mélibée* (citée).

11.– *La Célestine*, introductions de Juan Goytisolo et Carlos Fuentes.

Cependant, dans le cas précis de *La Célestine*, il s'agit de trouver un rythme qui ne rende pas seulement compte de l'oralité du texte, mais aussi de sa violence. Violence qui est une violation, puisque, tant du côté des maîtres que du côté des serviteurs, il y a utilisation d'une rhétorique livresque, de courtoisie et de sagesse, à des fins exclusives de stupre et de lucre. Dans cette ville où tout s'achète, le commerce le plus florissant, c'est le commerce verbal. Comme tout ce qui participe du commerce, la parole se donne comme marchandise honnête, qui ne vole pas sur son contenu. Maîtres et serviteurs empruntent aux anciens, c'est-à-dire à une parole véridique et vénérable. Ou encore, par l'intermédiaire des proverbes, à la sagesse populaire. Mais telle qu'elle est utilisée dans ce contexte, cette parole de sagesse n'a d'autre but que d'*embobelimer*. En d'autres termes, elle n'est que parodie de sagesse ou de courtoisie. Elle est imposture.

Le désir des sens dissimulé sous les lieux communs de l'amour courtois, pour les maîtres. La cupidité dissimulée sous les lieux communs de la morale, pour les serviteurs. Cette imposture est perceptible grâce au décalage qui apparaît dans les niveaux de langue, durant les courtes périodes où le comportement des personnages dément les codes livresques dont ils font usage dans leurs propos, provoquant ainsi une véritable déchirure. La réponse de Calixte à Mélibée —mais il faut attendre jusqu'à l'Acte XIX!— lorsqu'elle se plaint qu'il fripe sa chemise et lui déchire les jupes, « Qui veut manger la perdrix commence par lui ôter ses plumes », suivie par l'aparté de Lucrèce, voyeuse malgré elle, « J'en ai l'eau à la bouche et elle qui fait la mijaurée, qui se fait prier... Voilà qu'ils se taisent à nouveau ; c'est au moins la troisième fois qu'il enfle son aiguille » en sont les exemples les plus souvent cités. Bien sûr, compte tenu de ces décalages, la traduction des passages « courtois » devra apparaître d'autant plus ampoulée, à la limite de la caricature, elle-même accentuée par l'amalgame d'une thématique moyenâgeuse et d'une syntaxe moderne :

O ma dame, flambeau de mon bonheur, rêve et répit de mes tourments, joie de mon cœur! Quels mots trouverai-je pour te rendre grâce de l'immense et incomparable faveur qu'en cet instant de suprême agonie tu daignes accorder à l'homme faible et indigne que je suis, puisque tu me laisses jouir de ton doux amour... Les rayons éblouissants de ton clair visage ont illuminé mes yeux, enflammé mon cœur, réveillé ma langue, rehaussé mon mérite, restreint ma lâcheté, relâché ma timidité, redoublé mes forces, ravivé mes pieds et mes mains... (Acte XII).

On peut constater, dans la dernière phrase citée, le respect de l'allitération des verbes, pour souligner l'effet parodique déjà présent sous la plume de Rojas (*d*, en espagnol, *r*, en français).

Un décalage de même ordre apparaît dans les paroles des serviteurs. Cependant, même si ces derniers disent ce qu'il convient de dire au moment où ils parlent, le lecteur sait qu'ils n'en pensent pas moins : l'imposture du discours qu'ils tiennent est manifeste, car démentie sans ambiguïté par les apartés qui ont précédé ou qui vont suivre. La traduction doit faire apparaître, en créant une vraisemblance de l'écoute, que les références des serviteurs participent des lieux communs d'une culture et non d'une véritable érudition :

SEM.— Je disais que vous qui êtes plus vaillant que Nemrod et qu'Alexandre, vous désespérez d'obtenir une femme, alors qu'elles sont nombreuse, dans les plus nobles familles, à s'être soumises aux étreintes de vulgaires palefreniers qui haletaient sur elles. Certaines l'ont même fait avec des bêtes : je suis sûr que vous connaissez l'histoire de Pasiphaé avec le taureau, de Minerve avec le chien (Acte I).

Comme le dit Calixte après avoir écouté son valet, ces citations sont un panaché habilement dosé de « Adam, Salomon, David, Aristote, Virgile ».

Mais dès l'instant qu'il n'y a plus de lucre en perspective, la violence apparaît à découvert : le discours des serviteurs, cessant de se référer à des textes ou des idées, explose dans la sensualité ou la vindicte :

CEL.— Voilà ce que j'ai fait, voilà ce qu'elle m'a dit, si tu savais ce que nous avons ri, et puis je l'ai attrapée, je l'ai embrassée ici, elle m'a mordu là, je l'ai prise comme ci, elle s'est donnée comme ça » (Acte I).

AREU.— Ces grandes dames à la mode d'aujourd'hui... vous payent dix ans de service avec une robe déchirée qu'elles ne mettent plus... Elles vous punissent de cent coups de fouet et vous mettent à la porte, en disant : « Dehors, voleuse, catin ». Elles ne vous appellent jamais par votre nom, seulement, « putain » par-ci, « putain » par-là (Acte IX).

Quant aux proverbes et sentences, utilisés tant par les maîtres que par les serviteurs, bien que le plus souvent adaptés aux besoins du texte, ils doivent conserver en français leur impact gnomique. Ce qui veut dire, dans la pratique, un respect des balancements, des redondances, des formules à l'emporte-pièce ; le refus de tout encombrement philologique, syntaxique ou lexical, de tout bruitage intempestif —celui des notes en bas de page, entre autres— qui empêcherait le lecteur d'aujourd'hui d'entendre l'imposture, cette fêlure qui fait sens, et qui a dû faire rire.

Dès l'instant que la perfidie de la parole est reconnue, le fait que les valets parlent en usant d'une rhétorique livresque ne surprend plus. On a pu reprocher à Rojas de n'avoir fait aucun cas de ce qu'on appellera un siècle plus tard *guardar el decoro*. Il m'a paru, au contraire, que l'unité du texte était justement dans cet usage de la langue que font maîtres et serviteurs. Tous les personnages, sauf l'enfant, Tristan, et le vieillard, Plébère, parlent ce que l'on pourrait appeler une « langue de bois », avec ses formules figées, ses stéréotypes et sa teneur convenue : langue de courtoisie pour les uns, langue édifiante pour les autres. Et cette identité dans le mode de discours précède et préfigure l'identité de comportement.

C'est aussi la raison pour laquelle le « Traité de Centurion » présente moins de difficultés de traduction. Dans ces actes ajoutés, l'ambivalence subversive du langage n'a plus cours : parodie et dérision sont bien trop évidentes pour susciter la moindre équivoque. Le personnage de Centurion fait rire au premier degré. On pourrait presque voir dans ces actes rajoutés une clef, un modèle de lecture pour le texte déjà existant : la fausseté explicite du langage d'Aréuse, de Centurion et d'Elicie manifeste en toute clarté l'imposture latente de la parole qui règne dans toute la *Tragicomédie*.

Sauf dans l'Acte XXI.

Car, s'il y a un texte dans lequel, contrastant avec le reste de l'œuvre, la parole n'est nullement parodique, c'est bien ce dernier acte. Et si l'on cherche un préalable à l'écriture de la *Comedia* et de la *Tragicomedia*, c'est peut-être dans le monologue de Pleberio qu'on pourrait le trouver. Que ce monologue soit truffé de réminiscences livresques et formelles (la *lamentatio* médiévale), nul ne le conteste. Mais peut-on en exclure les réminiscences vécues ? Non pas une expérience directement vécue par Rojas, mais les réminiscences d'une tradition oralement transmise de la douleur et marquée par le pessimisme : celle des *conversos*¹². Cette déploration m'a semblé recéler tout un héritage de souffrances, pas seulement celles qu'engendre la mort d'un enfant. Et puis, comment un jeune homme de vingt-trois ans peut-il écrire, s'il ne les a pas entendues prononcées avec l'accent de la plus grande douleur, des phrases d'une telle simplicité qu'elles nous chavirent :

Ma pauvre enfant [...], à présent que tu es morte, je n'ai plus aucune raison de craindre. Comment entrer dans ta chambre et la trouver vide ? Comment supporter que tu ne répondes pas quand je t'appelle ?

