

# A R C H I V U M

---

TOMOS XXIX-XXX

1979-1980

---

## La ambigüedad de «La Celestina»

*La Celestina* aparece ante el lector actual como una obra sumamente ambigua, hecho que nadie puede negar aunque sólo sea por tantas y tan opuestas interpretaciones: Si para unos su intención es didáctico-moralizante (Bataillon, Otis H. Green, C. Ripoll, Martín de Riquer, J. M.<sup>a</sup> Valverde, M. Pelayo, C. Morón Arroyo, Alborg)<sup>1</sup>, para otros, ese aspecto habría que considerarlo como una excusa del autor y, en realidad, se trataría de una obra que habría que interpretar desde la biografía de Rojas, como fruto de su posición de converso (S. Gilman, A. Castro, Rodríguez-Puértolas) o, simplemente, existencialista (E. Gurza). Obra de carácter estoico-fatalista (E. R. Berndt) u obra neopicúrea (H. Alcalá). Obra que debe ser interpretada desde una tradición literaria (E. J. Weber, M. R. Lida de Malkiel) o reflejo social de la época (A. Maravall, F. Benítez). Libro en el que la magia es un tema básico (Russell, Alborg) o aspecto éste sin importancia (Lida de Malkiel). Obra que puede ser interpretada esotéricamente desde un simbolismo de los números (H. de Vries) o desde otras múltiples perspectivas. Es decir, *La Celestina* se ha prestado a las más encontradas posturas críticas sin que, en muchos casos, sea posible afirmar la validez o no de las mismas. Realmente, Rojas acertó cuando escribió en el prólogo: «No quiero marauir-

---

(1) Con el fin de evitar multitud de citas innecesarias a pie de página, al final se consigna una *Bibliografía* que hace referencia a las obras de los autores citados en el texto.

llarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada vno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad» (p. 16) <sup>2</sup>. Y eso, sin adentrarnos en la problemática que surge en torno al tema de la identidad del autor, de la localización espacial de la obra, etc.

La ambigüedad no es una característica que se observe solamente en *La Celestina*; al contrario, parece algo consustancial con otras grandes obras literarias españolas, por ejemplo en el *Libro de Buen Amor* y *El Quijote*. Se plantea así, desde una perspectiva teórica, si el aspecto polivalente del signo literario, su valor connotativo y, por lo tanto, el carácter ambivalente y ambiguo que puede originar, se convierte en definitorio de «lo literario»: Este hecho podría originar, sobre una misma obra, una variedad enorme de lecturas. ¿Hay una sola lectura válida, siendo las demás erróneas? Esto es lo que tratan de decir aquellos críticos que buscan la intencionalidad del autor en la obra ¿La obra literaria permite interpretaciones opuestas debido a su carácter polivalente y, sin embargo, válidas? Nos encontramos en el polo opuesto de la postura anterior. Si en el primer caso el análisis se desarrolla sobre la base de lo que el autor se ha propuesto realizar y cómo lo ha conseguido, en la segunda propuesta nos encontramos con la llamada «autonomía de la obra literaria»: la obra, una vez finalizada, deja de pertenecer al autor. Cada época, cada lector, verá en ella una obra diferente; la obra literaria se realizará en cada lectura individual, el resto del tiempo sólo existirá virtualmente. Si bien, personalmente me inclino por la primera postura (considero indispensable para comprender una obra relacionarla tanto con el autor como con el momento en que nace), la práctica, frecuentemente, da la razón a la segunda posición, pues esa lectura óptima que debería ser única difícilmente se logra. Es más, se opone, en cierta medida a esos postulados teóricos que consideran la obra literaria como polivalente. Dos ejemplos pueden corroborar este planteamiento: tenemos el caso del escritor actual que

---

(2) Todas las citas se corresponden con la edición de *La Celestina* de M. Criado de Val y G. D. Trotter, Clásicos Hispánicos, C.S.I.C., Madrid, 1964 (3.ª ed.).

descubre a través de sus críticos aspectos inéditos de su obra, aceptándolos como totalmente válidos (en la segunda postura, la posición extrema es la que considera, de acuerdo con sus postulados que el autor es un lector más de su propia obra y que, por lo tanto, sus opiniones tienen la misma validez que la de otros lectores y no más). Se puede aludir asimismo, a obras distantes en el tiempo de nosotros y que para los lectores de sucesivas épocas han ido cambiando de significación. Estamos ante el caso de *El Quijote*, obra que hasta la época romántica fue entendida desde un punto de vista exclusivamente cómico, postura que tan lejana e incomprensible nos parece hoy<sup>3</sup>. Ambos casos alejan la posibilidad de una lectura óptima, entendida como única (y no me refiero, claro está, a los estímulos que recibe cada lector que, lógicamente, son subjetivos y múltiples, sino a una misma interpretación, es decir, comprensión), de modo que el lector tiende a orientarse hacia una postura crítica impresionista en la que la obra literaria se presenta no totalmente alcanzable, con una especie de halo genial, difícil de explicar.

