

La tragicómica “grandeza de dios” en *La Celestina*

Gustavo Illades

Desde la perspectiva diacrónica de los géneros cómico-serios, se analiza la forma experimental de *La Celestina*, esto es, su heterogeneidad genérica (Comedia / Tragicomedia de Calisto y Melibea) y temática (amor divino / humano), así como la reciprocidad entre ambas. Dicho análisis intenta explicar la originalidad de la obra en tanto primer diálogo dramático en español con ascendiente latino, el cual da voz protagónica a los bajos fondos sociales por primera vez en la literatura culta de España. Por otra parte, se relaciona la forma experimental de *La Celestina* con los problemas de transmisión y recepción que enfrentaron sus primeras ediciones, dado que hacia el año 1500 la naciente cultura tipográfica entraba en conflicto con la costumbre centenaria de vocalizar y gestualizar los textos literarios. Por último, se propone un desciframiento diferenciado —según los tipos de receptores— del sentido último de la obra: el deicidio simbólico del Dios católico, compuesto por un autor cristiano-nuevo, vía de la superposición de dos campos semánticos heterogéneos, el religioso y el erótico.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, Dios, tragicomedia, lectura en voz alta, murmuración.

On a diachronic perspective of the seriocomic genres, the experimental form of *La Celestina* is analyzed; that is, its generic (Comedy / Tragicomedy of Calisto and Melibea) and thematic (divine / human love) heterogeneity, as well as the interaction between both issues. This analysis intends to explain the work's originality as the first dramatic dialog written in Spanish with Latin ascendancy, and giving a leading role to the social underworld for the first time on Spanish cultured work. On the other hand, the experimental

form of *La Celestina* is related to the transmission and reception issues that the first editions faced, since by year 1500 the rising typographic culture struggled against the centennial custom of vocalizing and gesturing literary texts. Finally, a differential decoding is proposed —according to the kind of receptor— of the ultimate sense on the work: the symbolic deicide of catholic God, composed by a New Christian author, via the superposition of two heterogeneous, religious and erotic, semantic fields.

KEY WORDS: *La Celestina*, God, tragicomedy, reading aloud, gossip.

Gustavo Illades
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
México

La tragicómica “grandeza de dios” en *La Celestina*

Es posible que el mayor obstáculo para *leer* (“recoger”) una obra maestra sea la pérdida progresiva de su forma experimental, más aún si se trata de una obra clásica de nuestra lengua, compuesta para ser leída en alto por una sola voz. Cuanto más nos resistimos a las imágenes modélicas establecidas *a posteriori*, tanto menos adolece de anacronía nuestra lectura. Interrogar la experimentación literaria nos conduce hacia la idónea situación de su primer público, aquella del asombro ante lo nunca antes visto ni oído.

Los lectores de la edición burgalesa (1499) de la *Comedia de Calisto y Melibea* no supieron cómo vocalizar¹ el libro que tenían entre manos. No obstante, sus dudas y tropiezos alertarían al auditorio² sobre lo inusitado de la obra. Entre aquellos lec-

¹ Sabido es que hasta el siglo xvii las obras literarias manuscritas o impresas se leían mucho más a la usanza medieval (en voz alta y ante un público de oyentes) que al modo contemporáneo (en soledad y en silencio). *Vid.* Frenk, *Entre la voz y el silencio*.

² En ediciones posteriores de la obra, Fernando de Rojas incorpora paratextos que documentan su expectativa de una lectura vocalizada. Es el caso de las siguientes palabras del Prólogo: “assi que quando diez personas se juntaren a oyr esta Comedia” (Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 1999, fol. A4r). Para los propósitos

tores —herederos de los juglares— y sus consabidos oyentes —sensibles al arte de la voz y memoriosos— se interponía por indescifrable la intrincada partitura de un diálogo ininterrumpido. No era para menos: la *Comedia* fue el primer diálogo dramático en España, cuyo modelo latino escapaba, sin duda, al público extra-universitario. Además, la gama de personajes, la división en autos y la ausencia de tercera persona narrativa solicitaban un teatro de corral inexistente entonces. En cambio, el tema erótico, propio de la novela sentimental, y la escritura en prosa apelaban a las habilidades del lector profesional —áulico, cortesano o callejero. Atrapada en esta contradicción genérica, la *Comedia* prodiga novedades: presenta el tema del amor en claves —médica, filosófica, religiosa, literaria— y en tonos —serio y cómico— sólo descifrables por los entendidos, los universitarios de Salamanca antes que otros,³ pero al mismo tiempo da voz por primera vez en la literatura culta a los bajos fondos sociales, al punto de convertir a la alcahueta Celestina en el orador más convincente de España, según la define Stephen Gilman.

Mención especial merece el uso sistemático de “apartes entreoídos”⁴ a lo largo del diálogo, los cuales no se distinguen tipográficamente en las ediciones antiguas. Destinados a encubrir las hablas libérrimas de criados, prostitutas y alcahueta y, al mismo tiempo, a denunciarle al auditorio la hipocresía de tales personajes, dichos apartes cumplen una función adicional:

del presente estudio, utilizo la edición valenciana de 1514 en versión paleográfica. En adelante, a renglón seguido y entre corchetes, consigno el paratexto o el auto respectivos más la foliación. Para la cita anterior: [Prólogo, A4r].

³ Recuérdese que Fernando de Rojas estudió y compuso su obra en la Universidad de Salamanca.

⁴ El aparte entreoído es dicho por un personaje a su interlocutor de tal manera que éste lo oiga sin entenderlo, pues su contenido es indecoroso. Más de una vez en la *Comedia* el interlocutor demanda un habla comprensible, lo cual propicia la rectificación de las palabras del primer locutor, esta vez decorosas, pero hipócritas. Para un estudio sistemático de los apartes de la obra, *vid.* Lida, *La originalidad artística de “La Celestina”*, 136-148.

instruyen la *actio* —voz, gesto y semblante— del lector. Baste con un ejemplo:

(Sem.) algo es lo que digo: a mas ha de yr este hecho no basta loco sino hereje? (Ca.) no te digo que fables alto quando hablares? Que dizes? (Sem.) digo que nunca dios quiera tal: que es especie de heregia lo que agora dixiste [Primer Auto, fol. A6r].

Dicho en alto, el aparte de Sempronio resulta absurdo en términos de interlocución y en cuestión de decoro comporta una insolencia inadmisibile. Nótese que la orden de Calisto muestra que no ha comprendido la murmuración del criado, al tiempo que guía la pronunciación de los virtuales lectores. Éstos, con toda probabilidad, ignoraban los recursos vocales necesarios a la buena inteligencia de los apartes, de ahí que en la segunda edición de la obra (Toledo, 1500) Rojas incorpore paratextos que dan testimonio de la defectuosa recepción inicial⁵ y finalice la nueva edición con un conjunto de octavas compuestas por el corrector de la misma, Alonso de Proaza. Una de las octavas —otra novedad de la *Comedia*— instruye la vocalización correcta del texto. Significativamente, la primera de sus instrucciones (“cumple que sepas hablar entredientes”)⁶ indica la manera de pronunciar los apartes entreoídos.

Desde una perspectiva cultural, la *Comedia* se hallaba inserta en un periodo de cambio de mentalidades a causa de la propagación de la imprenta. El tema ha sido bastante estudiado.

⁵ Así por ejemplo las octavas en las que el autor se lamenta de que “ella [su pluma] es comida y ami estan cortando: / reproches, reuistas [‘escrutinios’] τ tachas [...]” [El autor, fol. A2r]. *Vid.* Maurizi, “Dize el modo”, 151-157.

⁶ La correspondencia entre la lectura “entre dientes” instruida por Proaza y los apartes entreoídos fue advertida por Bataillon, en “*La Célestine*” *selon Fernando de Rojas*, 83 y ss. Para la genealogía del “habla entre dientes” en la literatura española y su relación con la maledicencia o murmuración, *vid.* Illades, “Observaciones”, 13-35 y “Arte y pecado”, 163-182.

Lo traigo a cuento porque los amores de Calisto y Melibea, al circular impresos, llegaban a un gran público dado el número de ejemplares y su bajo costo, lo cual significó que numerosos oyentes experimentados se convirtieron de súbito en inhábiles lectores de una obra —si fuera poco— inusitadamente compleja. Por ello, en las octavas de Proaza —empeñadas en explicar lo inexplicable: la ascendencia, valía, novedad, *actio* y anonimato de la obra— se hace evidente la incertidumbre⁷ respecto de su vocalización: “Pues mucho mas puede tu lengua hazer / lector conla obra: que aqui te refiero / que aun coraçon mas duro que azero / bien la leyendo haras liquescer” [Alonso de Proaza, fol. I5v].