12.— Voir sur ce point Georges Martin in « *Celestina* y la Inquisición », *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calixto y Melibea*, Paris, Ellipses, 2008, pp. 31-60.

S'il est une matière qui préexiste à l'écriture de la *Comedia*, puis de la *Tragicomedia*, ce n'est pas l'acte I, mais la tragédie des *conversos*, ce non-dit qui sous-tend l'acte XXI et, sans doute, le texte tout entier.

Bibliographie citée

- BORGES, José Luis, *Obras completas*, Barcelona, Emecé editores, 1997, vol. I.
DELAY, Florence, *La Célestine*, version française, Arles, Actes Sud, 1989.
HEUGAS, Pierre, ed. et trad., *La Célestine ou Tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, Paris, Aubier-Montaigne, 1962.
MARTIN, Georges, « *Celestina* y la Inquisicion », in *Fernando de Rojas, La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, dir. Georges Martin, Paris, éditions Ellipses, 2008.
MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999.
SCHULMAN, Aline, trad., *La Célestine*, introductions de Juan Goytisolo et Carlos Fuentes, Paris, Fayard, 2006.





SHULMAN, Aline, «Traduire *La Célestine* aujourd'hui», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 279-289.

RESUMEN

Para hacer la traducción *moderna* de un texto antiguo, y en oposición con el *Pierre Ménard* de Borges, he intentado restituir el texto original con frases «verbalmente» distintas. Utilizando la homología, se puede respetar la singularidad del texto, tanto en su frescor inaugural como en su perspectiva. Además, para que el lector reconozca la vitalidad oral de *La Célestina*, hay que tener en cuenta no sólo el tiempo que nos separa de su escritura, sino el *tempo* de la frase. Hace falta reorganizar el texto con una sintaxis que concuerde con el modo de significar de hoy. Entonces se pone de manifiesto que la palabra, aunque se dé como código de cortesía o sabiduría, no es más que impostura, tanto por parte de los amos como de los criados.

PALABRAS CLAVE: Traducción, homología, sintaxis, léxico, ritmo, risa, refranes, legibilidad, retraducción.

ABSTRACT

To make a modern translation of an old text —contrary to what the *Pierre Menard* of Borges says—, I tried to recreate the original text with sentences which were «verbally» different. By using homology, one can respect the uniqueness of a text, both in its original freshness and its perspective. But, so that the reader can recognize the oral vitality of *The Celestina*, one must take into account not only the time which separates us from the date it was written, but the *tempo* of the phrases. One must reorganize the text with a syntax which corresponds to the way we communicate today. Then it becomes obvious that the word, even if it seems to emanate from a code of courtly love or of ancient wisdom, is an imposture —as much in the mouth of the masters as of the servants.

KEY WORDS: Translation, homology, syntax, rhythm, lexicon, laughing, parody, proverbs, legibility, retranslation.



Las tres primas del entorno celestinesco y una nota sobre el tema del linaje

Joseph T. Snow
Michigan State University

Introducción

La bibliografía existente sobre Elicia, Areúsa y Lucrecia —las tres primas en el entorno celestinesco— no es extensa, y sólo pocas veces se ha propuesto estudiarlas como grupo especial, que es lo que se propone aquí. Es más: pocas veces se enfoca en si su parentesco es de sangre o, como casi todos acuerdan, profesional. Y es que entre las que ejercían la prostitución, se sabe que la palabra «prima» se usaba como señal de reconocerse como camaradas de la misma profesión. En lo que sigue nos interesa analizar las posibles indicaciones textuales de una suerte de parentesco definitivo. Los resultados de esta búsqueda pueden sorprender. Primero, presento los datos que permiten conocer la historia personal —pasado y presente— de cada una de las tres. Segundo, será necesario rastrear el texto para el significado de las referencias usadas para vincularlas y lo haremos por parejas. Finalmente, habrá algunas conclusiones.

Datos textuales de las tres primas: genealogía, edad y lugar

Primero, Lucrecia. Esta joven ha tenido la buena fortuna —antes de iniciar la acción de la obra— de conseguir un empleo en una casa bien, la del rico burgués, Pleberio. Sirve a su mujer Alisa de criada, pero también es la constante acompañante de Melibea en todas sus apariciones textuales menos una: es en la primera escena que da inicio a la obra, en donde, digamos, brilla Lucrecia por su ausencia¹. De Lucrecia, no sabemos nada,

1.- Como sólo hablan en la primera escena Calisto y Melibea, se supone que Lucrecia no está presente (el autor del argumento tampoco imagina la presencia de Lucrecia). Pero hay

ni de su familia más inmediata ni de sus antepasados², ni si nace en esta ciudad o si ha venido del campo como era el caso de tantas de las que se encuentran en servicio en las ciudades a finales del siglo quince. Queda sólo su nexa como «prima» de las dos prostitutas, Elicia y Areúsa, como lo señala Celestina en el auto IX (p. 234)³.

¿Cuántos años tiene Lucrecia? Veamos. Cuando Lucrecia lleva un mensaje urgente de Melibea a la casa de Celestina en el tiempo del auto IX y sólo piensa en comunicárselo con despacho nada más encontrarla, descubre con gran sorpresa, al entrar en esta casa conocida, a sus dos «primas» reunidas con dos compañeros y se refiere a este cuarteto —ingenuamente— como «tanta gente y tan honrada» (IX, p. 234). Ante esta sorpresa de Lucrecia, Celestina reacciona, detallando cómo antes era su casa⁴, «en mi prosperidad, hoy ha veynte años» cuando había «nueve moças *de tus días*, que la mayor no passava de deziocho años, y ninguna avía menor de quatorze» (p. 234). A base de estas palabras de Celestina, podemos suponer que tendría Lucrecia ahora entre los catorce y dieciocho años referidos.

Si la criada de Melibea no tiene más de dieciocho —y muy probablemente tiene menos— significa que entró como criada en la casa de Pleberio cuando tenía entre trece y quince años, una edad típica para estar ya en servicio⁵. Y hemos de suponer que, entrevistada por Alisa, la

otro acto en el que tampoco habla Lucrecia, pero que claramente está presente como espectador y oyente. Ocurre en el auto XXI, después del suicidio de Melibea, cuando su presencia es manifiesta por estas palabras de Pleberio a su mujer, Alisa: «¡Ay, ay, noble mujer, nuestro gozo en el pozo; nuestro bien todo es perdido; no queremos más bivr [...] ves allí a la que tu pariste y yo engendré, hecha pedazos. La causa supe della, *más la he sabido por estenso de esta su triste sirviente*» (p. 336, énfasis añadido). ¿Será tan descabellado suponer, entonces, la posibilidad de que Lucrecia estuviera presente —y callada— en la primera escena de la obra? En todo caso, es la única vez que vemos a Melibea en la obra no acompañada de su «leal criada y fiel secretaria» (X, p. 247), excepto cuando, entre los actos VIII y IX, Melibea se queda encerrada sola en casa y manda que Lucrecia vaya urgentemente a la casa de Celestina para traerla sin demora. Además, Lucrecia conoce a Calisto desde antes y le reconoce la voz (XII, p. 259). Una de las posibilidades para justificar este conocimiento de voz es haberla oído antes ¿en la huerta? [La citación de las páginas se hace siguiendo la edición de D. S. Severin, Madrid, Cátedra, 1989; según se aclara en nota 3.]