Esta ambigüedad común, en general, a las obras literarias se acentúa en casos como *La Celestina*, *El Quijote* y el *Libro de Buen Amor*, en que puede existir una divergencia entre la intención expresada repetidamente por el autor y lo que el lector actual piensa de la obra, generalmente porque esa intencionalidad del autor no satisface su concepción de lo artístico. Desde esta perspectiva, la intención moralizante del *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*, probablemente cierta (por lo menos así fueron entendidos estos libros en su época), no debe interferir en el resultado artístico de la obra, aunque puede explicar su proceso de creación: al lector de hoy no le interesa ese mensaje moralizador, sino otros. En *El Quijote*, la repetida alusión a que su objeto es la ridiculización de los libros de caballerías, sea o no cierto (en este caso, la mayor complejidad artística de la obra hace que este tema funcione internamente como resorte de la parodia, adquiriendo una finalidad estructural) tampoco interesa demasiado en

---

(3) Vid. P. E. Russell, «*Don Quijote* y la risa a carcajadas», en *Temas de La Celestina y otros estudios*, Ed. Ariel, Barcelona, 1978, págs. 407-440.

la actualidad. Por eso, en el caso de *La Celestina*, la controvertida cuestión de si su intención es o no moralizante resulta ya imposible de descifrar, habida cuenta de las numerosas páginas escritas en torno a la cuestión y las encontradas opiniones: no queda más solución que creer o no en las palabras de Rojas. Pero lo que sí sigue interesando al lector son las múltiples facetas que se han combinado en *La Celestina* para crear ese mundo de ficción, suplantador del real, y que está construido frecuentemente de forma ambigua que, inclusive, se podría calificar de errónea. Voy a aludir a estas situaciones ambiguas analizándolas desde el propio texto, ciñéndome lo más posible a él, aunque sea inevitable hacer referencias externas, consideraciones de época, sin las cuales difícilmente entenderíamos ninguna obra:

1) *La escena de la huerta de Melibea*. En este caso nos encontramos con una situación en la que hay que relacionar al autor del primer acto con Rojas (aceptando la teoría, hoy mayoritaria, de la doble autoría expuesta por M. Pidal, P. Bohigas, F. Castro Guisasola, R. E. House, I. G. Probst, M. Criado de Val, M. de Riquer, M. Bataillon, Lida de Malkiel). Los datos que nos suministra la obra son los siguientes:

a) En el argumento del primer acto se dice: «entrando Calisto en vna huerta empos de vn falcon suyo» (p. 21). No se especifica que sea la huerta de Melibea, ni a ella se hace mención alguna en el primer acto, aunque el lector supone, por las palabras dichas en el argumento que el diálogo entre Calisto y Melibea sucede allí.

b). Rojas toma esta referencia y alude a ella en el segundo acto especificando que se trata de la huerta de Melibea. Así, dice Pármeno: «Señor porque perderse el otro dia el nebli fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar» (II, 66).

c) No se vuelve a mencionar la huerta de Melibea hasta el acto XII, en el que le dice a Calisto: «contentate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto» (p. 213). A partir de este momento las referencias al «huerto» (conversión de huerta en huerto) serán abundantes, describiéndolo

como rodeado de altas paredes. Incluso, Melibea denominará a Calisto «salta-paredes, fantasma de noche» (IV, 93) algo totalmente impropio puesto que anticipa cualidades en el acto IV que sólo se verificarán actos más tarde.

Lo anteriormente expuesto hace que el lector se pregunte por la verosimilitud de la primera escena, la facilidad que en ese momento tiene Calisto para entrar en la huerta y las dificultades siguientes. La crítica, por otra parte, ha tratado de explicar lo extraño del encuentro de Calisto y Melibea; como dice M. de Riquer, no es muy creíble que Calisto salga de caza por la ciudad y supone que dicho encuentro tiene lugar en una iglesia, hipótesis que no deja de resultar también bastante inverosímil. M. R. Lida de Malkiel sitúa la escena dentro de la tradición literaria del amor cortés y, efectivamente, puede ser una buena solución, dado que Calisto aparece configurado repetidamente como un amante cortesano. En todo caso, la postura de Rojas en este tema no es sólo ambigua, sino claramente errónea. Es éste, sin duda, un aspecto de la obra meramente accesorio, que en nada influye en su desarrollo, pero este «desprecio» veremos que se repite en más ocasiones y nos sirve de orientación sobre el modo de creación artística tanto de Rojas como del primer autor.

2) *El paso del tiempo.* La ambigüedad de *La Celestina* se observa también en su desarrollo temporal.

a) Si partimos de la primera escena en la huerta de Melibea apreciamos que Melibea en su última frase dice: «¡Vete, vete de ay, torpe!» (I, 24), y Calisto en la siguiente exclama: «Yre como aquel contra quien solamente la adversa fortuna pone su estudio con odio cruel. ¡Sempronio! ¡Sempronio! ¡Sempronio! ¿Dónde está este maldito?» (I, 24). Da, pues, la impresión de que la escena de Calisto y Melibea se continúa directamente con la del diálogo que Calisto va a mantener con Sempronio. Efectivamente, parece que Sempronio desconoce la situación, puesto que dice a Calisto: «¿Que cosa es?» (I, 25) y «¿Qual fue tan contrario acontecimiento, que assi tan presto robo el alegría deste hombre...» (I, 25). Algo más adelante se vuelve a indicar este aspecto con claridad: «¿Este es

el fuego de Calisto?» (I, 28). Son frases todas ellas, que, sin lugar a dudas, sitúan la escena de la huerta como inmediatamente anterior al diálogo de Calisto con Sempronio. Nada hace suponer que el autor del primer acto no considere que éste es el primer encuentro de Calisto y Melibea.

b) Veamos ahora cuál es la postura de Rojas. El acto II comienza en el punto temporal en que ha finalizado el acto I. Sin embargo, la primera alusión de Pármeneo al enamoramiento de Calisto nos lleva a pensar que la escena de la huerta ha tenido lugar con bastante anterioridad: «—Señor, porque perderse el otro día el nebli fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada, causa de la ver y hablar; la habla engendro amor; el amor pario tu pena...» (II, 66). Rojas entiende que hay una división temporal entre la primera escena y el diálogo subsiguiente con Sempronio, aunque como hemos señalado y, más aún, teniendo en cuenta el cariz de amor-pasión que presenta Calisto y lo desconocido que resulta para Sempronio, difícilmente se puede entender que no formen dos escenas unidas temporalmente: en ese caso, Pármeneo no podría hablar del «otro día» pues nos encontraríamos en el mismo día. También hay que hacer notar que según indica Pármeneo, el enamoramiento de Calisto nace a partir del momento del encuentro en la huerta. Por otro lado, Rojas hace hincapié en la separación cronológica entre la escena de la huerta y la siguiente: Melibea manifiesta que «Este es el que el otro día me vido y començo a desuairar» (IV, 94) y «Muchos y muchos dias son passados que esse noble cauallero me hablo en amor (X, 190); Celestina dice respecto del tiempo que dura el dolor de muelas de Calisto «Señora, ocho dias» (IV, 98); Calisto comentará «Entre sueños la veo tantas noches» (VI, 122) y «Yo quiero dormir y reposar vn rato, para satisfazer a las passadas noches» (XI, 201); Lucrecia dirá «Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y callado tu desseo» (X, 192); etc.