Las singularidades apuntadas hasta aquí no bastan quizá para aproximarnos al asombro de los lectores y oyentes de 1499 ante el inicio de la obra *in medias res*:

Enesto veo melibea la grandeza de dios. (Me.) en que calisto?
(Ca.) en dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotasse: τ fazer ami inmerito tanta merced que ver te alcançasse: y en tan conueniente lugar que mi secreto dolor manifestar te pudiesse [Primer Auto, fol. A5r].

Calisto continúa hablando y amplifica su parlamento con “heregias” similares y aun mayores: es más alto el “galardon”⁸ de ver en tal circunstancia a Melibea que el “seruicio / sacrificio / deuocion: τ obras pias” que ha ofrecido a Dios. “[Q]uien vido”, inquiera, en esta vida “cuerpo glorificado” como

⁷ “Algunas de las ‘paradojas’ más enigmáticas que han dado fama a la obra quedan iluminadas —si no explicadas— por la comprensión de la tradición oral que está detrás de la fachada impresa. Por ejemplo, en las primeras ediciones, la falta de acotaciones marginales, de subrayados, de puntuación en el sentido moderno, e incluso de sangrados tipográficos, sólo pueden entenderse en términos de la fuerza oral que todavía poseía la palabra, de su capacidad para sugerir la pronunciación y entonación sin ayuda externa” (Gilman, *La España*, 316).

⁸ “Galardón” es eufemismo del sexo femenino en el léxico del amor cortés.

lo está el suyo. Y más: “los gloriosos santos que se deleytan en la vision diuina no gozan mas que yo agora en el acatamiento tuyo”.

Cabe mencionar que la edición burgalesa ofrece un argumento, redactado por el impresor,⁹ al inicio de cada auto. El argumento del Primer Auto comienza así: “Entrando calisto en vna huerta empos dun falcon suyo: hallo ay a Melibea de cuyo amor preso: començole de hablar”. Resulta estridente la falta de correspondencia entre las tópicas palabras del impresor y el discurso blasfemo del personaje, pues Calisto, más que hablar de amor a Melibea, define la “grandeza de dios”, encarece su propia gloria, sitúa el privilegio de ver a la mujer por encima de sus ofrecimientos devotos y, como remate, explica que es superior su deleite visual al de los santos cuando ya en el cielo contemplan a Dios. Se comprenderá que los oyentes de la obra se hallaron de improviso inmersos en un nuevo mundo literario.

Andando la obra, el breve parlamento entre los futuros amantes deviene parodia del amor cortés y el discurso enajenado de Calisto, enfermedad o pasión amorosa (*amor hereos*).¹⁰ Pero ello no transforma ni disminuye el sentido establecido por la frase inicial: “Enesto veo melibea la grandeza de dios”. Lo insólito de la frase consiste en iniciar a lo divino una dilatada fábula de fuerte contenido erótico. De allí en adelante la “grandeza de dios” y la lujuria de Calisto se irán fundiendo en un mismo campo semántico.

En cuanto a Melibea, las cosas no son menos sorprendentes: conoce al joven, incluso sabe su nombre; además, tolera que escale el muro de la casa paterna, que desvaríe y la requiera sin la obligada cortesía. ¿Qué clase de adolescente aristócrata es ésta en el magín del público medieval? ¿Por qué no delata

⁹ El mismo Rojas aclara que no compuso los argumentos de los autos: “que avn los impressores han dado sus punturas poniendo rubricas: o sumarios al principio de cada auto narrando en breue lo que dentro contenia” [Prólogo, fol. A4r].

¹⁰ Vid. Illades, “*La Celestina*” en *el taller salmantino*, 37-52.

al intruso pidiendo auxilio a sus parientes o criados? ¿Por qué, con curiosidad y cálculo impropios de su edad y condición, estimula los desahogos verbales de Calisto para luego despacharlo indignada? Quizá ahora empiece a ser más comprensible el universo imaginario que visitaban por primera vez los españoles de 1499.

Observemos una singularidad espacio-temporal que buena parte de la crítica ha resuelto asimilando la obra, con evidente anacronía, al género teatral. En su edición, Russell se toma, por ejemplo, la libertad de fragmentar el diálogo en escenas (“cenas”).

Una vez concluido el breve intercambio verbal con Melibea, Calisto, desesperado a causa del rechazo, llega a su casa:

(Ca.) yre como aquel contra quien solamente la aduersa fortuna pone su estudio con odio cruel. Sempronio sempronio: sempronio. donde esta este maldito? (Sem.) aqui soy señor curando destos cauallos. (Ca.) pues como sales dela sala? (Sem.) abatio se el Girifalte τ vine le a endereçar enel alcandara [Primer Auto, fols. A5r-A5v].

Sabemos que se trata de la casa de Calisto por la respuesta del criado en el contexto de un nuevo diálogo. No hay narrador en tercera persona que nos indique el desplazamiento espacio-temporal del personaje. Como se nota en la cita anterior, los folios de las ediciones antiguas carecen de apoyos gráficos que señalen el cambio de situación dialógica. A renglón seguido, Calisto pasa de lamentarse con la mujer a vociferar al criado. Fue tarea de los lectores profesionales de la época adaptar su arte vocal y gestual a las originales exigencias del texto. Así por ejemplo, la triple llamada al sirviente (“Sempronio sempronio: sempronio”) no debía pronunciarse retóricamente, como *exclamatio* anafórica, sino con pausas bien marcadas y con un volumen ascendente de voz (“Sempronio... ¡Sempronio!... ¡¡Sempronio!!”), emulando, además del estado anímico de Calisto,

la situación de quien llama a un criado que no responde dentro de una trayectoria espacial doméstica: en la puerta, luego en el patio y por fin en la sala.

En el mismo tenor, la justificación de Sempronio (“aquí soy señor curando destes cauallos”) debía mostrar falsedad y pereza en razón de la subsecuente pregunta del amo (“pues como sales dela sala”). Esta vez, la oralización de la respuesta (“abatio se el Girifalte τ vine le a endereçar enel alcandara”) tendría que confirmar la mitomanía del criado asociándola a su destreza para la improvisación, con lo cual quedaba esbozado su retrato moral-psicológico. En unas cuantas líneas la obra nos adentra en una partitura vocal y gestual cuya complejidad desafiaba los recursos de dos artes recíprocas entre sí en aquel tiempo: leer en voz alta y escuchar.

Medio siglo después, Alfonso de Villegas Selvago, uno de tantos imitadores de la obra, encomia el arte oral de ésta de la manera más elocuente: “da gusto al apetito auditivo con el estilo de sus razones” (Gilman, *La España*, 317). Su observación es un testimonio de recepción personal, pero también y sobre todo da fe de una comunidad de oyentes ávidos, de un oído social refinado, capaz de degustar las exquisitas hablas celestinescas. Indirectamente, Villegas Selvago nos informa que los lectores y oyentes en poco tiempo asimilaron la forma experimental de la obra. De otro modo no habría sido posible el parteaguas que produjo en la literatura española, el cual, como es bien sabido, dio origen a la ficción renacentista en dos vertientes: de un lado, la comedia humanística, precursora del teatro de corral (Canet, *Comedia humanística*, 11 y ss.; Pérez Priego, *Cuatro comedias celestinescas*, 9 y ss.); de otro lado, la novela picaresca.

Debemos a Bajtún la teorización más penetrante, desde una perspectiva diacrónica, acerca de las formas literarias experimentales, las que denomina “géneros cómico-serios” —diálogo socrático, sátira menipea, diatriba, soliloquio y simposio. Se trata de géneros carnavalizados, surgidos en la época helenís-

tica por oposición a los géneros serios —epopeya, tragedia, historia, retórica clásica. A través de una atmósfera de “alegre relatividad”, aquéllos debilitaron la seriedad unilateral, el racionalismo, el monismo y dogmatismo de éstos. Y con los siglos hicieron posible el surgimiento de la novela dialógica moderna en Europa. Según Bajtín, tres son los rasgos genéricos externos del dominio de lo cómico-serio: una nueva actitud hacia la realidad (la actualidad más viva desplaza al distanciamiento épico o trágico, al pasado absoluto del mito y a la tradición); una fundamentación consciente en la experiencia y en la libre invención, no en la tradición, a la cual se somete a crítica (de aquí surge toda una revolución en la historia de la imagen literaria); y una deliberada heterogeneidad de estilos, voces, tonos y planos (el autor empieza a revestirse con diversas máscaras) (Bajtín, *Poética de Dostoievski*, 151-170).