2.— No descarto la posibilidad de que la abuela de Elicia fuera también abuela de Lucrecia y de Areúsa, como veremos abajo.

3.— Citaremos el texto por auto y página de la edición de D. S. Severin (Madrid, Cátedra, 1989).

4.— Celestina no se refiere aquí a ninguna casa física, sino a quienes componían sus habitantes hace veinte años. Aquella casa no puede ser la misma en la que esta conversación tiene lugar. Recordemos que la casa actual de Celestina es una que Lucrecia localiza sin que nadie tenga que decirle dónde está, sin estar ya tan cerca de la de Pleberio. Parece no ser la primera vez que entra en ella.

5.— Como señala A. Weber con claridad, en el siglo quince no era anormal que las chicas entraran en el servicio doméstico de niñas, muchas de ellas llegadas del campo («*Celestina and the Discourses of Servitude*», in *Negotiating Past and Present. Studies in Spanish Literature for Javier Herrero*, ed. David T. Gies, Charlottesville, VA, Rockwood Press, 1997, pp. 127-144 [131]). Weber también nota que los autores de *Celestina* iban borrando el discurso de los sirvientes-

joven Lucrecia, sin o con una acompañante presente (¿su madre?, ¿una tía?), vendría de una familia aceptable aunque pobre. Dado el estado y prestigio de Pleberio es evidente que, al contratar a Lucrecia, no se sabría de posibles vinculaciones con las familias de sus supuestas «primas», las dos prostitutas.

Sigamos unos pasos más: al inicio del auto IV, cuando ve Lucrecia a Celestina acercándose a la casa donde ella es fiel criada, se queda casi boquiabierta, porque hace tiempo que Celestina no había aparecido en estos «barrios no acostumbrados» (IV, p. 151), dando a entender que la criada sí recuerda la última vez que la había visto allí, cuando Celestina era vecina del barrio. Y ya no son «acostumbrados» estos barrios porque Celestina se mudó de casa y barrio hace unos dos años —o más— y desde aquel entonces no han sido visitadas Alisa y Melibea por su antigua vecina. Lucrecia se dirige a Celestina, llamándola «madre», y Celestina le responde, llamándola «hija». Estos saludos indican que se conocen ya, aun sin saber hace exactamente cuánto tiempo.

Hemos visto que Lucrecia sabe perfectamente (auto IX) dónde vive Celestina después de su mudanza a otro barrio. Además las salidas acostumbradas de Celestina le son enteramente familiares a la criada de Alisa y se supone que desde hacía bastante tiempo se conocían para que esto sea plausible. Es evidente que conoce Lucrecia estas salidas de Celestina por haber formado parte de la casa de Pleberio cuando andaba haldeando la tercera por el barrio y frecuentaba esta casa. Lo confirma la exclamación de Lucrecia: «¿A esso sólo saliste de tu casa? Maravíllome de ti, que no es éssa tu costumbre, ni sueles dar passo sin provecho» (IV, p. 151). Además, Lucrecia tiene que saber que su «prima», Elicia, vive como ahijada en casa de Celestina, cuya historia de hechicera, vendedora de mozas, de yerbas, de solimán y de otras cosas, también la sabe perfectamente (IV, p. 152). Es bien evidente que el trato social de Celestina y Lucrecia, sirvienta en casa de Pleberio, no es nuevo y se conocieron bien antes aun del comienzo de la acción de la obra⁶.

Lucrecia, con sus diecisiete años, siendo fiel criada en la casa donde lleva unos años sirviendo, también es toda una mujer. Esto se ve cuando

como-niños (ejemplo de Pármeno en casa de Celestina), prefiriendo el discurso de los deseos de los sirvientes-como-adultos (p. 132). Prefiero no ver a Lucrecia en el servicio de Pleberio-Alisa-Melibea antes de los doce o trece años, de modo que si ahora tuviera unos diecisiete, llevaría no más de cuatro o cinco años como criada de la casa, y creo que su comportamiento y participación en los diálogos de la obra lo atestiguan.

6.— Lucrecia, sin ser nombrada, debería haber formado parte de esta casa de la cual Celestina misma hace alarde de frecuentar a menudo ante Calisto: «Quatro años fueron mis vezinas; tratava con ellas, hablava y reyá de día y noche; mejor me conoce su madre que a sus mismas manos, aunque Melibea se ha hecho grande, muger discreta, gentil» (VI, p. 189). Es posible que Celestina exagere su familiaridad con Alisa para Calisto, pero su aprovechamiento de la ignorancia de los demás es algo que para ella funciona habitualmente.

Celestina anuncia en el auto IX delante de todos los allí congregados, disculpando a Lucrecia su relativa inocencia:

Ábrela y entre ella y buenos años, que aun a ella algo se le entiende desto que aquí hablamos, aunque *su mucho encerramiento le impide el gozo de su mocedad* (p. 232, énfasis añadido).

Es virgen Lucrecia, pero no por ello totalmente inocente. Cuando la tercera le quería callar e intimidar en el auto IV, ofreciéndole lejía para enrubiar sus cabellos y unos polvos para quitarse olores de la boca, Lucrecia contesta sin titubear: «¡O, Dios te dé buena vejez, que más necesidad tenía de todo eso que de comer!» (p. 169). Claramente piensa en ponerse más atractiva anticipando la posibilidad de tener relaciones. En efecto, tiene sus ojos puestos en los nuevos sirvientes de Calisto, los que acompañan al amo en el mes de los amores que ella presencia desde una distancia discreta. Al escuchar los melindres de Melibea en el huerto, Lucrecia se dice: «Ya, ya, apaziguado es el ruydo; no ovieron menester despartidores; *pero también me lo haría yo si estos necios de sus criados me fablassen entre día, pero esperan que los tengo de yr a buscar*» (XIX, 324, énfasis añadido). Y poco después, habiendo caído Calisto al ir a ayudar a estos mismos criados, Lucrecia quiere saber lo que pasó y pronuncia estas palabras: «Tristán, ¿Qué dizes, *mi amor?* ¿Qué es eso que llores tan sin medida?» (XIX, 327, énfasis añadido)⁷.

Podemos concluir que Lucrecia, esta prima de Elicia (y de Areúsa), está a pocos pasos de también ser su «prima» de profesión.

Segundo, Elicia. Elicia vive y trabaja en la casa-prostíbulo de Celestina. Es la última de una larga línea de pupilas de Celestina, sucesora de esas «nueve moças» de antaño, pero no sabemos exactamente cuántos años son los que lleva ya en la casa de Celestina, aunque podemos conjeturar, como teoría, que estaba con ella antes de su traslado a la casa actual, hace —como recuerda Melibea— dos años (IV, p.158). Y si esta conjetura es plausible —y creo que es— viviría no muy lejos de donde trabajaba su prima, Lucrecia. ¿Cuántos años vivió Celestina —y algunos de ellos con Elicia como pupila— cerca de de la casa de Pleberio? Según la tercera, eran cuatro⁸.

7.— Si en el auto XIX Lucrecia, escuchando desde los árboles del huerto a los embelesados amantes, muestra su frustración sexual («Mala landre me mate si más lo escucho; ¿vida es ésta? Que me esté deshaziendo de dentera y ella esquivándose por que la rueguen» [p. 324]), nos es lícito creer que, en el auto XIV, Lucrecia miente a su ama al contestar la pregunta de si los había oído, al contestarle así: «No, señora, que durmiendo he stado» (p. 287).