A partir de este momento el transcurso del tiempo está perfecta y minuciosamente descrito hasta el acto XIV. El primer día se desarrolla en los actos I al VII; el segundo día, del VIII al XII; el tercero del XIII al XIV; el cuarto se repre-

senta en el acto XIV. Pero en el acto XV esta sucesión cronológica se rompe. En principio, desde un punto de vista lógico el lector supone que la escena entre Elicia y Areusa debe transcurrir inmediatamente después del tiempo en el que se sitúan los actos anteriores, así lo exige la noticia de la muerte de Sempronio y Pármeno que Elicia comunica a Areusa, sin embargo, Areusa alude a que «No ha ocho días que los vide biuos» (XV, 250) y Elicia se refiere a Calisto «festejando cada noche a su estiércol de Melibea» (XV, 252) y a su conocimiento de Sosia «que le acompaña cada noche» (XV, 253); es decir, se establece el paso de un tiempo indeterminado respecto al acto XIV, pero lo que llama la atención del lector es lo incongruente del diálogo entre Areusa y Elicia, considerando los actos anteriores. Resulta inverosímil que Elicia no haya llevado la noticia de la muerte de los criados inmediatamente a Areusa, así como que ésta no se haya enterado, «¿Que me cuentas? No me lo digas» (XV, 249) dirá Areusa; por su parte, Elicia parece haber olvidado que Areusa no es una extraña en todo lo sucedido: «Celestina, aquella que tu bien conociste» (XV, 249), «Ya oyste dezir, hermana, los amores de Calisto y la loca de Melibea» (XV, 250) y «Pues, como ellos viniessen cansados vna mañana de acompañar a su amo toda la noche» (XV, 250).

A partir del acto XVI la descripción del paso del tiempo de nuevo se realiza correctamente, se alude a que ha transcurrido un mes desde que Melibea muestra su amor a Calisto; en los actos XVII y XVIII transcurre un espacio de tiempo indeterminado; la noche correspondiente al día que se desarrolla en el acto XVIII tiene lugar en el XIX; en los actos XX y XXI se nos sitúa en el amanecer del día siguiente.

Las razones que Rojas pudo tener para alejar cronológicamente la escena de la huerta serían las de hacer verosímil la transformación de Melibea, de manera que la pasión que va a descubrir el lector en el acto X resultara más lógica después de algún espacio de tiempo que no al día siguiente de la citada escena. Razones similares pudieron ser, entre otras, las que le movieron a añadir cinco actos en la versión de 1502: dilatar esos amores durante un mes, de forma que el desen-

lace no fuera tan precipitado como en la primera versión. Así pues, Rojas, 1) crea situaciones inverosímiles como son las señaladas en el acto XV, 2) no tiene en cuenta el planteamiento presentado por el primer autor (separación cronológica de las dos primeras escenas del acto I). En el primer caso se trata sin duda de una escena llevada a cabo con poco acierto. El caso segundo podemos situarlo al mismo nivel del analizado en el primer punto, pues no deja de ser un aspecto anecdótico, de forma que Rojas sacrifica unos planteamientos expresados ya en el acto I para conseguir una finalidad más importante: la verosimilitud, mediante el paso del tiempo, de las reacciones de los personajes.

3) *El cambio de Melibea*. Lo repentino del cambio de la actitud de Melibea con respecto a Calisto también ha originado controvertidas opiniones por su aparente falta de lógica.

Una de las razones que se exponen es el poco espacio de tiempo transcurrido desde el encuentro. Sin embargo, no hay que olvidar como quedó señalado en el apartado anterior que Rojas pone de relieve que entre la escena de la huerta y el momento en que actúa Celestina ha pasado un tiempo indeterminado que parece ser amplio. De este modo, en cuanto al tiempo, no existe inverosimilitud.

No es necesario acudir tampoco, como han hecho algunos críticos, a la hipótesis de que la primera escena, punto de partida, no se corresponde con el primer encuentro, basándose en lo brusco del comienzo y suponiendo que se hubiera perdido alguna hoja del libro. Si tenemos en cuenta que esa brusquedad es característica del comienzo y final de la mayoría de las escenas, deja de extrañarnos su utilización en esta primera. Tampoco el hecho de que Calisto y Melibea se conozcan por sus nombres permite pensar en anteriores encuentros. Rojas, repetidamente, alude en el texto a esta entrevista como única y origen de toda la pasión de Calisto; por otra parte, a lo largo de *La Celestina* se puede observar que los personajes se conocen unos a otros, como si el espacio en que transcurre la acción fuera una pequeña ciudad.