Dichos rasgos son observables en la *Comedia* como conjunto e incluso en los diálogos liminares ya citados. Desde el inicio, la urgencia erótica de Calisto —su actualidad más viva— se sobrepone a la imagen mítica de Dios y a la tradición del amor cortés. Por otra parte, el discurso del personaje supone una elección autorial basada en la libre invención —el diálogo irrumpe *in medias res*, lo cual genera una serie de inverosimilitudes diegéticas e ideológicas desde la preceptiva de los géneros serios vigentes, así la novela sentimental— aplicada a la experiencia vital-sexual de Melibea y Calisto. Por último, el estilo latinizante y el tono encomiástico de éste es heterogéneo del contenido indecoroso de las palabras que dirige a la mujer; asimismo, su primer diálogo contrasta con el estilo, léxico y tono del segundo diálogo (“Sempronio sempronio: sempronio. donde esta este maldito?”), cuyo desarrollo, además, irá mostrando a un criado holgazán y astuto que, contra toda expectativa, sabe invocar el saber de Salomón, Séneca, Aristóteles y aun Silvestre de Tours, cosmógrafo del siglo XII. Con todo, la heterogeneidad genérica de la tradición literaria cómico-seria

es el rasgo que me interesa destacar con relación a la forma experimental de la obra.

La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* fue impresa en Zaragoza, en 1507. Es la más antigua que conocemos, aunque los celestinistas imaginan con buenas razones una edición sevillana entre 1502 y 1504. Rojas esperó hasta la edición valenciana de 1514 para justificar el cambio de título. En el Prólogo de ésta, antes inexistente, se lee:

Otros han litigado sobre el nombre: diziendo que no se auia de llamar Comedia: pues acabaua en tristeza: sino que se llamasse Tragedia. El primer autor quiso dar denominacion del principio que fue plazer τ llamo la Comedia. yo viendo estas discordias entre estos extremos parti agora por medio la porfia: τ llame la Tragicomedia [Prólogo, fols. A4r-A4v].

De su lado, Proaza dedica al nuevo título una octava cuyos últimos versos (“supplico que llores discreto lector / el tragico fin que todos ouieron” [Alonso de Proaza, fol. I6r]) se hacen eco del triste final aducido por Rojas. Algunos estudios que no discutiré aquí han explorado las causas e implicaciones de dicho cambio. Mi propósito se reduce a observar en el neologismo —*tragicomedia*— la intención textual y autorial de explicar la novedad de la obra para mayor inteligencia de su público. Antes que la nuestra, sólo tres comedias humanísticas italianas escritas en latín, muy posiblemente desconocidas por Rojas (Illades, “Diálogo sobre *Anfitrión*”, 361, n. 23), incluyen la palabra *tragicomedia*, la cual relacionan con Plauto: *Claudi duo* (1432) y *Symmachus* (1434), de Frulovisi, y *Fernandus servatus* (1493), de Marcelino Verardi. Esta última, más próxima en el tiempo al diálogo celestinesco, no tiene con él ninguna relación temática, estilística o genérica. Un corpus tan escueto hace pensar que nuestro autor tomó el título directamente de Plauto, a quien habría leído a sus anchas en la Universidad de Salamanca. Rojas sigue en más de un aspecto el modelo literario

del comediógrafo latino,¹¹ en particular el de su única tragi-comedia —*Anfitrión*—, espléndido ejemplo de lo que Bajtín (*Poética de Dostoievski*, 159-167) llama sátira menipea.¹²

Vale la pena demorarse en un pasaje del Prólogo de Plauto (*Anfitrión*, 50-51), allí donde el personaje Mercurio explica a los virtuales espectadores el sentido del neologismo:

Pero bueno, ¿qué pasa?, ¿fruncís el ceño porque he dicho que iba a ser una tragedia? Nada, no hay que apurarse, soy un dios, la transformaré; si es que estáis de acuerdo, la volveré de tragedia en comedia sin cambiar un sólo verso [...]. Ya sé lo que os gustaría: haré una mezcla, una tragicomedia; no, es que hacer que sea todo el tiempo una comedia, viniendo reyes y dioses, la verdad, no me parece ni medio bien. Vamos a ver, como tam-

¹¹ Proaza refiere su nombre con el doble fin de encarecer la obra de la cual es corrector e informar al auditorio sobre la ascendencia genérica de la misma (“No debuxo la comica mano / de Neuio ni Plauto varones prudentes / tan bien los engaños de falsos siruientes / y malas mugeres en metro romano” [Alonso de Proaza, fol. I5v]).

¹² La cultura islámica no fue ajena a los géneros cómico-serios. El siguiente pasaje de Francisco Márquez Villanueva (*Orígenes y sociología*, 36-37) resulta elocuente: “La expresión literaria del *abad* [“educación” en el sentido de “finura, buenos modales, distinción”] favoreció un género esencialmente fluido o abierto de misceláneas, proverbios, cuentos, poemas y fragmentos de erudición y doctrina religiosa, filosófica y literaria. Piezas de fondo antológico que por su carácter acumulativo y suelto se agrupaban a menudo en lo que, con una metáfora obligada, con frecuencia se llamaron *collares*. Así como la literatura de los ‘*ulama*’ tendía a caracterizarse por el rigor, seriedad y sistematización, la de los ‘*udaba*’ había de oponersele juguetera, caprichosa y, por encima de todo, amena. Su naturaleza dispersa y entretenida tomaba por base y se unía a un ostentoso dominio de los recónditos matices del lenguaje y del inmenso léxico árabe. Fue para esto decisiva la empresa científica coetáneamente proyectada por los gramáticos y lexicógrafos de Basora. Hizo esto posible la brillante realización de dicho amplio ideal en las Maqāmāt o ‘asambleas, estancias’ de al-Hamadānī (969-1007), cuyo éxito fue continuado por el de las del iraquí al-Harīrī (1054-1122) y muchos otros. Desde el siglo x hasta días actuales el ideal literario del *abad*, cristalizado en torno a la maqāma y géneros afines, ha cubierto la inmensidad del Islam, desde Samarkanda a Córdoba”. La investigación de Márquez Villanueva documenta ampliamente algunas resonancias de la cultura y la literatura islámicas en la obra de Rojas, especialmente en la figura de la alcahueta.

bién hay un papel de esclavo, haré que sea una tragicomedia, como acabo de decir.

La intención burlesca de Mercurio se hace más evidente si se considera que *Anfitrión* es la única comedia de Plauto con tema mítico —la leyenda del ciclo tebano sobre el nacimiento de Hércules. El tema, su desarrollo cómico y el cierre solemne comportan una mezcla de géneros que se corresponde bien con el término *tragicomedia*.

Obsérvese ahora la relación entre los pasajes citados de ambos Prólogos. Por boca de Mercurio, Plauto diferencia tragedia de comedia con base en la calidad de los personajes: a la primera corresponden dioses y reyes, esclavos a la segunda. En contraste, Rojas identifica los géneros a partir del argumento: conviene a la comedia un comienzo placentero, uno triste a la tragedia. Al parecer, el autor español no adopta el criterio del latino; sin embargo, las cosas son más complejas.

Varios manuscritos de comedias latinas existentes en España contienen glosas del gramático Aelio Donato; por ejemplo, las *Plauti comoediae cum glossis*, Ms. 9379 (siglo xv) de la Biblioteca del Real Seminario Sacerdotal de San Carlos, en Zaragoza; o las *Terentii comoediae cum commento Donati*, Ms. 623 (1427) de la Biblioteca Central de Barcelona (Webber, “Manuscripts and Early Printed Editions”, 37-39). Es difícil que Rojas desconociera a Donato, quien había actualizado las ideas aristotélicas al glosar la obra de Terencio, el otro modelo latino del diálogo celestinesco. En su *Commento*, el gramático atribuye a la comedia personajes corrientes, conflictos de poca importancia, un mundo ligado a la vida, argumentos ficticios y solución feliz. En sentido opuesto, identifica en la tragedia personajes graves, conflictos serios, un mundo ligado a la muerte, argumentos históricos y desenlaces fatales (González-Haba, “Introducción a Plauto”, 12 y ss.). Si, como observa Donato, la comedia tiene un desenlace feliz a partir de un conflicto y la tra-

gedia un final conflictivo a partir de un inicio armónico, el *plazer* y la *tristeza* que menciona Rojas apuntan hacia la identificación del género de la obra con base en el argumento, pero también en la estructura, la jerarquía de los personajes y el tipo de fabulación, histórica o ficticia.