8.— Celestina: «Quatro años fueron mis vezinas; tratava con ellas, hablava y reya de día y de noche; mejor me conoce su madre que a sus mismas manos, aunque Melibea se ha hecho grande, muger discreta, gentil» (VI, p. 189). No dudo que Celestina exagera la amistad con Alisa para ganar más favor con Calisto (su interlocutor), pero de lo que no podemos dudar es de que sí era vecina de ellas y los cuatro años son factibles. Aquí es cuando Sempronio oye

De la familia de Elicia, el texto nos proporciona más información. El único pariente suyo que se menciona, fuera de su estado de ser «prima» de Areúsa y Lucrecia, es una abuela. Es insinuada esta abuela por Celestina en una conversación privada y rencorosa mantenida con Elicia, al final del auto VII. Un cliente había pasado por la casa, ausente Celestina, y Elicia le regaña a su «madre» por su tardanza⁹ y la tercera, molesta por esta reprimenda y la inactividad de Elicia, le regaña su impertinencia, diciendo:

¿Por qué tú no tomavas el aparejo y començavas a hazer algo? Pues en aquellas tales te avías de abezar y de provar, de quantas vezes me lo has visto hazer. Si no, ayé te estarás toda tu vida, hecha bestia sin officio ni renta. [...] Hazíalo mejor *quando tu abuela, que Dios haya, me mostrava este officio, que a cabo de un año sabía más que ella* (pp. 209-210, énfasis añadido).

Pues, sin poder saber si era abuela paterna o materna, más de esta abuela no se puede decir¹⁰. Sin embargo, es sugerente especular que, si tanto la abuela como la nieta pertenecen a la misma profesión que Celestina, la madre de nuestra Elicia estaba no muy lejos de pertenecer a ella, y que Elicia habría heredado su profesión en un ambiente familiar, aunque entra a trabajar en ella sin la misma ambición o talante de su abuela y de su segunda «madre», Celestina¹¹.

Claramente Celestina se muestra algo desilusionada con su pupila, y no es ésta la primera vez que ha hablado con ella en estos términos, intentando animarla a aprender nuevas cosas porque un día las va a necesitar, igual que Celestina las necesitó de Claudina, madre de Pármeno, y de la abuela de Elicia, para poder superar sus propios años de juventud

a Celestina usar el adjetivo «gentil», que luego le causará, repitiéndolo, tanto vituperio de las dos primas, Elicia y Areúsa, en el auto IX.

9.— Esta escena de la reprimenda de Elicia se repite al final del auto XI cuando se dirige a Celestina con estas palabras: «¿Cómo vienes tan tarde? No lo debes hazer, que eres vieja; tropearás donde caygas y mueras» (p. 254).

10.— Si la abuela de Elicia le instruía a Celestina —como joven prostituta— en sus primeros pasos de la alcahuetería, «permite inferir un viejo compradazgo entre la tercera y su propia familia» (Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962, p. 643). Y esta familia tendría que incluir a Lucrecia, de quien es Elicia prima (IV, pp. 150-151), y Areúsa (VII, p. 204).

11.— Tal vez por el tono de reprimenda de Celestina, Elicia le contesta con una fuerza expresiva directa y enojada: «...ninguna ciencia es bienempleada en el que no la tiene afición. Yo le tengo a este officio odio; tú te mueres tras ello» (p. 210). Será un enfado efímero, sin embargo. Cuando Celestina está ya muerta, Elicia, desprovista y sin oficio, habla muy de otra manera de su ex-protectora (XV, pp. 300-301).

en la prostitución y seguir ganado la vida como alcahueta, entre otros muchos oficios¹².

Elicia es evidentemente atractiva e inteligente pero es también perezosa. Lleva unos años en un ahora muy venido a menos burdel de Celestina —probablemente, como creemos, desde antes de mudarse Celestina del barrio de Melibea. Por lo tanto, debe tener como mínimo unos veinte años e incluso unos pocos más. Mayor que Lucrecia, desde luego, tendrá Elicia más o menos los mismos años que su «prima», Areúsa¹³.

Encontramos en el primer auto, aún antes de conocerla, otra nota interesante sobre Elicia. Sempronio, hablando consigo mismo después de que Calisto le manda salir y dejarle solo, considera las posibilidades de obedecer (o no) a su amo: «Si le dexo, matarse ha; si entra allá, matarme há» (I, p. 89). Y en estas consideraciones de su muerte, entra Elicia: «Aunque por ál no deseasse bivar sino *por ver [a] mi Elicia*, me debería guardar de peligros» (p. 89, énfasis añadido). Esto indicaría que lleva ya cierto tiempo con ella como amiga y que en realidad la aprecia mucho. Y éste es un dato que más tarde reconoce Calisto, que recuerda a Sempronio sus propias y frecuentes alabanzas de Elicia: «Torpe cosa es mentirle el que enseña a otro, pues que *tú te precias de loar a tu amiga Elicia*» (I, p. 94, énfasis añadido). Calisto también conoce con quién anda Sempronio.

Tercero, Areúsa. Sabemos más de la familia de esta «prima». Desde el primer auto, sabemos por boca de Celestina que Areúsa es «hija de Eliso» (p. 124). Pármene sí reconoce el nombre del padre (;por qué?, podemos preguntarnos) y, como aprenderemos, ya ha intentado hablar varias veces con su hija, pero siempre sin éxito¹⁴. Menciona Areúsa a sus padres por primera vez en el auto VII, hablando del dolor de la madre que sufre: «No es sino mi mala dicha; maldición que mis padres me echaron, que no está ya por provar todo esto» (p. 204).

12.— Como una de las características destacadas del texto celestinesco es el uso de ironía, señalamos que dentro de unos días Elicia estará desprovista de «aquella que yo tenía por madre, aquella que me regalava, aquella que me encubría, aquella con quien yo me honrrava entre mis yguales...» (xv, p. 298). Pero como Celestina sabía, está Elicia sin recursos y, por eso, vendría a arrepentirse de su decisión de mantener su vida en la casa de Celestina, lamentando que su estado de soledad y pobreza («ni blanca ni presente veo entrar por mi puerta») y su caída mísera («no me viera agora entre dos paredes sola, que de asco ya no ay quien me vea») la deprimen (xvii, p. 307).

13.— Se puede deducir que Lucrecia tiene menos años que sus primas por pensar en ellas como «gente honrada» en el auto IX. Se puede especular también que el haber topado con una escena sensual en la que figuran personas conocidas ayuda a efectuar su olvido del mensaje urgente para Celestina. Fácilmente se ciega a su misión central y urgente.

14.— Revela Pármene a Celestina que había fracasado en sus intentos de acercarse a Areúsa: «Yo ya desconfiava de la poder alcançar, porque jamás podía acabar con ella que me esperasse a poderle dezir una palabra» (vii, p. 200). Areúsa confesará a Celestina que nunca admitió los avances de Pármene: «Que no le conozco; siempre ove vergüença dél» (vii, p. 206). Pocos han señalado estas relaciones previas entre Pármene y Areúsa, de cuya unión sexual es Celestina el artífice, anticipando la de Calisto con Melibea.

Más tarde Areúsa, increpando a Centurio, trae a colación de nuevo a sus padres, cuando jura en sus nombres:

Salta luego de ay, no te vea yo más; no me hables ni digas que me conoces; sino *por los huessos del padre que me hizo y de la madre que me parió*, yo te haga dar mis palos en esas spaldas de molinero, que ya sabes que tengo quien lo sepa hazer, y hecho, salirse con ello (xv, p. 295, énfasis añadido).

Aquí Areúsa no especifica el nombre (Eliso) de su padre, ni revela el nombre de su madre. Poco después, hablando con Elicia de los culpables, Calisto y Melibea, tampoco pondrá nombre a su madre, aunque sí la identificará por su profesión:

Déxame tú, si yo les caygo en el rastro, cuándo se veen, y cómo, por dónde, y a qué hora, *no me hayas tú por hija de la pastellera vieja, que bien conociste*, que si no hago que les amarguen los amores (xv, p. 299, énfasis añadido).