Sin embargo, aún aclarado este problema temporal, el tra-



tamiento que Rojas da al personaje de Melibea aparece ante el lector como ambiguo, cuando no desacertado. Frente a la actitud de Calisto que es uniforme a lo largo de toda la obra, Melibea mantiene una actitud mucho más compleja. Ya en la primera escena domina la ambigüedad: su frase, «más ygal galardón te dare yo» (I, 24) es percibida por Calisto en su sentido favorable, pero, inmediatamente, Melibea mostrará su indignación contra él. El primer autor deja así planteada la cuestión. Rojas, en uno de los más artísticos y ambiguos tratamientos de un tema, ofrecerá al lector distintas posibilidades interpretativas sobre el cambio que se opera en Melibea:

a) Debido a la hechicería de Celestina. Una postura crítica mantiene la importancia de la magia y la han defendido ardorosamente en algunos casos (I. Mac-Donald, F. Rauhut, H. Petriconi, Bonilla, Cejador, M. de Riquer, P. E. Russell). Sin embargo, en el texto de *La Celestina* no creo que aparezcan datos suficientes como para pensar que así sea. Si realmente el cambio de Melibea se produjera por intervención mágica la obra perdería gran parte de su motivación artística. A Rojas ya le viene dado el carácter de Celestina como hechicera en el acto I. Pármene la describirá como «vn poquito hechizera» (I, 41). Más adelante aludirá a los elementos que utiliza para realizar sus hechizos, si bien finalizará diciendo que «todo era burla y mentira» (I, 46). La autonomía que los personajes tienen en la obra, su compleja caracterización (nos hacen recordar a D. Quijote y Sancho) sitúa al lector ante la duda de que Pármene confiese la verdad. Es decir, el primer autor crea al personaje de Celestina (al que Rojas añadirá alguna otra característica) y entre las notas que lo conforman aparece la hechicería.

Rojas tocará este tema en numerosas ocasiones, principalmente al final del acto III, a lo largo del acto IV y en las conversaciones entre Celestina y Pármene. Es evidente que Celestina cree en ese poder mágico, lo mismo que otros personajes como Pármene y Lucrecia, pero el lector no se siente horrorizado ni por el laboratorio donde Celestina guarda sus hechizos ni cuando describe sus prácticas de hechicería en compañía de Claudina; al contrario, hay un tono humorísti-

co a lo largo de estos pasajes que nos hacen pensar que Rojas se burlaba de todas estas creencias, de modo que difícilmente podría haber encomendado a las artes mágicas la transformación de Melibea. Así, en el acto III, preparatorio de la visita de Celestina a Melibea sólo al final se alude al hechizo del hilado, y en el acto IV, si bien Celestina recuerda de vez en cuando el citado hechizo, más bien da la impresión de intentar animarse que de que tal hechizo funcione realmente. Una prueba de ello es que después de la larga conversación entre ambas, Melibea decide despedir a Celestina sin que el conjuro, pues, haya actuado: «Celestina amiga, yo he holgado mucho en verte y conocerte. También hasme dado plazer con tus razones. Toma tu dinero y vete con Dios, que me parece que no deues auer comido» (IV, 89), ante lo cual Celestina tiene que desarrollar toda su capacidad de persuasión para suplir la ineffectividad de la magia.

b) Por las dotes persuasivas de Celestina. Si consideramos la astucia de Celestina, convence plenamente al lector de que ha podido ser la causa del cambio. Al igual que con Pármeneo, su dialéctica puede muy bien embaucar a Melibea. Esquemáticamente su ataque va pasando por las siguientes fases: (1) incitación al goce en la juventud: «Dios la dexa gozar su noble juventud y florida mocedad» (IV, 85). 2) Alabanza a su belleza, al mismo tiempo que le indica que debe ser caritativa. 3) Alusión repetida a Calisto y, ante el creciente enfado de Melibea, cambio de táctica, refiriéndose al dolor de muelas y petición de la oración. 4) Disculpas, al mismo tiempo que se defiende, por lo que ella considera «limpio motiuo». El proceso se puede dar por finalizado, Melibea ha pasado de atacar a conceder.

c) En realidad Melibea está enamorada desde un principio de Calisto. Si el ataque dialéctico de Celestina ha sido perfecto, el lector puede percibir otra de las claves que da Rojas: Melibea parece estar ya enamorada de Calisto, aunque este punto no quedará nunca suficientemente claro. Su reacción excesivamente violenta hay que explicarla, como tantas cosas en *La Celestina*, por una tradición literaria: la novela sentimental, por ejemplo, abunda en escenas de este tipo; así,

existe un paralelismo notable con relación a *La Cárcel de Amor*, Celestina le recuerda su «piedad» y Melibea accede «viendo que es obra pia», plenamente dentro de la tradición de la novela sentimental y tal como aparece en *La Cárcel de Amor*, pero el lector observa que una vez que ha quedado a cubierto su honestidad, Melibea está ocultando sus verdaderos sentimientos: «Y porque para escreuir la oracion no aura tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare ven mañana por ella muy secretamente» (IV, 99), a lo que comenta Lucrecia: «¡Ya, ya perdida es mi ama! ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude ay! ¡Mas querra dar que lo dicho! (IV, 99). La propia Celestina conoce el carácter de los enfados de Melibea: «¡Mas fuerte estaua Troya, y avn otras mas brauas he yo amansado! Ninguna tempestad mucho dura» (IV, 94). La postura de Melibea se manifiesta con toda claridad en la segunda entrevista con Celestina en el acto X. En un monólogo, antes de la llegada de Celestina, manifiesta su amor por Calisto; sin embargo, en la posterior entrevista adopta una actitud falsa similar a la del acto IV, antes de confesar su pasión, y hay un momento en el que plásticamente se presenta esa hipocresía de Melibea: ésta finge desmayarse, cosa que cree cierta Celestina, quien grita llamando a Lucrecia, ante lo cual Melibea exclama: «Passo, passo, que yo me esforçare. No escandalizes la casa» (X, 190).