Es verdad que el autor español no menciona el rango de los personajes; no obstante, su *Comedia / Tragicomedia* sigue el modelo de *Anfitrión*: dioses (Júpiter) y seres humanos eminentes (Anfitrión, Alcmena) se comunican con esclavos (Sosia, Bromia) por mediación del alcahuete (Mercurio). Nuestra obra reparte de modo análogo la nómina de personajes: dioses (el Dios cristiano y Plutón) y seres eminentes (Melibea, Calisto, Alisa, Pleberio), criados y prostitutas (Pármeno, Sempronio, Areúsa, Elicia), alcahuete (Celestina). Vistas así las cosas, es presumible que el Prólogo, secundado por los versos de Proaza, actualice las ideas de Donato con el fin de mostrar la ascendencia plautina de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Juan de Valdés, Luis Vives y Lope de Vega, entre otros, prodigaron elogios a la singular hechura de la “tragicomedia Celestina”, “Celestina” o la “Celestina castellana”, según la iban llamando.¹³ Pero fue Cervantes quien notó, dicho en palabras de Bajtín, la deliberada heterogeneidad genérica. Y lo hizo en un paratexto experimental de una novela asimismo experimental, el *Quijote* de 1605. Son éstos los octosílabos de *cabo roto* que hacen al caso (*Don Quijote de la Mancha*, I, 65):

según siente *Celesti-*,
libro, en mi opinión, divi-,
si encubriera más lo huma-.

Hasta aquí, dos conclusiones pueden sacarse en limpio: la obra en cuanto tragi-comedia pone en contacto a dioses con

¹³ Vid. Lida, *La originalidad artística de “La Celestina”*, 54-56; Valdés, *Diálogo de la lengua*, 175; Lope de Vega, *La Dorotea*, 62.

hombres y al placer con la tristeza; además, el tema con el cual abre es el amor divino-humano (grandeza de Dios-lujuria de Calisto). Leamos pues la heterogeneidad temática a la luz de la forma experimental de los géneros cómico-serios.

Contraviniendo los códigos religioso, social y literario,¹⁴ el amor de Calisto y Melibea tiende a afirmarse más allá de la vida: “su muerte conbida ala mia. Conbida me: τ fuerça que sea presto sin dilacion: muestra me que ha de ser despeñada: τ por seguille en todo. [...] O mi amor τ señor Calisto espera me: ya voy” [Veynteno Auto, fol. I2v]. El suicidio de Melibea cierra un círculo de muertes —de los amantes, los criados y la alcahueta— causado por el Amor, por una pasión cuya fuerza comunica Celestina a todos y a todo. El criado Pármeno ama a la prostituta Areúsa, dobles paródicos de la pareja aristocrática. Sempronio desea a Melibea al igual que otro criado, Tristán, quien, observando el encuentro erótico de Calisto, comenta excitado: “oygo tanto: que juzgo ami amo por el mas bienauenturado hombre que nascio: τ por mi vida: que avn que soy mochacho: que diesse tan buena cuenta como mi amo” [Quatorzeno Auto, fol. G5r]. Esperando la llegada de Calisto, la amante y su criada cantan en el huerto; primero lo hace Lucrecia (“de gozo me deshago. no cesses por mi amor”, dice Melibea), luego en

¹⁴ Russell ve en los siguientes aspectos lo propio del amor celestinesco: subversión satírica de la separación de las clases sociales en lo tocante al código amoroso (Celestina, por ejemplo, no distingue entre los deseos de las nobles y los de las mujeres plebeyas); negación de las normas del amor cortés, particularmente en el caso de Melibea (la joven acoge al amante la primera noche, se declara su “sierva” y “cautiva” y le permite disponer de ella a su voluntad, lo cual viene a constituir una singular reciprocidad de la servidumbre amorosa); interpenetración del amor cortés y el “loco amor”; presentación de la sexualidad como algo que no es cosa privada. “La originalidad de *La Celestina* dependía de que, a diferencia de la literatura amorosa de moda, primero dejaba a sus dos amantes comunicar sus sentimientos enteramente por sus propias palabras y, segundo, les colocaba dentro de un contexto cotidiano, más o menos realista [...]” (Russell, “Introducción Fernando de Rojas”, 55-56 y 60-67).

dúo y al fin Melibea sola. Poco después, el erotismo de conjunto pasa de la sugerencia a los actos:

(Me.) [...] Lucrecia que sientes amiga: tronas te loca de plazer: dexa me le [a Calisto] no me le despedaces: no le trabajes sus miembros con tus pesados abraços. Dexa me gozar lo que es mio: no me ocupes mi plazer [Decimonono Auto, fol. H7v].

En aparte, la criada se queja con evidente frustración:

mala landre me mate si mas los escucho: vida es esta? que me este yo deshaziendo de dentera: y ella esquiandose: porque la rueguen! ya / ya / apaziguado es el ruydo: no ouieron menester despartidores. pero tambien me lo haria yo si estos necios de sus criados me fablassen entre dia: pero esperan que los tengo de yr abuscar [Decimonono Auto, fol. H8r].

Con todo, es Celestina la más experimentada en el ejercicio del amor: de joven mantiene relaciones lésbicas con su mentora Claudina; andando el tiempo ensaya, contra la voluntad de Pármeno, contactos pederastas; ya anciana la complace manosear a Areúsa y contemplar cómo a ésta la penetra Pármeno. Es tan intensa la lujuria entre los personajes que se refleja en el mundo natural: “todo se goza este huerto con tu venida. [...] escucha los altos cipresses como se dan paz vnos ramos con otros [‘cómo se saludan besándose el rostro’]”, le hace notar Melibea al amante.

Si el tratamiento del tema amoroso es una de las múltiples singularidades de la *Tragicomedia*, lo es también y sobre todo porque Rojas y el autor anónimo del Primer Auto compusieron a lo largo de la obra un mundo erótico inseparable del Dios de los cristianos y de su Iglesia católica. Es cierto que en el amor cortés se diviniza a la amada, pero de ninguna manera se identifica explícitamente a Cupido con Dios, como ocurre en los diálogos celestinescos según se verá.

Una manifestación de lo anterior es el comercio erótico de Celestina con los eclesiásticos: “en entrando por la yglesia: via derrocar bonetes en mi honor como si yo fuera vna duquesa. [...] alli se concertauan sus venidas ami casa / alli las ydas ala suya / alli se me offrescian dineros / alli promesas / alli otras dadiuas besando el cabo de mi manto” [Noveno Auto, fol. E7v]. “[N]o se [dice Lucrecia a la madre de Melibea] como no tienes memoria dela que empicotaron por hechizera: que vendia las moças a los abades: τ descasaua mill casados” [Quarto Auto, fol. C3r]. “[L]o que en sus cuentas [del rosario] reza / es los virgos que tiene acargo τ quantos enamorados ay enla ciudad [...]. y que canonigo es mas moço τ franco” [Noveno Auto, fol. E4v]. Esta clase de comercio, ciertamente, puede asociarse a un tópico de la sátira burlesca anticlerical de la Edad Media, pero lo que no tenía precedente en la literatura española era una alcahueta que sermoneara citando a Ezequiel (18, 20) (“Imita la diuina justicia que dixo. El anima que peccare: aquella misma muera / ala humana que jamas condena al padre por el delicto del hijo / ni al hijo por el del padre” [Quarto Auto, fol. C6r]) o autorizara la sexualidad invocando a Dios con casuística aristotélica (“que cada dia ay hombres penados por mugeres: τ mugeres por hombres / τ esto obra la natura. E la natura ordeno la dios / τ dios no hizo cosa mala” [Quarto Auto, fol. C7r]) o prometiera acciones milagrosas a sus clientes (“Que te haria [dice a Calisto] llanas las peñas para andar: que te haria las mas crecidas aguas corrientes passar sin mojar te” [Onzeno Auto, fol. F4v]).