Efectivamente, si podemos conjeturar un parentesco de primas de sangre entre Areúsa y Elicia, esta *pastellera vieja*¹⁵, ahora muerta, y tan bien conocida a Elicia, habría sido su tía. Es evidente que Areúsa recuerda con gran admiración a su madre, en cuya figura está jurando tomar su venganza sobre Calisto y Melibea.

¿Cuántos años tendrá Areúsa? Esta bellísima mujer con un cuerpo de tales condiciones que Celestina, contemplándolo desnudo, puede exclamar que «no parece que ayas quinze años» (vii, p. 202) es, sin embargo, una «marcada ramera», o sea, es de una clase de prostitución que indica que ella la debe ejercer apartada de los prostíbulos establecidos y controlados. Así que puede vivir en casa propia¹⁶, y la tiene pagada por un protector. Su protector de momento es un señor militar, sin embargo, «que se partió ayer con su capitán a la guerra» (vii, p. 203). Areúsa sigue en contacto también con un protector o rufián de antes, Centurio, a quien —aprendemos— ella terminó protegiendo y subvencionando, pero inútilmente¹⁷.

15.— La voz «pastellera» también tiene matices de prostituta.

16.— En la casa de Areúsa entramos en el auto vii. En el auto ix, al final de su filípica en contra de las señoras que tratan mal a sus criadas, termina orgullosamente Areúsa exclamando ante Celestina: «Por esto, madre, he querido más bivar en mi *pequeña casa esenta y señora*, que no en sus ricos palacios sojuzgada y cativa» (p. 233, énfasis añadido). Su relación con Centurio, sin embargo, nos permite ver que hay sentidas contradicciones en su noción de independencia (cf. Jerry R. Rank, «Awareness and Reaction: The Underlying Elements of Characterization of the Servants in *Celestina*», *Kentucky Romance Quarterly*, 19 [1972], pp. 223-36).

17.— «Vete de mi casa, rufián, vellaco [...] que me traes engañada, bova, con tus ofertas vanas [...] asme robado quanto tengo. Yo te di, vellaco, sayo y capa, spada y broquel, camisas de dos en dos a las mil maravillas labradas; yo te di armas y cavallo [...]. Agora una cosa que te pido que por mí hagas, pónesme mil achaques» (xv, p. 294). De estas palabras, se deduce

Esta ramera no puede tener, desde luego, los «quinze años» mencionados por Celestina, pero siendo «prima» de Lucrecia, con unos dieciséis o diecisiete, y «prima» de Elicia, con unos veintipocos, estimo que Areúsa no debe sobrepasar los veintidós o veintitrés. Ella es la envidia de todos, como reconoce Celestina en el auto VII y Sosia en el auto XVII: «[N]inguno habla en loor de hermosas que primero no se acuerde de ti que de quantas son» (p. 309)¹⁸.

Dato curioso es que desde la casa de Calisto se puede ver la casa en la que vive Areúsa (XIV, p. 293). Está o en la misma calle, o en otra perpendicular a ella. Pero la distancia no es grande, porque Sosia —desde la ventana de la casa de Calisto con Tristán— puede identificar a una conocida suya, Elicia¹⁹, ahora enlutada, entrando en la casa de Areúsa, ésta una «mujer muy fresca y graciosa, enamorada, medio ramera²⁰». Lo que ninguno de estos criados puede sospechar en este momento es que Areúsa, momentos después, estará planificando —irónicamente— la seducción de Sosia con la colaboración de Elicia. Esta proximidad de las casas de Calisto y Areúsa parece poco tomada en cuenta por Calisto en el texto, pero sí ocasiona sendos comentarios interesantes tanto de Celestina como de Areúsa.

En el auto VII, es la tercera que habla de esto al decir a Areúsa: «Pármemo y él [Sempronio] son compañeros, *sirven a este señor [Calisto] que tú conoçes, y por quien tanto favor podrás tener*» (p. 204, énfasis añadido). Y es por estas palabras que sabemos que Areúsa conoce a su vecino, Calisto. Hay confirmación de esta cercanía visual de Calisto y Areúsa en boca de la ramera en el auto IX, cuando se alía con Elicia en la denigración de la «gentil» Melibea que les ha provocado Sempronio: «No sé qué se ha visto Calisto porque dexa de mirar *otras que más ligeramente podría aver y con quién más holgasse*» (p. 228, énfasis añadido). Areúsa no hace aquí una ligera observación filosófica: sus palabras son profundamente interesadas. Parece claro ahora, si no antes, la noción de Celestina de que estos dos —Calisto y Areúsa (recordemos que son vecinos y se verían con cierta frecuencia)— podrían llegar a más. Areúsa ha visto a Calisto como cliente

también que Areúsa dispone de bastante dinero, en contraste con sus «primas», Elicia y Lucrecia, económicamente más marginadas.

18.— Tal vez esta superioridad que puede sentir Areúsa —con tantos elogios de hombre y de mujeres— es lo que intensifica su desdén para con Melibea y su incomprensión de la atracción que siente Calisto por ella.

19.— Elicia también conoce a Sosia. Dice a Areúsa: «Yo conozco, amiga, otro compañero de Pármemo, moço de cavallos, que se llama Sosia [...]» (XV, p. 299). Luego, comenta Sosia a Tristán: «[Areúsa] embióme a Elicia, rogándome que la visitasse [...]» (XIX, p. 318). La crítica ha notado poco esta amistad como vínculo en la cadena de sucesos que producen la tragedia final (de la versión en veintinueve autos).

20.— Es probablemente la misma ventana de la primera planta de la casa desde donde vio Pármemo acercarse a Sempronio y Celestina en el auto I, una que ofrece la posibilidad de ver a cierta distancia todo lo que ocurre.

—o compañero— sexual y ahora expresa fuertes celos desdeñando a Melibea²¹, viéndose como una de las «otras» que Calisto, con menos empeño, podría tener. Con esta atracción manifiesta para Calisto, y estos celos a flor de boca, podemos llegar a entender mejor el odio que tiene Areúsa a los amantes cuando manda al sicario que acaba de contratar: «Centurio, da buena cuenta de lo encomendado; de *cualquier muerte* holgaremos» (xviii, p. 317, énfasis añadido).

No nos debe sorprender el hecho de que una «marcada ramera», Areúsa, viva en el buen barrio de Calisto, siendo que Celestina, hace poco, vivió cuatro años en el barrio de Pleberio. Areúsa, siendo más independiente y no perteneciendo a ningún burdel, que estaban normalmente situados en los arrabales urbanos, puede vivir donde quiera²².

Lucrecia y Elicia, primas

Hay tres indicaciones textuales —todas ellas presentes en la versión de dieciséis autos— de un posible parentesco entre estas mujeres, dos en el auto iv y la tercera en el auto ix. Al acercarse Celestina a la casa de Pleberio al comienzo del auto iv, vacila en su propósito por un ataque de nervios o dudas, pero se siente reconfortada por varios agüeros positivos que encuentra por el camino y por ver a la puerta a Lucrecia, y los ánimos de Celestina suben cuando murmura entre dientes: «Prima es de Elicia; no me será contraria» (p. 151). Y aunque en el texto Elicia no ha dicho nada de esto a Celestina, ésta saluda a Lucrecia alegando, entre otras cosas: «Hija, mi amor, desseo de todos vosotros traerte encomiendas de Elicia» (p. 151). Se asume que Lucrecia aceptará este saludo de su prima, aunque no lo devuelve. Parece cierta que la nueva confianza que siente Celestina al ver a una que, por estar emparentada con la Elicia que vive con ella, no sea una ficción de un parentesco, sino un parentesco sólido, verdadero.