De lo anteriormente dicho se puede deducir que, efectivamente, Melibea ha estado disimulando (poco tiene que ver la magia en todo esto), pero el texto de *La Celestina* nos proporciona más detalles concretos, como los siguientes:

- 1) «aquel señor, cuya vista me catiuo» (X, 182).
- 2) «saluo alteracion que tu me causaste, con la demanda que sospeche de aquel cauallero Calisto» (X, 185).
- 3) «Muchos y muchos dias son passados que esse noble cauallero me hablo en amor. Tanto me fue su habla enojosa quanto, despues que tu me le tornaste a nombrar, alegre» (X, 190).
- 4) (Lucrecia) «Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y callado tu desseo» (X, 192).

5) «Y avnque muchos dias he pugnado por la dissimular, no he podido tanto que, en tornandome aquella muger tu dulce nombre a la memoria, no descubriese mi desseo» (XII, 212).

6) «Requerida y rogada, catiuada de su merescimiento, aquexada por tan astuta maestra como Celestina» (XVI, 258).

7) «La qual de su parte venida a mi, saco mi secreto amor de mi pecho» (XX, 291).

De esto podemos deducir que Melibea ya está enamorada y la llegada de Celestina acelera el proceso. Lo encontramos en 5), 6), y 7). También se podría pensar que Melibea estaba ya enamorada de Calisto y la intervención de Celestina no interfiere para nada en el proceso. En 1) y 4). El 2) no es significativo ni en uno ni en otro sentido. Por último, se alude a que Melibea no está enamorada de Calisto hasta que interviene Celestina. En el 3).

Pármemo y Lucrecia en otras ocasiones van a expresar su creencia en que el cambio se debe a las hechicerías de Celestina, postura que en el caso de Lucrecia se contradice en lo expresado en 4).

Esta es una característica del arte de Rojas en *La Celestina*, la ambigüedad resultante de opiniones distintas y, a veces, contrapuestas, de modo que el lector no sabrá exactamente cual de ellas es la verdadera. De esta manera, los personajes aparecen ante el lector no como seres puramente literarios, sino como seres humanos. La no intervención del autor, ese diálogo puro, estas ambigüedades y contradicciones, van creando la realidad de los personajes y, con ello, la realidad de la obra.

4) *El matrimonio*. El tema afecta a la verosimilitud de la obra y, es una prueba más de esa sustancial ambigüedad que la caracteriza. El tema, presentado a veces como intranscendente, exterior a la obra, como curiosidad malsana del lector, en realidad es fundamental e importante desde el punto de vista de la construcción artística de *La Celestina*. Que Calisto y Melibea no hablen para nada de matrimonio ha sido

repetidamente señalado como un hecho extraño: Lista, Varela, M. Pelayo, R. Frank, I. Mac-Donald, M. R. Lida de Malkiel, etc. La solución a éste aparente fallo estructural no es clara. Algunas de ellas no admiten una lectura atenta del texto. Así, la supuesta diferencia social que se puede deducir de ciertas frases de Calisto es inexistente, pues añ considerarse inferior no hace sino encarnar la convención literaria del amor cortés, aparte que otros personajes, como Sempronio, se encargan de dejar suficientemente claro su linaje y riquezas. Las pruebas aportadas por los críticos que manifiestan que el problema radica en el origen judío de Melibea (Emilio Orozco, Fernando Garrido, Serrano Poncela), son meramente gratuitas<sup>4</sup>: el texto no indica nada en este sentido. Si este planteamiento hubiera estado en la mente del primer autor o de Rojas, no existe ninguna razón para que no lo hubieran expuesto con claridad.

M. R. Lida de Malkiel (pág. 206 y ss.) expone una atractiva teoría sobre esta problemática: no se habla de matrimonio porque dentro de la tradición del amor cortés estaba excluido. Efectivamente, *La Celestina* está construida, en gran parte, sobre una tradición literaria; en el caso que nos concierne, Calisto aparece retratado como amante cortesano y Melibea, en sus respuestas a Celestina, se encuentra también en esta misma línea. Sin embargo, ni Calisto ni Melibea podrían haber encarnado a personajes como Leriano y Laureola, pues al lado de esa evidente convención literaria laten unos seres mucho más complejos que invalidan la posibilidad de que sea la teoría del amor cortés la que excluya el matrimonio. Pero veamos, como en casos anteriores, qué manifiesta el texto.

Debemos partir del primer acto: casi al comienzo, Calisto exclama: «¡O piedad de Seleuco! Inspira en el pleberico coraçon» (I, 25)<sup>5</sup>. Esta invocación al padre de Melibea mues-

---

(4) Existe incluso una postura contraria defendida por Julio Rodríguez-Puértolas que afirma que el problema radicaría en el origen judío de Calisto. Las pruebas aducidas son igualmente insuficientes.

(5) Corrección de M. Pidal de «celestial» por «Seleuco». Hoy aceptada comúnmente.

tra la intención matrimonial de Calisto (la alusión mitológica a Seleuco así lo confirma), sin embargo, inmediatamente después, acepta la intervención de Celestina alejándose de su inicial propósito. El autor lo presenta dominado por la pasión y ésta sería la causa por la que trataría de realizar sus deseos de un modo inmediato olvidándose del matrimonio. Así, la línea de conducta más lógica se la manifiesta Pármeno: «Digo, señor que yrian mejor empleadas tus franquezas en presentes y seruicios a Melibea, que no dar dineros a aquella que yo me conozco y, lo que peor es hazerte su catiuo» (II, 65). Que Calisto, desde la perspectiva indicada, no aluda al matrimonio resulta explicable, puesto que es un personaje que psicológicamente está trazado en una sola dirección: la pasión domina todos sus actos y, en cuanto tal, tiende a conseguir su deseo por el medio que sea y lo más rápidamente posible. A lo largo de toda la obra los personajes se referirán a esa especie de «locura» repetidamente: pasión y locura se identifican. Así, dice Pármeno: «Luego, ¿locura es amar, y yo soy loco sin seso?» (VIII, 154) y Sempronio: «aquí esta quien me causo algun tiempo andar hecho otro Calisto» (IX, 171).