La citada superposición de un campo semántico —el religioso— a otro —el erótico— genera una trayectoria textual cuyo sentido consiste en hacer de Celestina la mensajera de una deidad dual, cómico-seria si se quiere, pero en proceso de fusión: Dios y Cupido, Dios-Amor. De ahí la pregunta de la criada Lucrecia al irrumpir la alcahueta en casa de Pleberio: “celestina madre. seas bien venida: qual dios te traxo por aquestos barrios no acostumbrados?” [Quarto Auto, fol. C2v]. De ahí también

esta confesión temprana del amante: “[Celestina] no tiene menor poderio en mi vida que dios” [Primer Auto, fol. A8v]. Irónicamente, la confesión anuncia un poder tan grande que afectará a todos los personajes.

Además de la alcahueta, los amantes encarnan la superposición de campos semánticos detallada arriba. Cuando el criado pregunta a Calisto si es “christiano”, éste responde con singular elocuencia: “yo? Melibeo so: y a melibea adoro: y en melibea creo τ a melibea amo” [Primer Auto, fol. A6r]. Calisto habla al “santo” cordón de la amada mediante epítetos a lo divino: “o ñudos de mi passion: vosotros enlazastes mis desseos” [Sesto Auto, fol. D3v]. Lida de Malkiel (*La originalidad artística de “La Celestina”*, 368-369) nos recuerda que los nudos de la Pasión eran hechos por mujeres piadosas en sus cordones para el Viernes Santo. A ese mismo cordón ofrenda el amante una suerte de liturgia híbrida, entre católica y pagana, resonancia de la asociación Dios-Cupido: “o mi gloria / τ ceñidero / de aquella angelica cintura [...]. Conjuero te me respondas / por la virtud del gran poder / que aquella señora sobre mi tiene”. La fusión y confusión de fe católica y rito erótico tiene uno de sus puntos más altos en las palabras que cierran climáticamente el auto: “que es heregia: oluidar aquella por quien la vida me aplaze” [Sesto Auto, fol. D5r].

No obstante que la *Tragicomedia* es un diálogo cuya ausencia de tercera persona narrativa disemina entre los discursos de los personajes el sentido textual, es posible aislar pasajes que, sin relativismo o ambigüedad, muestran cómo la superposición de campos semánticos promueve el inusitado sentido del tema dominante: por intercesión de la alcahueta, los amantes confirman en Dios-Amor su pasión pecaminosa. Uno, en el espacio mismo de la iglesia católica: “yre ala Madalena: rogare a dios que aderece a Celestina: τ ponga en coraçon a Melibea mi remedio / o de fin en breue a mis tristes dias” [Otavo Auto, fol. E3v]. Otra, desde la torre donde se despeñará para seguir “en todo” al aman-

te: “tu señor que [...] vees [...] presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto cauallero [...]. [Celestina] sacó mi secreto amor de mi pecho [...]. ruego te [dice a Pleberio] [...] que sean juntas nuestras sepulturas: juntas nos fagan nuestras obsequias. [...] Dios quede contigo τ con ella [mi madre]: a el ofrezco mi anima: pon tu en cobro este cuerpo que alla baxa” [Veynteno Auto, fols. I2r-I2v].

Es oportuno comentar el llanto, *planto* o *commiseratio* de Pleberio, pues cierra la *Tragicomedia*, hace emerger el tema dominante a la superficie textual y pone al descubierto una cosmovisión atribuible en último análisis a los propios autores.

Compuesto sobre el modelo del “Llanto de su madre de Leriano” (*Cárcel de amor*), interpolando fragmentos del *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca, citando aquí y allá nombres y sucesos clásicos y bíblicos, en fin, exhibiendo pleno dominio de la retórica latina, el *planto* de Pleberio,¹⁵ sin embargo, es un soliloquio personalísimo, un desahogo sentimental y subjetivo, un diálogo —con la Fortuna, el Mundo, el Amor— atestado de exclamaciones y preguntas cuya alternancia rítmica le confiere intimidad y hondura lírica. Con el cuerpo de la hija “todo hecho pedaços”, comienza Pleberio a reprochar a la Fortuna sus mudanzas, lo cual era un tópico de la poesía y la prosa cortesanas. En cambio, las inusuales quejas contra el Mundo¹⁶ recuerdan las

¹⁵ Entre otros, son de interés los siguientes estudios sobre el *planto*: Green, “Did the ‘World’ ‘Create’ Pleberio?”, 1965; Deyermond, “Pleberio’s Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21”, 1990; Snow, “Celestina and Pleberio: When Value Systems Collide”, 1990.

¹⁶ Cito un fragmento de la espléndida *conglobatio* de Pleberio: “me parecen vn laberinto de errores. vn desierto espantable: vna morada de fieras. juego de hombres que andan en corro: laguna llena de cieno: region llena de espinas / monte alto / campo pedregoso / prado lleno de serpientes / huerto florido τ sin fruto / fuente de cuidados / rio de lagrimas / mar de miserias trabajo sin prouecho / dulce ponçoña / vana esperanza / falsa alegría / verdadero dolor” [Veynte y un Auto, fol. I3v]. El *planto* arrastra hacia su pesimismo los tópicos *fortuna* y *mundo*. A este respecto, Russell (“Introducción Fernando de Rojas”, 66-67 y n. 98) comenta: Rojas traduce el *haec vita* petrarquesco (*Epistola* cxxii, fol. [K] 6 r, 1496) por “mundo”, palabra

imágenes infernales del *Jardín de las Delicias*, de Hieronymus Bosch. Pero es en sus apóstrofes a la tercera y última de las personificaciones donde el tema dominante revela todo su sentido: “O amor amor: que no pense que tenias fuerça ni poder de matar a tus subjectos” [Veynte y un Auto, fol. I4r].

La “grandeza de dios” definida por Calisto en el arranque de la obra es, en la conclusión de la misma, glosada por Pleberio a la luz de sus efectos funestos, los cuales conforman el complejísimo y dilatado *exemplum* —la *Tragicomedia* toda— del modo y manera en que Dios-Amor trata a sus *subjectos*. Consciente al máximo de los graves sucesos que podría desencadenar la identificación de Cupido con Dios, el converso Fernando de Rojas pone en boca de Pleberio una construcción verbal sin precedente:

[O amor amor] Dios te llamaron otros: no se con que error de tu sentido traydos. Cata que dios mata los que crio. tu matas los que te siguen [...] [Veynte y un Auto, fol. I4v].

Adviértase que Pleberio deniega¹⁷ la equivalencia entre Dios (quien “mata los que crio”) y Amor (quien mata “los que [lo] siguen”) mediante una fórmula que la reprime (“no se con que

que debe entenderse en el sentido descrito por Covarrubias: “algunas vezes sinifica la inestabilidad de las cosas y la mudança dellas, y de los estados” (*Tesoro*, s. v. mundo). Por lo tanto, Pleberio habla del Mundo regido por la Fortuna. Nótese que el personaje no menciona la Providencia, la cual, según la doctrina ortodoxa, ayuda al cristiano a defenderse de las adversidades de la Fortuna.

¹⁷ “La denegación es un procedimiento por el cual el sujeto, al formular deseos, pensamientos o sentimientos reprimidos, se defiende de ellos negándolos. Freud dice a este respecto: ‘La manera como los pacientes presentan lo que les viene a las mentes durante el trabajo analítico puede ser ocasión de algunas observaciones interesantes’. ‘Ahora pensará que quiero decir algo ofensivo; pero en realidad no tengo esa intención’. Comprendemos que así se rehúsa una idea que acaba de emerger por proyección. O ‘Se pregunta quién puede ser esa persona en el sueño. Mi madre no es’. Rectificamos: así pues es su madre. ‘Nos tomamos la libertad en la interpretación, de hacer abstracción de la negación para extraer el puro contenido de la idea’” (Molho, *Semántica y poética*, 120, n.10).

error de tu sentido traydos”). Pero si ambos dioses matan a sus criaturas, la desemejanza entre ellos es sólo retórica. Cupido mata a sus seguidores, esto es, a quienes están enamorados. Mata pues a todas sus criaturas.

