

11

¿CUÁNTAS HERMANAS TENÍA CELESTINA? LAS FUNCIONES DE LOS PERSONAJES INVISIBLES*

Trece personajes hablan en la *Comedia de Calisto y Melibea*, siete de ellos en el Acto 1 y seis en los actos que son indiscutiblemente obra de Fernando de Rojas; un decimocuarto, Centurio, se agrega en la *Tragicomedia*. Otros son presentados claramente aunque no hablan y aunque es obvio que la gran mayoría de los personajes que hablan son más importantes que la gran mayoría de los que no hablan, la frontera entre discurso y silencio no corresponde de manera exacta a la frontera entre mayor y menor relevancia. Especialmente, Crito, quien contribuye al Acto 1 con las palabras “Pláceme. No te acongojes”, importa poco en comparación con el papel del diablo en los actos 3 y 4 (y, como he sugerido, en actos posteriores) o con la parte también silente de Traso que provoca la muerte de Calisto en el Acto 19.¹

Algunos de los críticos más importantes de *Celestina* han visto a estos personajes, en general, como si existieran tan sólo de momento en momento, con el transcurrir del diálogo. Para Stephen Gilman, “Melibea has no fixed appearance, no objective reality apart from or beyond the dialogue” (1956: 65).² Sir Peter Russell señala que “casi todos [los] personajes carecen de pasado aparte del que van adquiriendo a consecuencia de lo que les acontece durante el desarrollo de la obra” (1991: 76), aunque reconoce una excepción principal: Celestina, cuya biografía es construida por ella misma y por Pármeneo. Él crítico continúa:

Es verdad que, de cuando en cuando, sorprende al lector, cuando menos lo espera, un dato biográfico

* Una primera versión de este artículo se publicó como “How Many Sisters Had Celestina? The Functions of the Invisible Characters”, *Celestinesca*, 21 (*Studies in Honour of Louise Fothergill-Payne*, 1997): 15-30. La traducción al español es de Daniel Gutiérrez Trápaga.

¹ Crito habla en Rojas (1969: 56). Todas las citas subsecuentes de la *Celestina* provienen de la edición de Dorothy Severin de 1969 y un asterisco después del número de página indica el material agregado en la *Tragicomedia*. Para evitar la expansión

innecesaria de las obras citadas, las referencias bibliográficas que no son necesarias en mi argumentación son referidas con los números de la obra de Joseph T. Snow *Annotated Bibliography* y sus suplementos publicados en *Celestinesca*. Estos números aparecen entre corchetes (así, {750}) y los números de los suplementos son precedidos de S. Para el papel del diablo en actos posteriores, véase Deyermond (1977).

² Aquí el punto de Gilman es válido, pero algunas de las conclusiones que construye sobre éste y otros puntos son cuestionables, como María Rosa Lida de Malkiel (1962: 284-292) y Peter N. Dunn (1975: 106-107) han mostrado.

o autobiográfico mencionado al azar [...] . Lo extraño es que estos datos de última hora, por importante que sean, no suelen tomarse en cuenta después [...] Tanto la comunicación tardía de informes biográficos importantes como la desatención a sus consecuencias para la historia representan, desde luego, un modo de proceder muy contrario a las normas tradicionales de la novelística (1991: 76-77).

Debemos, por supuesto, recordar que las “normas tradicionales de la novelística” aún se encontraban en el futuro lejano cuando Rojas escribía y como se desarrollaron debe mucho a las innovaciones genéricas de Rojas. Russell, aún así, acierta en llamar la atención tanto en la existencia de estos fragmentos de información como en el hecho de que éstos, en general, no tienen influencia en las acciones o el diálogo de los personajes. Me parece que éstos, sin embargo, tienen mayor importancia que la que Russell les concede, en parte por su frecuencia y, aún más, porque introducen no sólo vistazos de la vida pasada de los personajes que hablan, sino también otros personajes —unos cuantos participan en la acción de manera silenciosa, algunos de los cuales son contemporáneos de ésta y un gran número están en el pasado—. Estos personajes, tanto en el Acto 1 y en actos posteriores, dan una impresión de solidez histórica y de contexto social y familiar de los personajes principales de *Celestina*.