La postura de Melibea, por otra parte, negándose al matrimonio es realmente extraña, considerando además las posibilidades de elección que le da su padre (de hecho, se ha exagerado la autoridad ejercida en la época por el padre en lo relativo al tema de la elección matrimonial. En este sentido, las comedias del Siglo de Oro están llenas de situaciones en que los amantes imponen sus puntos de vista ante la oposición paterna). De nuevo, la ambigüedad de la obra ofrece al lector varias posibilidades:

a) Pensar, simplemente, que se trata de un fallo estructural.

b) Se puede suponer que la pasión de Melibea alcanza las mismas cotas de locura que se dan en Calisto, lo que imposibilitaría que se planteara el tema del matrimonio. Sin embargo, esto va en contra del carácter analítico de Melibea. Aunque su pasión fuera grande, no habría razones para que

no acudiera al matrimonio, solución que hubiera sido plenamente satisfactoria para ella.

c) Podríamos considerar que Melibea encarna una postura de rebelión frente a la sociedad establecida y adopta una trayectoria de total libertad personal que culminaría con el suicidio. Algunas exclamaciones suyas como, «¿Por que no fue tambien a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones?» (X, 183), o «ni quiero marido, ni quiero padre ni parientes» (XVI, 259) vendrían a corroborarlo, pero mantener esta hipótesis es arriesgado, pues no hay pruebas suficientes que la confirmen sobre todo teniendo en cuenta que son posibles otras explicaciones más sencillas y acordes con el texto.

d) Rojas si, como dice, intenta moralizar (aspecto tan discutido por la crítica) debe excluir el matrimonio. Si bien esta postura no salvaría el fallo estructural, por lo menos lo explicaría. De hecho, la intención moralizante, además de en las partes exentas de la obra (prólogo, «carta a vn su amigo», etc.) la expresan en ocasiones los propios personajes. Así, la muerte de Celestina es para Calisto, «Permission fue diuina que assi acabasse, en pago de muchos adulterios que por su intercession o causa son cometidos» (XIII, 233); Lucrecia, refiriéndose a Melibea dirá: «Hame fuertemente dolido su perdición» (X, 192).

e) Una posible explicación, que no soluciona el error tal como se plantea la obra, es tener en cuenta la influencia de las comedias latina, elegíaca, y humanística en *La Celestina*. En este tipo de comedias se desarrollaba frecuentemente la temática de los amores de jóvenes mediante la intervención de una tercera. El carácter cómico de estas obras hacía que el matrimonio no apareciera o que se diese solamente al final. Este planteamiento pudo influir en *La Celestina*, dado que este tipo de comedias le sirve de modelo en bastantes aspectos.

f) Dentro del texto es posible, sin embargo, encontrar algunas razones del comportamiento de Melibea. En primer lugar, Pleberio expone en qué consiste el matrimonio desde la que podríamos considerar la mentalidad de los personajes

de la obra: «las cuatro principales cosas que en los casamientos se demandan, conuine a saber: lo primero, discreción, honestidad y virginidad; segundo, hermosura; lo tercero, el alto origen y parientes; lo final, riqueza» (XVI, 257). Frente a esta concepción del matrimonio, Melibea opone «el amor no admite sino solo amor» (XVI, 257). La pasión de Melibea está alimentada por el amor y en el planteamiento del matrimonio éste no cuenta: hay, pues, una diferencia sustancial. Por otro lado, para Melibea, el matrimonio se opone al goce, al placer. Repetidamente alude a ello hasta el punto de que, una vez muerto Calisto, la pregunta que se hace es: «¿Como no goze mas del gozo?» (XIX, 283). Lo cierto es que el lector se sigue interrogando por las razones ocultas que Melibea tiene para establecer esa oposición entre goce y matrimonio.

5) *Otras situaciones ambiguas.* Hay otra serie de episodios en *La Celestina* que el lector puede considerar ambiguos debido a su mayor o menor inverosimilitud. Así, por ejemplo, el comportamiento de Alisa en el momento de la visita de Celestina. Conociéndola perfectamente («¡Vna buena pieça!», ha comentado) resulta extraño que deje Melibea en su compañía, «Quedese esta muger honrrada contigo» (IV, 85), aunque exponga la razón de ir a visitar a su hermana enferma. Realmente, Rojas necesita dejar solas a Melibea y Celestina, pero a tal situación podría haber llegado de forma más verosímil presentando a Alisa como ausente.

Un segundo caso que resulta totalmente inverosímil es la alusión al tesoro del padre de Pármeno que Celestina guarda para entregárselo: «que te buscasse y llegasse y abrigase, y quando de complida hedad fuesses, tal que en tu biuir supiesses tener manera y forma, te descubriessse adonde dexo encerrada tal copia de oro y plata que basta mas que la renta de tu amo Calisto» (I, 52). Este engaño de Celestina es creado por el autor del primer acto para tentar a Pármeno de modo que puede retratarle desinteresado de las riquezas, «mucho segura es la mansa pobreza» (I, 54) responderá Pármeno a Celestina. No obstante, no deja de resultar extraño este desinterés de Pármeno, teniendo en cuenta que al final de este mismo acto se interesa vivamente por las cien mone-



das de oro. Rojas volverá al tema, aun cuando el primer autor ya lo había abandonado, dotándolo de su característica ambigüedad. Cuando Celestina le recuerda, «Que lo que tu padre te dexo, a buen seguro lo tienes» (VII, 138), Pármeno parece darse cuenta de que se trata de un engaño pues contesta: «Agora dexemos los muertos y las herencias, hablemos en los presentes negocios» (VII, 138). Sin embargo, es el mismo Pármeno el que vuelve al tema del tesoro como si pensara que existe en realidad, cuando solicita a Celestina que se lo ofrezca a Areusa: «Offrecele quanto mi padre te dexo para mi, dile que le daras quanto tengo» (VII, 146). De nuevo, pues, esa ambigüedad característica de la obra <sup>6</sup>.