El carácter subversivo de las palabras plebéricas ha generado discrepancias entre los editores modernos, en cuyas lecciones filológicas asoma en ocasiones un fondo ideológico, eco de las discrepancias originales referidas por Rojas (“esta presente obra ha seydo instrumento de lid: o contienda a sus lectores” [Prólogo, fol. A4r]). Veamos.

La edición de Cejador y Frauca (Rojas, 1913-1972, vol. 2, 210), que amalgama la *Comedia* (Burgos, 1499) y la *Tragicomedia* (Valencia, 1514), ofrece idéntica lección que la de Severin, cuyo texto base es la *Tragicomedia* de Zaragoza, 1507: “Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traýdos. Cata que Dios mata los que crió; tú matas los que te siguen” (Rojas, 1987, 342). Salvo la acentuación ortográfica, la misma lección aparece en la edición de Criado de Val y G. D. Trotter (Rojas, 1984, 300), cuyo texto base es el *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, Sevilla, 1502 —hacia 1518, según indica Russell en su propia edición. Marciales, en su edición crítica, propone la siguiente *lectio*: “Cata que Dios [no] mata los que crió” (Rojas, 1985, vol. 2, 266 y n. 28). En la *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, cuyos textos base son la edición de Burgos y la de Valencia, Russell, aun sabiendo que los impresores antiguos distinguían con un signo los enunciados interrogativos y admirativos cuando así convenía al sentido del texto, propone la siguiente lectura: “Cata, [¿qué] dios mata los que crió [?]”. En la nota correspondiente se observa que: 1) se trata de una de las más problemáticas observaciones de la obra; 2) ninguna edición antigua usa, para la frase en cuestión, signos ortográficos; 3) la edición crítica de Marciales lee “Cata que Dios [no] mata los que crió”, no obstante que “es difícil creer que una omisión tan vital pasara sin corregir en todas las ediciones”; y

4) “si se concede a las palabras de Pleberio un carácter interrogativo, entonces ellas apoyan lógicamente su observación en la frase anterior de que dar el título de dios al amor es un error manifiesto” (Rojas, 1991, 604 y n. 56). En la reedición de 2001, Russell retira los corchetes (“Cata, ¿qué dios mata los que crió?”). Por último, basándose en la edición de Zaragoza, Patrizia Botta coincide con la *lectio* de Cejador y Severin.

Mi análisis, apoyado en las ediciones antiguas, me lleva a una conclusión opuesta a la de Russell: identificar a Dios con Amor por medio de una frase equívoca —de voces equivalentes— es un acierto manifiesto de Rojas, acierto reproducido, no sabemos si a conciencia, por sus impresores.

Líneas abajo, refiriéndose al dios de la antorcha encendida, Pleberio acentúa la asimilación de una deidad a otra: “La leña que gasta tu llama son almas τ vidas de humanas criaturas [...]. No solo de cristianos mas de gentiles τ judios” [Veynte y un Auto, fol. I4v]. ¿Qué leña y qué llama son estas? Son el cuerpo ardiente de los enamorados. Y si Cupido no es otro que Dios, leña y llama son asimismo el cuerpo ardiente de los condenados por la Inquisición en los autos de fe. Pleberio define a Cupido como aquel que mata a sus criaturas porque las condena al fuego de la pasión, porque condena a la pira el alma y la vida de cristianos, gentiles y judíos. Es un dios que condena y calcina, un dios sacrificador. En las palabras del personaje cristaliza la trayectoria semántica del texto. Pero también por ellas, que culminan el sentido de la obra a través de una denegación, se entreabre aquélla al mundo del autor, cuya voz resuena nítida, acaso por única vez, en la del ente literario. ¿Qué otra cosa debemos colegir de la alusión al fuego devorador de los *judíos*, palabra que concluye una proposición equívoca¹⁸ mediante una

¹⁸ La equivocidad (Dios no es Cupido: Dios es Cupido) de “Cata que dios mata los que crío. tu matas los que te siguen” persiste, líneas abajo, en “Tu fuego es de ardiente rayo: que jamas haze señal do llega. La leña que gasta tu llama son almas τ *vidas* de humanas criaturas”. Son mías las cursivas.

especie de digresión que, enunciada como si fuera amplificación de una desemejanza —la cual no es sino una equivalencia encubierta—, desliza, sin embargo, una idea central y conclusiva? Cierto: Dios y Amor son uno porque matan a sus criaturas, porque queman, también, a los judíos.

Subrepticia y dominante a un tiempo, la voz del autor se vuelve audible y abre un diálogo entre su obra y su vida intercomunicando ambas a través de la imagen del judío envuelto en las llamas de Dios-Amor. Rojas tuvo razones profundas para utilizar esta imagen en el momento climático de la obra, pues “existen [...] pruebas documentales que demuestran que cuando Rojas tenía quizá quince años, su padre fue detenido, encarcelado, juzgado, hallado culpable y con toda probabilidad (en aquel período inicial de rigor inquisitorial) ejecutado en la hoguera en un auto de fe” (Gilman, *La España*, 63).¹⁹ Lo extraordinario del caso consiste en que las palabras de Pleberio y la biografía del autor entran en diálogo por mediación del discurso mítico, lo cual nos conduce hacia las honduras del inconsciente colectivo.²⁰

¹⁹ A más de un celestinista ha irritado la conclusión de Gilman. Miguel Marciales es quizá el ejemplo más estridente: “No creo aquí necesario repetir la refutación total que hago en la *Carta al profesor Stephen Gilman*, de una de sus tesis más queridas y acariciadas en el libro *The Spain of Fernando de Rojas*, la de que el padre del bachiller Rojas fue un ‘Fernando de Rojas’ quemado vivo por judaizante en Toledo en 1488. Es inconcebible que tan descabalada teoría haya podido siquiera pasarse por la cabeza al profesor Gilman y que haya perdido un tiempo precioso en apuntalar un tan protuberante absurdo” (Rojas, 1985, vol. 1, 271-272). En mi opinión, la acalorada adjetivación de Marciales tiene menos causa filológica que ideológica, pues lo que repudia es la España recreada por Gilman.

²⁰ “El hecho psíquico ‘Dios’ es un tipo autónomo, un *arquetipo colectivo*, como lo denominé posteriormente. De ahí que no sólo sea propio de todas las formas superiores de religión, sino que aparezca también espontáneamente en los sueños individuales. El arquetipo es una estructura psíquica, inconsciente en sí, pero que posee realidad, independientemente de la actitud de la conciencia. Es una existencia anímica que como tal no debe confundirse con el concepto de un dios metafísico. La existencia del arquetipo no afirma un dios ni lo niega”. Lo arquetípico es colectivo. Los “misterios” cristianos son “representaciones colectivas”. Los arquetipos —imágenes colectivas como la fantasía del incesto— poseen significación compensatoria y curativa, cosa que siempre ha tenido el mito (Jung, *Símbolos de transformación*, 81, n. 28, 302 y 416-417).

En la simbología²¹ de los mitos, escribe Jung (*Símbolos de transformación*, 68 y 73), la imagen de una divinidad creadora masculina deriva de la *imago paterna*; el amor intenso y natural del hijo por el padre se desvía, cuando se emancipa aquél, hacia formas superiores de éste, hacia la autoridad que representa Dios-Padre. En 1492, los Reyes Católicos al decretar la universalidad del culto católico instituyeron la orfandad de los judíos españoles. En el caso de Rojas, como en el de tantos otros de su casta, la consecuencia histórica del decreto habría significado una doble orfandad, derivada de la muerte del Dios-Padre, de Dios y del padre a un mismo tiempo. Padre postizo o Padrastro del converso Rojas, el Dios de los católicos, según Pleberio, tiene por atributos quemar con la llama del amor y de la pira a sus criaturas (hoguera del amor y amor por la hoguera).