Más tarde, será Elicia misma, antes de ver a la persona que llama a la puerta de Celestina en el auto ix, quien adivina quién es: «la boz me

21.— Areúsa conoce también, al menos de vista, a la nueva amante de Calisto. Después de dejar a Melibea malparada Elicia, Areúsa se dirige a su prima y colega: «Pues *no la has tú visto como yo*, hermana mía» (ix, p. 226, énfasis añadido). En lo siguiente, el desprecio de la ramera para con la dama se manifiesta no sólo en el sentido de las diferencias de clase social, sino en su igualdad como mujeres y hasta como seres humanos, una actitud expresada a menudo por Areúsa como, por ejemplo, en su famosa declaración del auto ix: «[...] las obras hazen linaje; que al fin todos somos hijos de Adam y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí, y no vaya a buscar en la nobleza de sus pasados la virtud» (p. 229).

22.— Se puede creer que la mudanza de Celestina ha sido tan reciente porque las autoridades ya no podían hacer la vista gorda de sus actividades —aunque quisieran— en el mercado carnal, antes tan bien cubiertas por sus otros oficios, seis en el testimonio de Pármene (I, p. 110) y treinta en la más hiperbólica frase de Lucrecia (iv, p. 152).

engaña, o *es mi prima Lucrecia*» (p. 232, énfasis añadido)²³. Y luego Celestina, en el mismo auto, dirigiéndose a Lucrecia, dirá: «Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están *tus primas* assentadas [...]» (p. 234, énfasis añadido), refiriéndose a Elicia y Areúsa. Lo más llamativo puede ser que Lucrecia nunca menciona su deudo con Elicia. Pero si tanto Celestina como Elicia se sienten contentas con declarar que Lucrecia es prima de la pupila de nuestra alcahueta, y Lucrecia no ha entrado en el círculo de la prostitución, en el cual el término «prima» significa la hermandad profesional, no veo razón alguna para dudar que entre Lucrecia y Elicia exista un parentesco de sangre.

Lucrecia y Areúsa, primas

La única referencia textual a éstas dos como primas ocurre en el auto IX, p. 234, cuando Celestina, dirigiéndose a Lucrecia, dice: «Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están *tus primas* assentadas [...]» (p. 234), refiriéndose a Elicia y Areúsa. Lo sorprendente es que en ningún momento del texto tampoco Lucrecia misma haga referencia a Areúsa como prima suya. Areúsa tampoco. Es sólo Celestina quien lo señala²⁴. Quede por el momento en el aire el posible parentesco de sangre entre éstas dos.

Elicia y Areúsa, primas

Son «primas» de profesión, esto va sin decir, pero otra posible conclusión es que realmente lo son. Por eso, antes de detallar las menciones textuales, primero creo necesario subrayar enfáticamente lo que dice Celestina a Areúsa en el auto VII:

Ya sabes el *deudo* que ay entre ti y Elicia, la qual tiene Sempronio en mi casa. Pármeno y él son compañeros, sirven a este señor que tú conoces, y por quien tanto fa-

23.— Curiosamente, Lucrecia reconoce la voz de Calisto al comienzo del auto XII antes de verlo. Melibea manda a Lucrecia: «Loca habla, passo; mira bien si es él». Y contesta Lucrecia: «Allégate, señora, que sí es, *que yo le conozco en la boz*» (p. 259, énfasis añadido). Es realmente curioso aprender que todas estas primas conocen a Calisto desde antes del comienzo de la acción de la obra, a pesar de que a veces el lector no lo nota en su primera lectura. Como Sempronio es criado de Calisto, Elicia le debe conocer desde hace tiempo, y a Areúsa le interesa para el sexo, como ya hemos observado (auto VII, p. 204; auto IX, p. 228).

24.— Reconozco que me pasé por alto esta confirmación de Celestina en lo que escribí en «Lo teatral en *Celestina*: el caso de Areúsa», *Proceedings of the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of 'La Celestina'*, ed. O. Di Camillo, New York, Hispanic Society of America/CUNY Graduate Center, 2005, pp. 207-217.

vor podrás tener [...] *vosotras parientas*, ellos compañeros, mira cómo mejor medido que lo queremos (p. 204).

Hay «deudo» entre ellas, y son «parientas», además de alistadas en la misma profesión como «primas». ¿No es posible, entonces, que éstas dos, siendo de veras parientas con un deudo entre ellas reconocido como tal, y también siendo prostitutas, sean «primas» por los dos lados? Pero sigamos con esta línea de investigación textual.

Además de lo dicho por Celestina, llevan muchos años conociéndose. Elicia, Areúsa *dixit* (xv, p. 299), bien conoció a la madre *pastellera* de Areúsa y, sin duda, a Eliso, su padre. Hemos de reconocer que su relación comienza mucho antes del comienzo de la acción textual. Esto aceptado, es lógico creer que Areúsa conoce a la abuela de Elicia, especialmente porque eran de la misma profesión. Y si Areúsa y Elicia son primas por parentesco de sangre —como sostiene Celestina— esto hace que la pastellera vieja (ya muerta) y su marido, Eliso, los padres de Areúsa, sean también tíos de Elicia. Hace que Areúsa también sea parienta de la abuela de Elicia. Y como Lucrecia es prima verdadera de Elicia, todos estos antepasados «invisibles» del texto celestinesco formarán parte de una familia extendida de las tres primas que estamos intentando elaborar en estas páginas²⁵.

Volvamos a Elicia y Areúsa: en los autos IX, XV, XVII, y XVIII, conversan las dos, tildándose no sólo de «primas» (IX, p. 224; XV, pp. 294, 296, 300; XVII, pp. 308, 312; XVIII, p. 314), sino también de «hermanas» (IX, pp. 226, 229; XV, pp. 295, 296, 298; XVII, pp. 307, 308, 309; XVIII, pp. 313, 316 y 317) y con otros términos cariñosos no muy usuales entre competidores en el mercado carnal, como «amiga» (XV, p. 296), «alma mía» (XV, p. 299) y «sabia mujer» (XVII, p. 312). Las dos intercambian libremente estas designaciones.

La primera mención textual de este parentesco lo vimos en auto I, cuando Celestina, ya habiendo hablado con Pármeno de Areúsa, le estimula así: «¡O si quisiéssedes, Pármeno, que vida gozaríamos! Sempronio ama a Elicia, *prima de Areúsa...*» (p. 124)²⁶. Y de este parentesco hemos visto arriba cuánta ventaja hace Celestina en el auto VII. Pero este parentesco será Sempronio quien luego volverá a mencionarlo.

Ocurre en el auto VIII, hablando Sempronio con un desbordado Pármeno, recién llegado de su larga noche de amores con Areúsa. Casi no lo puede creer Sempronio, exclamando: «Pero, por Dios, me digas qué es eso que dixiste de Areúsa. Parece que conoçes tú a Areúsa *su prima de*

25.— Manejo el término «invisible» en el sentido usado por A. Deyermond en su estudio «How Many Sisters Had Celestina? The Function of the Invisible Characters», *Celestinesca*, 21 (1997), pp. 15-29.

26.— Celestina, sin mencionar el parentesco, le recordará a Sempronio, cuando éste le pregunta cómo piensa cambiar la declarada oposición de Pármeno, que «Haréle aver a Areúsa, será uno de los nuestros» (III, p. 143).

Elicia» (p. 215, énfasis añadido). Y cuando Pármeno habla elogiosamente de las gracias de su habla y de su cuerpo, Sempronio se declara convencido: «¿Puede ser sino *prima de Elicia*? [...]. Todo te lo creo» (p. 216, énfasis añadido)²⁷.