Tampoco resulta muy verosímil la inmediata ejecución de Pármeno y Sempronio una vez cometido el delito. No obstante, la rapidez con que se desarrolla la acción en *La Celestina* exige dejar finalizado el tema de los criados; por eso, Rojas, prefiere ser inverosímil en un aspecto secundario de la acción a detenerse en este tema y, por lo tanto, dilatar la acción principal.

Aún más curiosa puede ser la diferente información que sobre un mismo hecho recibe el lector, según la versión de diferentes personajes. Así, Melibea manifiesta que: «Y despues vn mes ha, como has visto, que jamas noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza» (XVI, 258), sin embargo, Sosia manifestará: «en vn mes no auemos ydo ocho vezes, y dizen los falsarios revoluedores que cada noche» (XVII, 266). Como en tantas otras ocasiones, esa realidad, esa independencia conseguida por los personajes, se pone de manifiesto ante el lector.

6) Hasta este momento hemos podido observar cómo la ambigüedad asoma continuamente en *La Celestina*, no sólo una

---

(6) La creación de este personaje es, sin duda, una de las más elaboradas de la obra: en el primer acto pasará de ingenuo a interesado, el deseo de conseguir a Areusa explicará su acuerdo con Sempronio y Celestina. Rojas, en una aparente contradicción volverá a presentarle como si tal acuerdo no hubiese tenido lugar ya en el primer acto, para mostrar que la verdadera causa de su cambio de actitud es el desprecio y malos tratos que recibe de Calisto; de nuevo quedará configurado mediante su pasión por Areusa y el motivo del interés pecuniario se intensificará, tal como se puede comprobar en los actos VI y XII.

ambigüedad derivada de la dificultad para captar el mensaje: esa famosa intención moralizante expuesta por Rojas, o el fatalismo, estoicismo, etc., según otros críticos interpretan, sino también una ambigüedad nacida de la ruptura con el concepto de verosimilitud: todas las escenas señaladas, la de la huerta de Melibea, la muerte de los criados; el momento en que ésta es conocida por Areusa, el tesoro de Pármeno, el comportamiento de Alisa, son situaciones que el autor pudo haber fácilmente dotado de mayor realismo. Se puede pensar que se trata efectivamente de errores ( que Areusa tarde ocho días en enterarse de la muerte de los criados es totalmente inverosímil) pero, en todo caso, el lector se da cuenta que está ante detalles poco importantes, situaciones anecdóticas que no interfieren en la consideración artística del libro. La explicación a estos «errores» podría ser, casualmente, el menosprecio tanto del autor del primer acto como de Rojas hacia la anécdota: por ejemplo, en el primer acto se trata de crear la problemática de la pasión de Calisto y para llegar a este punto el autor tiene que desarrollar un tema previo, el conocimiento de Calisto y Melibea, de modo que crea una primera escena, totalmente desligada en el espacio, pero que cumple su misión funcional mostrando claramente por un lado, la pasión de Calisto y por otro, el rechazo de Melibea. En este sentido, poco le importa al autor, y tampoco al lector, que tal escena suceda en un huerto, en una iglesia, que Melibea se encuentre sola, etc. Dentro de este planteamiento situaríamos la precipitada ejecución de los criados. De acuerdo con la concepción de la obra los criados deben morir pero, ¿qué ocurriría si por atender a la verosimilitud se hubiera celebrado un juicio normal o se procediera a su encarcelamiento? Rojas, al seguir el desarrollo temporal de la primera versión, de «La Comedia», difícilmente lograría plasmar la muerte de los criados con anterioridad a la de Calisto, en todo caso, daría lugar a una desviación complicada del tema principal, en detrimento de la unidad artística de la obra.

En otros casos analizados, como son el problema del matrimonio y el del cambio de Melibea, las distintas posibilidades interpretativas (ambigüedad) que se ofrecen al lector

están en relación directa con dos aspectos fundamentales en la obra y, en principio, antagónicos: realismo y convención literaria. Se ha considerado a *La Celestina* como una de las obras que con mayor autenticidad presentan al lector la realidad social de la época (Maravall, Frank, Benítez, etc.) opuesta, pues, a géneros coetáneos como la novela sentimental y opuesta también, a toda una literatura convencional (novela pastoril, griega, caballeresca) de desarrollo inmediatamente posterior. Al mismo tiempo, en contraposición con ese realismo se asume una convención literaria que, en pocas obras, es tan patente como en *La Celestina*, según han señalado los críticos que se han ocupado de buscar sus fuentes y préstamos literarios (M. R. Lida de Malkiel, Castro Guisasola, Deyermond, M. Pelayo). Algunos ejemplos de este convencionalismo literario que llaman la atención del lector pueden ser:

1) el lenguaje enfático de Calisto, máxime cuando en ocasiones utiliza un lenguaje totalmente realista.

2) Lo inadecuado que resulta, en escenas de gran intensidad trágica, que el personaje ensarte uno tras otro ejemplos de los mitos clásicos como en el caso de Melibea antes de suicidarse y del monólogo de Pleberio.

3) Tampoco resulta muy verosímil la sabiduría clásica de Sempronio.