El primer atributo corresponde al arquetipo del Amor. “Dios es Amor / y quien permanece en el amor / permanece en Dios y Dios en él”, dice San Juan (4, 16). Jung (*Símbolos de transformación*, 89, 91-92 y 129) comenta el pasaje: el amor humano se considera condición *sine qua non* de la presencia divina en la Primera Epístola de San Juan. “El ‘amor’ demuestra ser la fuerza del destino por antonomasia, lo mismo si se presenta como baja concupiscencia que como pasión espiritual”. El amor es sustancialmente un antropomorfismo, es propiedad y actividad del hombre; por ello, la vivencia religiosa de la Antigüedad se interpretaba con frecuencia al modo de unión corporal con la divinidad, y numerosos cultos estaban saturados de sexualidad de

²¹ “El *símbolo* no es una alegoría ni un signo, sino la imagen de un contenido en su mayor parte trascendente a la conciencia. Lo que todavía es preciso descubrir es que esos contenidos son *reales*, es decir, agentes con los cuales no sólo es posible, sino incluso necesario entenderse. En ese descubrimiento no dejará de verse de qué trata el dogma, qué fórmula y para qué surgió [...] Todos los símbolos, en su variedad infinita, en tanto son imágenes libidinales pueden reducirse en suma a una raíz muy sencilla: la *libido* y sus *propiedades*. Esta reducción y simplificación psicológicas corresponde al esfuerzo histórico de las civilizaciones por unir y simplificar sincretísticamente el número infinito de dioses” (Jung, *Símbolos de transformación*, 102 y 118).

toda índole. “Como fuerza que trasciende la conciencia, la libido [energía] es tan propia [...] del dios bueno, como del diablo. Si se pudiera extirpar todo el mal, lo ‘divino’ o ‘demoníaco’ sufrirían una pérdida notable; sería como una amputación en el cuerpo de la divinidad [...]”.

El segundo atributo de Dios es el arquetipo del Fuego. “El padre visible del mundo es el sol, el fuego celeste; de ahí que padre, dios, sol, fuego sean sinónimos mitológicos”. En Egipto, el alma de todo soberano —el padre político— era un desdoblamiento del Horus solar. La coronación es ya una identificación con el sol, así la corona dentada de las monedas romanas —asimilación de los Césares al sol invicto: *Solis invicti comes*—, así la cabeza rapada, luciente como un astro, de los sacerdotes de Isis, así también la aureola de los santos y la tonsura. No pocos cultos emplean los símbolos —representaciones sensibles— de la luz, el calor, la fecundidad, la fuerza procreadora, el fuego, para revestir al arquetipo con la imagen del Padre. También al alma se atribuyó la sustancia luminosa o ígnea. Entre los griegos era un soplo ardiente y en el Nuevo Testamento el Espíritu Santo descende como llama sobre la cabeza de los apóstoles, pues el *pneuma* era concebido como ígneo. Por todo ello, “cuando se adora a dios, al sol o al fuego, se adora directamente la intensidad o la fuerza, es decir el fenómeno de la energía anímica de la libido”. Sin embargo, el Fuego —como el Amor— es ambivalente: atributo de los dioses y patrimonio de los hombres, intermediario entre unos y otros, el fuego genera vida y la sacrifica. Entre los hindúes, además de ser dios, es objeto que consume a la víctima y la conduce al dominio de las deidades, haciendo las veces del sacerdote. “Los dioses [*Rigveda* 10, 90], sacrificando, celebran a la víctima; este homenaje fue el primer holocausto” (Jung, *Símbolos de transformación*, 109-114, 178 y 417).

Sacrificado el Dios-Padre, el Dios y el padre naturales, Rojas predica por boca de Pleberio respecto del Dios victimario, como hijastro de él, atributos arquetípicos, ceñidos a símbolos

universales, pues Dios es la suma de su fuerza creadora y de su poder destructor. Tal ambivalencia, asimismo arquetípica, se halla cifrada en imágenes ancestrales, patrimonio del inconsciente colectivo, del cual Rojas supo extraer esas representaciones sensibles para, ahora sí a conciencia, creativamente, seleccionarlas y amplificarlas sólo en sentido negativo y atribuirles, como hijo adoptado, al Padre ilegítimo: Dios es a un tiempo amor y fuego que convierten en cenizas a sus criaturas.

Desde esta perspectiva, la figura de Pleberio nos recuerda a la de Job cuando dice (16, 11-12): “A injustos Dios me entrega, / me arroja en manos de malvados. / Estaba yo tranquilo cuando él me golpeó, / me agarró por la nuca para despedazarme”. Como Job, Pleberio pierde el paraíso terrenal porque la faz demoníaca de la divinidad lo hace blanco de su furia:

Pues agora [andaré] sin temor como quien no tiene que perder como aquel a quien tu compañía [se refiere al Mundo] es ya enojosa: como caminante pobre que sin temor delos crueles salteadores: va cantando en alta voz. [...] Agora perdere contigo mi desdichada hija los miedos τ temores: que cada día me espauorecian [Veynte y un Auto, fols. I3v-I4r].

La faz demoníaca de Dios, el poder desencadenado de la naturaleza, es en la *Tragicomedia* el Amor-Fuego, el Eros del *Banquete* (c. 23) platónico,²² intérprete y mensajero de los hombres entre los dioses y de los dioses entre los hombres, sabio —por

²² La sabia Diótima “le enseña a Sócrates que Eros es el ‘intermediario entre los mortales y los inmortales’, ‘un gran demonio, querido Sócrates, puesto que lo que es demoníaco es un término medio entre dios y el hombre’. Eros ‘es el intérprete y mensajero de los hombres entre los dioses y de los dioses entre los hombres; de los unos, para sus rezos y sacrificios; de los otros, para sus órdenes y recompensas; así colma el abismo entre los unos y los otros, de suerte que por él el universo se reúne consigo mismo’. Diótima da una magnífica descripción de Eros: ‘Es viril, osado y tenaz, cazador impetuoso (¡arquero!) y continuo forjador de intrigas que siempre va en pos de la sabiduría —hechicero poderoso, envenenador y sofista; no es mortal ni inmortal; tan pronto florece y prospera el mismo día, cuando ha colmado su deseo, tan pronto

hechicero, sofista y envenenador— que, como Celestina, muere cuando colma su deseo.²³

La confesión de los pecados, escribe Jung (*Símbolos de transformación*, 85), es un medio eficaz para mantener viva la conciencia de los conflictos, para impedir que éstos caigan en lo inconsciente, lo cual es también condición *sine qua non* del procedimiento psicoterapéutico. Celestina obtiene de Melibea la confesión de su amor por Calisto gracias a la promesa de devolverle la salud. Pero agente de un Dios puramente negativo, la alcahueta, lejos de curar a la hija de Pleberio, desencadena la dinámica destructora del mundo amoroso. Dicho de otra manera: su función es atizar el amor y el fuego, símbolos ancestrales y colectivos cuya génesis se halla más allá de la conciencia, deificadas y ambivalentes imágenes del miedo de los hombres a la muerte, ya a manos del Dios-Padre de Job, ya a manos del Dios-Padre de Pleberio o del Dios-Padrastro de Rojas.

A las correspondencias hasta aquí propuestas entre la *Tragicomedia* y la biografía del autor por mediación del discurso mítico hay que añadir un hecho característico de la época. Me refiero a la acusación de deicidio lanzada en contra de la comunidad de judíos españoles, quienes para hacerle frente intentaban reducir la culpabilidad de sus antepasados diferenciando a los criminales, responsables de la crucifixión, de los inocentes.²⁴ El mismo

muere. Pero siempre renace a la vida en virtud de la naturaleza de su padre” (Jung, *Símbolos de transformación*, 179).

²³ “No existe uso sagrado alguno que dado el caso no se convierta en su contrario, y cuanto más extrema es una posición, tanto más es de esperar su *enantiodromia*, su conversión en lo contrario. Lo mejor es lo que más amenazado se halla por el trastorno diabólico, puesto que es lo que más reprimió a lo malo [...]. ¡Y cuán a menudo la historia de la religión nos muestra que el rito, la orgía y el misterio se convierten en vicioso libertinaje! [...] Numerosos ejemplos históricos muestran cómo el misterio puede transformarse con facilidad en orgía sexual, precisamente porque también nació del contraste con la orgía” (Jung, *Símbolos de transformación*, 379 y 381).

²⁴ Así, la enrevesada y punzante perífrasis de un paratexto final con la que Rojas elude nombrar a Cristo y a la vez diferencia a los judíos de los no judíos: “los *falsos* judíos su haz escupieron” [Concluye el autor, fol. I5r]. Son más las cursivas.

afán defensivo (así el Memorial de Torreblanca Villalpando) los hacía insistir en el origen judío de la Sagrada Familia (Gilman, *La España*, 112, n. 69).