Me parece que esta insistencia de Sempronio tiende a confirmar que, más que ser las «primas» de profesión que son, Elicia y Areúsa son primas de deudo. Celestina, como ya vimos, confirmará este deudo y parentesco en el auto IX. Cuando Elicia, furiosa por el elogio que de Melibea hizo Sempronio, le dice que ella, cuando Sempronio se ausenta, está ya con otro, Celestina quiere amainar la tensión y dice a Sempronio:

Hijo, déxale dezir, que devanea; mientras más de esso la oyeres, más se confirma en su amor. Todo es porque avés aquí alabado a Melibea; no sabe en otra cosa que os lo pagar sino en dezir esso [...]. Pues *essotra su prima* [Areúsa] yo [me] la conozco; gozad vuestras frescas mocedades [...] (p. 231, énfasis añadido).

Esta nueva referencia a Areúsa, como prima de Elicia, llega a ser tan obsesiva en el texto que ya no dudamos de que sea este parentesco uno real y que son, efectivamente, primas de sangre éstas dos. Siendo prima de sangre Lucrecia de Elicia, no queda ahora más remedio que aceptar, aun con pocas citas textuales, el parentesco entre Lucrecia y la mayor de las tres primas, Areúsa.

Conclusiones, y algo sobre el tema de linajes

Me es evidente que el texto celestinesco tiene muchos recovecos que uno descubre con cada lectura nueva que se haga²⁸. Con estos nuevos detalles se va cambiando nuestra perspectiva y ahondamos más en el complejo mundo no sólo *en* la obra sino en el mundo que *rodea* la obra y le confiere buena parte de su vitalidad. Aquí hemos intentado ver más hondo en el texto de *Celestina* —tratando el tema de las tres primas— y hemos podido ver que cada una de las tres tiene una historia como individuo con sus circunstancias particulares, pero que también tiene unas vivencias que se entrelazan con las de las otras primas, y con más per-

27.— A lo largo de obra, no sólo aquí, Sempronio presume de su amor por Elicia. Él dirá en el auto IX: «...aquí está quien me causó algún tiempo andar fecho otro Calisto» (p. 231), refiriéndose a Elicia. Es un hecho reconocido también por Sosia, describiéndola: «aquella es Elicia [...] queda agora perdida la peccadora porque tenía a Celestina por madre y a Sempronio por el principal de sus amigos» (XIV, p. 293, énfasis añadido).

28.— En esto sigo las huellas del autor de la *Carta a un su amigo* que volvió a leer el texto delante tres o cuatro veces, siempre viendo nuevas cosas que le hacía profundizar sus ideas y ejercer cada vez más su memoria de las previas lecturas, agrandándolas significativamente.

sonajes «invisibles» de la obra (mencionados pero no presentes) y todos ellos resultan ser miembros de una familia extendida de profesionales del mundo de la prostitución, ahora liderada por la vieja Celestina. Así que el autor de esta obra tuvo a bien presentar a sus tres anti-heroínas con su pasado y su presente, dejándolas vivas para un futuro no contado, si bien está implícito.

Pero finalmente se confirma mi sospecha inicial de que las tres son, de veras, primas de sangre, además de estar cada una en distintas fases del trayecto de una vida profesional que las une o las unirá. Su estado social inferior o marginado, sin embargo, no les priva de mantener interés como individuos con tanta historia como los personajes de más alcurnia en *Celestina*.

Lucrecia es, al comienzo de *Celestina*, vista como criada de buena familia, pero sus deseos libidinosos se ven a flor de boca al ver a su señora tan rendida ante los amores de Calisto y es más que probable que dentro de poco estará Lucrecia siguiendo los pasos sensuales ya dados públicamente por sus dos primas —y en privado por su señora. Elicia lleva ya unos años en el burdel de Celestina y aunque Sempronio es el «principal de sus amigos» (xiv, p. 293), no parece pagar nunca sus servicios, ella y Celestina cobran de los que, como Crito y sus congéneres, pagan liberalmente sus servicios como clientes. La hermosura de la tercera del trío, Areúsa, está en boca de todos y ella ha llegado al servicio de un solo protector, viviendo en casa pagada y no obligada a complacer gustos de una pluralidad de clientes. Estas tres primas representan en miniatura el gran panorama del mundo prostibulario, desde fuera (Lucrecia) y desde dentro (Elicia, Areúsa).

Melibea tiene dos padres de la alta burguesía. Calisto los tenía también (de «claro linaje», xx, p. 333) pero están ya muertos al comienzo de la acción. Se mencionan dos de sus abuelos también, aunque en circunstancias mucho menos nobles (I, p. 96). A las tres primas, de una clase social menos particularizada en las letras castellanas hasta la fecha, también el autor de *Celestina* les concede su linaje, y podríamos vislumbrar en todas estas referencias un intento de burla irónica al dar tanto relieve al linaje de nuestras tres primas como a los miembros del estado social privilegiado.

Hay más burla irónica si contrastamos el comportamiento de los dos amantes nobles que participan en sus deseos ilícitos²⁹ con el mismo sensualismo urgente —y hasta brusco— de Pármeno con Areúsa (autos vii, ix) y Sempronio con Elicia (autos iii, ix). Y no dejemos fuera los deseos frustrados de una Lucrecia que se negará a rogar a los criados de Calisto (Tristán, Sosia, éste que ya es amigo de ella [xix, p. 324]). Pero estas tres parejas comparten el mismo rechazo como marginados sociales.

29.— Que sea ilícito es reconocido desde luego desde la primera escena de la obra, en palabras de la asustada a la vez que fascinada Melibea: «...que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el *ilícito amor* comunicar su deleyte» (I, p. 87, énfasis añadido).

Son distintos los dos casos de (1) una meretriz (Areúsa) que aspira a contentar a Calisto y (2) el evidente deseo de Sempronio ante la hermosura de Melibea³⁰, donde las líneas o barreras entre las clases se cruzan, por lo menos en la imaginación. Con esto último, vemos, sin embargo, que en *Celestina* la noción tradicional de linajes está revesada y rebasada, revelando —a mi juicio— que el autor pensaba que la descendencia por linajes no vale como factor realmente importante en la construcción de la vida, sino como mero accidente, como circunstancia sobre la que nadie ejerce control. Como dice con gran contundencia una animosa Areúsa: «Ruyn sea quien por ruyn se tiene; *las obras hazen linaje*, que al fin todos somos hijos de Adam y Eva» (ix, p. 229, énfasis añadido).

En los albores del Renacimiento y de la revaloración menos jerárquica de los individuos que componían las esferas sociales, podemos ver que la presentación y caracterización de las tres primas del entorno celestinesco representa un avance hacia el futuro y un señalado distanciamiento de los valores institucionalizados de la Baja Edad Media.

Bibliografía citada

- ABRIL-SÁNCHEZ, Jorge, «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanas, ramerías y putas viejas en la *Celestina*», *Celestinesca*, 27 (2003), pp. 7-24.
- CARRASCO, Félix, «Diálogo, antidiálogo y conciencia de clase en *La Celestina*», *Imprévue. Idéologie et pratiques discursives, Imprévue*, Montpellier, CERS, 1979, pp. 103-18.
- CASALDUERO, Joaquín, «Parodia de un cuestión de amor y queja de las fregonas», *Revista de filología española*, 19 (1932), pp. 181-87.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, «Juegos de duplicación e inversión en *La Celestina*», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp.165-73.
- DEL BARRIO, Florencio, «Los términos de parentesco como formas de tratamiento en *La Celestina*», *Anuario de Lingüística Hispánica*, 19-20 (2004), pp. 201-226.
- DEYERMOND, Alan, «How Many Sisters Had Celestina? The Function of the Invisible Characters», *Celestinesca*, 21 (1997), pp. 15-29.