En esto no podemos criticar a los autores de *La Celestina*, como tampoco lo podemos hacer con Cervantes por introducir novelas cortas en *El Quijote*, ni con Mateo Alemán, por sus largos y pesados discursos moralizantes en *Guzmán de Alfarache*. Estamos ante determinadas convenciones literarias que ahora resultan inadecuadas, pero no así en su época. La trama de *La Celestina* no puede estar sostenida sobre bases más artificiales, hasta el punto que, hemos de creer, que los cinco actos que se añaden en 1502, tal como dice Rojas, se deben a que «halle que querian que se alargasse en el processo de su deleyte destes amantes, sobre lo queal fuy muy importunado; de manera que acorde, avnque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma». Obra escrita para ser leída en círculos universitarios, su continuación no responde a ne-

cesidades estructurales de la misma, sino a la concesión del autor ante la petición de ese grupo de lectores: algo ajeno a la obra misma<sup>7</sup> aunque, en definitiva, pueda haber contribuído a un mayor logro artístico.

Pero frente a todo este cúmulo de convenciones literarias, los personajes se presentan tan reales, tan perfectamente creados en sus múltiples facetas psicológicas, que la obra adquiere un valor intemporal. Si *La Celestina* sigue interesando hoy es, casualmente, por la sensación de vida, de algo auténtico, que emana; por ese continuo diálogo certero, ingenioso, a través del cual los personajes crean un mundo que se le ofrece al lector como suplantador del real.

JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO  
Universidad de León

---

(7) Cuestión no muy debatida es ésta del mayor o menor valor artístico de la «Comedia» o de la «Tragicomedia». Frente a la opinión de Foulché-Delbosc, Cejador y Pedro Bohigas en favor de la primera versión, la opinión generalizada es conceder mayor valor Artístico a la versión de 1502.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española*, ed. Gredos, Madrid, 1970. A. Alcalá, «Rojas y el neopicureismo. Notas sobre la intención de «*La Celestina*» y el silencio posterior de su autor», en *La Celestina y su contorno social*, ed. Hispam, Barcelona, 1977, págs. 31-50. M. Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, ed. Didier, París, 1961. F. Benítez, «Dimensión semántica del acaecer en la palabra celestinesca», en *La Celestina y su contorno social*, op. cit., págs. 67-74. E. R. Berndt, *Amor, muerte y fortuna en La Celestina*, ed. Gredos, Madrid, 1963. P. Bohigas, «De la *Comedia* a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I, Madrid, 1957, págs. 153-175. A. Bonilla y San Martín, «Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina», *RH*, 1906 págs. 372-386. A. Castro, *La Celestina como contienda literaria*, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1965. E. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina*, Anejo V de la *R.F.E.*, Madrid, 1924. J. Cejador, prólogo a la ed. de *La Celestina* (Clásicos Castellanos, Madrid, 1913). M. Criado de Val, «*Índice verbal de La Celestina*», Anejo LXIV de la *R.F.E.*, Madrid, 1955. A. D. Deyermund, *Tre Petrarchan Sources of La Celestina*, Univ. Press/Clarendon Press, Oxford, 1961. R. Foulché-Delbos, «Observations sur *La Célestine*», *R.H.*, 7 (1900). R. Frank, «Four Paradoxes in the *Celestina*», *Romanic Review*, 38 (1947), págs. 53-68. F. Garrido, *Los problemas de Calisto y Melibea y el conflicto de su autor*, Ed. Canigó, Figueras, 1957. S. Gilman, *La Celestina: arte y estructura*, ed. Taurus, Madrid, 1974. O. Green, *España y la tradición occidental*, ed. Gredos, Madrid, 1969. E. Gurza, *Lectura existencialista de «La Celestina»*, ed. Gredos, Madrid, 1977. R. E. House, «The Present Status of the Problem of Authorship of the *Celestina*», *Philological Quarterly*, 2 (1923). M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, ed. Universitaria, Buenos Aires, 1962. I. Mac-Donald, «Some Observations on the *Celestina*», *HR*, XXII (1954), págs. 264-281. A. Maravall, *El mundo social de la Celestina*, ed. Gredos, Madrid, 1964. M. Menéndez Pelayo, «*La Celestina*», en *Orígenes de la novela*, III, ed. Nacional, Santander, C.S.I.C., 1947. R. Menéndez Pidal, «La lengua en el tiempo de los Reyes Católicos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, I, 1950. C. Morón Arroyo, *Sentido y forma de la Celestina*, ed. Cátedra, Madrid, 1974. E. Orozco, «*La Celestina: hipótesis para una interpretación*», *Insula*, CXXIV, 1957,

págs. 7 y 10. H. Petriconi, «Lo demoníaco en *La Celestina*», *Boletín del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras*, Buenos Aires, 18 (1936), págs. 1-4. I. G. Probst, «Notes on the authorship of the *Celestina*», en *Philological Quarterly*, III (1924), págs. 81-91. F. Rauhut, «Das Dämonische in der *Celestina*», *Festgabe für Karl Vossler*, Munich, 1932, págs. 117-123. C. Ripoll, *La Celestina a través del decálogo y otras notas sobre la literatura de la Edad de Oro*, Las Américas P., Nueva York, 1969. M. de Riquer, *La Celestina y Lazarillos*, ed. Vergara, Barcelona, 1959. J. Rodríguez-Puértolas, «Nueva aproximación a *La Celestina*», *Estudios Filológicos*, 5 (1969), págs. 71-90 y «El linaje de Calixto», *Hispanófila*, 7 (1968), págs. 1-6. P. E. Russell, *Temas de «La Celestina»*, ed. Ariel, Barcelona, 1978. S. Serrano Poncela, «El secreto de Melibea», *Cuadernos Hispanoamericanos*, C, 1958, págs. 488-510. J. M.<sup>a</sup> Valverde, *Las Celestinas*, Ed. Planeta, Barcelona, 1976. H. de Vries, «Sobre el mensaje secreto de «*Calysto y Melybea*» en *La Celestina y su contorno social* (*op. cit.*), págs. 135-151. E. Weber, «La «*Comedia de Calisto y Melibea*» como arte de amor en *La Celestina y su contorno social*» (*op. cit.*), págs. 31-34.