Semejante sambenito otorgaba a los judíos, paradójicamente, un poder tan grande como su culpa. Entre uno y otra, Rojas optó en su obra por el primero al contradecir la intrínseca bondad de Dios, lo que equivale a un deicidio simbólico, proporcional, por otra parte, a su doble orfandad. Perdido su paraíso, clausuraría el de los cristianos-viejos al convertir el mundo de éstos en infierno —incendio— sobre la tierra. Desde esta perspectiva,²⁵ la *Tragicomedia* viene a ser un juicio final del hombre, el autor, contra Dios y sus fieles.

Jung (*Símbolos de transformación*, 72-73) asevera que el individuo dispone de dos medios de creación una vez que ha perdido el paraíso a causa del pecado original: la relación misteriosa con el *don d'amour* y el pensamiento, la carne y el verbo. De ser esto así, Rojas, según la costumbre de su genio, hace algo singular: trama y urde a través del verbo la comedia de la carne, la carnavalización del amor divino-humano, cuyo fuego calcina y renueva el dogmatismo de los elementos serios de la obra —dioses, personajes eminentes, cosmovisión teocéntrica y caballeresca, retórica latinizante, *planto*— con el fin último de convertir a Pleberio en un hombre nuevo: un huérfano de Dios, del Amor, de la honra y de la familia, un individuo inmerso en

²⁵ Desde otra perspectiva, Gilman (*La España*, 339-340) destaca la personal inquietud del autor a causa de la pasión amorosa. Rojas, dice él, no presentó en su diálogo las complejas y tensas relaciones de los conversos con los cristianos viejos; expresó su angustia social y su pesimismo como lucha tradicionalmente moral (la ficción, como bien veía Bataillon, no era social sino moral): lucha de la razón, no con la sinrazón externa, sino con la pasión interior del amor. En tal sentido, la *Tragicomedia* es la última ofensiva importante de rechazo al gastado debate sobre las mujeres y el amor en que los intelectuales españoles habían estado empeñados durante unos sesenta años. Es observable una honda y auténtica preocupación por el ímpetu erótico en tanto deidad misteriosa y terrible, corruptora de la vida humana, y en tanto “enemigo de toda razón”, superior a las “defensivas armas” de la razón, que reduce a cualquier hombre a un animal irracional.

el nuevo mundo —“*In hac lachrymarum valle*”— que habitarán el siglo siguiente los personajes de la novela moderna, los pícaros.

La forma experimental de la obra, su heterogeneidad temática (Dios-Amor) y el cambio de título (*Comedia / Tragicomedia*), que comunica de manera explícita a dioses con hombres y al *plazer* con la *tristeza*, son asimilables a la poética de los géneros cómico-serios en la medida en que se tome distancia de la recepción contemporánea, la cual ha leído casi siempre el diálogo celestinesco desde su dimensión trágica (“romántica”, “nihilista”, “existencialista”, etc.).²⁶

Rojas y Proaza, ya se observó, dan cuenta de la recepción problemática de sus primeros lectores y oyentes; más aún, de la “lid: o contienda” suscitada entre ellos. La mezcla de deidades y seres humanos, la comunión de Cupido con el Dios de los católicos, el círculo de muertes de los personajes, ¿cuándo y a quiénes generaron *plazer* o *tristeza*? Los estudiantes de Salamanca leerían en clave académica: literaria, retórica, filosófico-moral y natural. Al vulgo le excitaría “el processo de su deleyte destes amantes” [Prólogo, fol. A4v]. Censores y moralistas²⁷ celebraron la superficie ejemplarizante y la comunidad toda dio *gusto* a su *apetito auditivo*. Para la mayoría cristiano-vieja, identificada con las lágrimas de Pleberio, sobrevendría la *tristeza* ante las ruinas de su propio universo. Y la comunidad de conversos, ¿leería o escucharía en sentido opuesto, es decir, literal, no una “comi-tragedia”, sino una “tragi-comedia”, una fábula con inicio armónico, característico de la tragedia, y solución feliz, propia de la comedia?

²⁶ Entre otras, una excepción notable es el estudio de Severin, “Humour in *La Celestina*”, 274-291.

²⁷ Llama la atención que el eminente y agudo hispanista Bataillon (“*La Célestine*” *selon Fernando de Rojas*) observe en la obra la confirmación de los valores de la sociedad tradicional.

El padre de la hija despeñada abre el *planto* con un refrán (“nuestro gozo en el pozo”) que choca de lleno contra su retórica clásica y su agudo dolor, un refrán —digno del humor negro de Quevedo— que indicaba a quienes podían entender el tono y sentido subsecuentes de la *commiseratio*. No es imposible que la comunidad letrada cristiano-nueva liberara un poco de su angustia existencial sintiendo *plazer* por el desenlace de Pleberio y, desde el principio hasta el fin de los diálogos, por el holocausto ficticio del mundo católico.

REFERENCIAS

- BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski* [1979], trad. Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BATAILLON, Marcel, “*La Célestine*” *selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961.
- CANET VALLÉS, José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable*, València, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Luis Andrés Murillo (ed.), Madrid, Castalia, 5ª ed., 1987 (3 vols.).
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. facsímil, Madrid-México, Turner, 1984.
- DEYERMOND, Alan, “Pleberio’s Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21”, *Modern Languages Notes*, 105: 2, 1990, 169-179.
- FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes* [1997], México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- GILMAN, Stephen, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de “La Celestina”* [1972], trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Taurus, 1978.
- GONZÁLEZ-HABA, Mercedes, “Introducción a Plauto”, *Comedias I*, trad. Mercedes González-Haba, Madrid, Gredos, 1992, 7-32.
- GREEN, Otis H., “Did the ‘World’ ‘Create’ Pleberio?”, *Romanische Forschungen*, 77, 1965, 108-110.

- ILLADES, Gustavo, “*La Celestina*” en *el taller salmantino*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- , “Diálogo sobre *Anfitrión* entre Fernando de Rojas y Francisco de Villalobos”, *Acta Poetica*, 20, 1999, 349-384.
- , “Observaciones sobre la *actio* del lector. (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana)”, *Escritos*, 26, 2002, 13-35.
- , “Arte y pecado de *mal decir* en el *Quijote* de 1605”, en *El “Quijote” desde América*, Gustavo Illades y James Iffland (eds.), México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, El Colegio de México, 2006, 163-182.
- JUNG, C. G., *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1993.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de “La Celestina”*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970.
- LOPE DE VEGA [Y CARPIO], Félix, *La Dorotea*, Edwin S. Morby (ed.), Madrid, Castalia, 1980.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- MAURIZI, Françoise, “‘Dize el modo que se ha de tener leyendo esta (tragi) comedia’: breve aproximación al paratexto de *La Celestina*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 74: 2, 1997, 151-157.
- MOLHO, Maurice, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel A., *Cuatro comedias celestinescas*, València, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993.
- PLAUTO, *Comedias I*, trad. Mercedes González-Haba, Madrid, Gredos, 1992.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, Julio Cejador y Frauca (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1913-1972 (2 vols.).
- , *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, Criado de Val y G. D. Trotter (eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.
- , *Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea*, Miguel Marciales (ed.), Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1985 (2 vols.).
- , *La Celestina*, Dorothy S. Severin (ed.), Madrid, Cátedra, 1987.
- , *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Peter E. Russell (ed.), Madrid, Castalia, 1991 y 2001.

- ROJAS, Fernando de, *Tragicomedia de Calisto y Melibea* [Valencia, Juan Joffre, 1514], ed. paleográfica Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional, 1999.
- , *La Celestina*, Patrizia Botta (ed.), versión electrónica, 2001. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/celestina/01305020855026735089680/index.htm>>
- RUSSELL, Peter E., “Introducción a Fernando de Rojas”, en *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Peter E. Russell (ed.), Madrid, Castalia, 1991, 11-178.
- SAN PEDRO, Diego de, *Cárcel de amor*, Keith Whinnom (ed.), Madrid, Castalia, 1971.
- SEVERIN, Dorothy Sherman, “Humour in *La Celestina*”, *Romance Philology*, 32, 1978-1979, 274-291.
- SNOW, Joseph T., “Celestina and Pleberio: When Value Systems Collide”, *Fifteenth-Century Studies*, 17, 1990, 381-393.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, Juan M. Lope Blanch (ed.), Madrid, Castalia, 3ª ed., 1984.
- WEBBER, Edwin J., “Manuscripts and Early Printed Editions of Terence and Plautus in Spain”, *Romance Philology*, 9: 1, 1957, 29-39.