30.— Después de conseguir el cordón de Melibea, Celestina se encuentra en la calle con Sempronio, cuya curiosidad de saber lo que pasó con Melibea hace que la astuta alcahueta vea lo que anima más al criado de Calisto: «Yo lo veo en ti *que querías estar más al sabor que al olor deste negocio*» (v, p. 175, énfasis añadido).

- EATON, Catherine, «The Character of Lucrecia in *La Celestina*», *Annali dell'Istituto Orientale-Sezione Romanza*, 15 (1973), pp. 213-25.
- ECHEVERRÍA, Gloria, «Lucrecia. Personaje secundario en la *Celestina*». Tesina: University of Georgia, 1991.
- GERDAY, Jacqueline, «Le caractère des rameraes dans *La Célestine*», *Revue des Langues Vivantes*, 33 (1967), pp. 185-204.
- GODOY-BARDE, Pierrette, «Tristan, Sosie et Lucrece face au secret», *Les langues neo-latines* 90.3 (1996), n. 298, pp. 147-52.
- HATHAWAY, Robert, «Fernando de Rojas' Pessimism: The Four Stages of Life for Women at the Margin», *Celestinesca*, 18.2 (1994), pp. 53-73.
- LIDA DE MALKIEL, M. Rosa, *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
- MUÑOZ GARRIGÓS, José, «Andar a pares los diez mandamientos: Un pasaje oscuro de *La Celestina*», en *Homenaje a Prof. Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad, 1976, t.I, pp. 437-446.
- OKAMURA, Jaime, «Lucrecia en el esquema didáctico de *Celestina*», *Celestinesca*, 15.1 (1991), pp. 53-62.
- RANK, Jerry R., «Awareness and Reaction: The Underlying Elements of Characterization of the Servants in *Celestina*», *Kentucky Romance Quarterly*, 19 (1972), pp. 223-36.
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina, «Las mujeres en *La Celestina*», en *Feminismo y misoginia en la literatura española*, ed. C. Segura Graíño, Madrid, Nancea, 2001, pp. 47-58.
- SWIETLICKI, Catherine, 1985. «Rojas' View of Women: A Reanalysis of *La Celestina*», *Hispanófila*, 85 (1985), pp. 1-13.
- TAPIA, María Cruz Muriel, *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, Cáceres, Guadiloba, 1991.
- WEBER, Alison P., «*Celestina* and the Discourses of Servitude», in *Negotiating Past and Present. Studies in Spanish Literature for Javier Herrero*, ed. David T. Gies, Charlottesville, VA, Rockwood Press, 1997, pp. 127-144.

SNOW, Joseph E., «Las tres primas del entorno celestinesco y una nota sobre el tema del linaje», *Celestinesca* 32 (2008), pp. 291-305.

RESUMEN

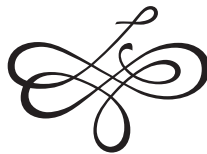
Este estudio pretende escudriñar el texto celestinesco para reunir toda la evidencia relevante al probable parentesco real entre Elicia, Areusa, y Lucrecia, las «tres primas». Esta documentado que ‘prima’ era un termino afectuoso entre las mujeres trabajando en la prostitución: en *Celestina*, sin embargo, sin excluir ese sentido al referirse a las tres mujeres estudiadas, parece demostrable que un verdadero parentesco de sangre une a las tres.

PALABRAS CLAVE: linaje, parentesco, primas, prostitucion, Elicia, Areusa, Lucrecia.

ABSTRACT

This study aims to scrutinize the *Celestina* text to collect all relevant information about the relationship of three young women: Elicia, Areusa, and Lucrecia. Although it is well documented that the term ‘prima’ (cousin) was common among prostitutes as a term of sisterly affection, it appears that in *Celestina* the three women are truly cousins, related by bloodlines rather than solely by professional association.

KEY WORDS: lineage, kinship, cousins, prostitution, Elicia, Areusa, Lucrecia.



Normas para la presentación de originales

Celestinesca acepta para su publicación artículos, notas, reseñas, estudios bibliográficos y material gráfico. Como revista internacional, no sólo se dirige a lectores y suscriptores que formen parte del campo académico o universitario, sino que acoge trabajos de interés general relacionados con el ámbito de estudio de la tradición celestinesca.

Los trabajos serán revisados al menos por dos miembros del Consejo de Redacción y del Comité Científico.

Se recomienda que los artículos no superen las 35 páginas de extensión (texto y notas). Sólo excepcionalmente, y previa consulta con el editor, se podrá sobrepasar ese límite. Tanto las notas como los artículos tratarán temas y aspectos muy bien definidos, relacionados con el texto de *La Celestina* (u obras afines), su interpretación, contexto histórico, imitaciones, continuaciones, traducciones, adaptaciones teatrales, etc. Se aceptarán aproximaciones desde distintos puntos de vista críticos, literarios, estilísticos y lingüísticos; asimismo, reseñas sobre ediciones, estudios o representaciones teatrales relacionadas con los objetivos de la revista.

Los originales se presentarán por duplicado, impresos en papel, a doble espacio, y en soporte informático. En el trabajo debe constar el nombre y apellido(s) del autor, su universidad o filiación profesional, dirección postal y electrónica, y número de teléfono o fax. Igualmente, en dos lenguas, un breve resumen (unas 10 líneas) de su aportación y 4 o 5 palabras claves.

No serán aceptados trabajos con un sistema de citas no regularizado. Se recomienda el siguiente modo de citación:

a) Con nota a pie página, citando libros y artículos del siguiente modo:

Libro: James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Artículo en revista: J. T. Snow, "Celestina (1499-1999) Medieval and Modern: Survival & Renewal of a Spanish Classic", *Medieval Perspectives*, 15 (2000), pp. 1-11.

Artículo en libro: Alan Deyermond, “La Celestina como cancionero”, en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Col.lecció Oberta, València, Universitat de València, 1997, pp. 91-105.

b) Con cita interna (Murphy 1986: 128-29; Deyermond 1997: 95).

En ambos casos, se dará al final el listado de Bibliografía. Si se ha utilizado a), repitiendo la bibliografía de las notas, con el apellido delante. Si se ha empleado b), con Apellido (fecha); por ejemplo: Murphy, James J. (1986), *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Sólo excepcionalmente, y siempre que vaya regularizado (por ejemplo, MLA), será aceptado otro tipo de citación.

Todos los trabajos y cualquier consulta han de ser enviados a:

José Luis Canet

Celestinesca

Dept. de Filología Española de la Universitat de València

Avda. Blasco Ibáñez, 32

46010 - Valencia (SPAIN)

correo electrónico: jose.canet@uv.es

Celestinesca

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

NOMBRE Y APELLIDOS (Nombre fiscal) _____

NIF o CIF _____

DIRECCIÓN _____

POBLACIÓN _____

C. P. _____

PAÍS _____

DIRECCIÓN DE ENVÍO _____

POBLACIÓN _____

C. P. _____

PAÍS _____

NIF o CIF _____

Me suscribo a la Revista *Celestinesca*' _____

Particular

Institucional

OPCIÓN A Contra reembolso

OPCIÓN B Mediante Tarjeta de crédito

Núm. _____ Fecha caducidad __/__/__

OPCIÓN C Recibo domiciliado en mi cuenta corriente (20 dígitos)

Banco _____ cuenta _____

* Precio para suscripciones particulares 18 € y para institucionales 25 €

FIRMA

FECHA

Enviar este boletín cumplimentado a:

Revista *Celestinesca*'
Publicacions Universitat de València
C/ Arts Gràfiques, 13
46010 Valencia (España)

Para números atrasados dirigirse a:

Eloisa Palafox
Dept. of Romance Language & Literatures
Box 1077
One Brookings Dr.
St. Louis, MO 63130 (USA)

VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

Fax. 00 34 963 864 967

Tel. 00 34 963 864 115

Publicacions@uv.es