El aliento de lectura y la perspicacia María Rosa Lida de Malkiel le hizo ver la importancia para los estudios de *Celestina* y los límites de la reacción de los años treinta en contra del intento de A. C. Bradley de tratar a los personajes de Shakespeare como personas reales cuya vida pudiera ser explorada (1962: 283n), una reacción ejemplificada por la investigación irónica de L. C. Knights sobre el número de hijos de Lady Macbeth (1933). Por supuesto, yo no deseo adoptar la actitud de Bradley hacia el texto, pero es necesario reconocer que, mientras algunos críticos han especulado sin sentido con base en evidencia inadecuada, tanto Rojas como el autor del Acto 1 nos proveen con una buena cantidad de información de los anteceden-

tes. Nunca podremos saber si Lady Macbeth tuvo más de un hijo, porque todo lo que dice es: “I have given suck”, pero sí sabemos —de manera más precisa, deberíamos saber— cuántas hermanas tuvo Celestina, porque ella nos lo dice.³ Y digo “deberíamos saber” pues a menudo en la práctica no sabemos: la información se nos da de pasada y porque normalmente no es mencionada de nuevo, se nos olvida como olvidamos la mayoría de la información que nos es dada en el transcurso de nuestras vidas. Me alarmó descubrir, mientras releía la *Celestina* durante la preparación de este artículo, cuántos personajes invisibles había olvidado. Fueron aún más alarmantes los casos —como el de las hermanas de Celestina, por ejemplo— donde ni siquiera podía recordar haber visto antes la información. Puede ser que yo sea anormalmente olvidadizo y poco observador y cualquier lector que desee verificar sus poderes de recuerdo puede querer en este punto dirigirse al apéndice y contestar las quince preguntas que se encuentran ahí (antes de comenzar mi relectura sólo hubiera acertado en cinco).

No es fácil encontrar una definición de “personajes invisibles” que sea tanto clara como aceptada mayoritariamente. El caso más obvio y más controvertido es el sobrenatural. Dios es invocado o referido en varias ocasiones, pero ¿es Él un personaje de la obra? Rojas, como católico (afirmación controvertida en sí misma), habría visto a Dios como un ser siempre presente en la obra, pero Él no es mostrado interviniendo de manera directa en la acción. Al diablo, sin embargo, le habla Celestina (85 y 90*) y —como ya dije en

³ Ella puede, por supuesto, estar mintiendo, como puede un personaje ficticio o cualquier persona en la vida real, pero creo que es razonable suponer que, salvo que se nos muestre un motivo para mentir, lo que se nos dice —dentro del mundo ficticio creado por el autor— es verdad. Si suponemos lo contrario y dudamos de todo lo que se nos dice, la lectura se vuelve una carrera de obstáculos.

* Conforme al orden de aparición de éste y los siguientes asteriscos sugerimos al lector remitirse a las preguntas del apéndice. (Nota de los editores.)

el párrafo inicial— éste interviene en la acción (90 y 95), aunque nunca habla. Yo debería describir que la intervención, en la cual Celestina comenta (“Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad”, 90), como innegable, si no fuera por el hecho de que es negado por algunos eruditos a los cuales respeto. Para un tratamiento reciente de los problemas generados por el material de brujería, véase Severin (1995).

Un problema distinto surge de las referencias a los personajes literarios, bíblicos e históricos. Los autores que son citados o referidos no pueden ser vistos de manera razonable como personajes de la obra, pero ¿qué hay de la referencia de Calisto (52) a la humillación de Aristóteles y Virgilio por amor? Si tomamos en cuenta las referencias de los abuelos de los personajes principales, ¿por qué no a Aristóteles y a Virgilio? Cualquier límite que se establezca debe ser arbitrario, pero es necesario trazar uno y me parece que la gente que está vinculada de manera cercana a los personajes principales o ha estado vinculada en su vida forma una categoría aceptable de personajes invisibles en *Celestina*, y que los personajes literarios, bíblicos e históricos no la forman. La función del primer grupo es diferente, ciertamente no irrelevante, pero diferente: es ejemplar, tanto por el significado directo del *exemplum* y porque muestra a los personajes como —adaptando las palabras de san Pablo a un nuevo contexto— rodeados de una gran nube de testigos.

Hay fuertes argumentos para incluir personajes en el material que enmarca la obra (por ejemplo, “un su amigo”, 35, y el “antiguo autor”, 37, quienes, nos dice Rojas, le proveyeron el impulso para escribir la *Comedia*; o los amigos que rogaron a Rojas para que expandiera la *Comedia*, 43-44*). Hay argumentos igualmente fuertes para incluir grupos que tienen un efecto en la acción, como las “vecinas envidiosas” de Areúsa (129). Sin embargo, he decidido que su inclusión expandiría este artículo excesivamente y por tanto en esta ocasión me confinaré a diferenciar a los individuos que son mencionados en el diálogo.

Entonces existen personajes cuya realidad se sospecha, que parecen haber sido inventados en el momento —de manera más frecuente en el Acto 1— para explicar una circunstancia sospechosa. Así, cuando Sempronio llega a la casa de Celestina mientras Elicia entretiene a Crito (56), él escucha un ruido en el piso de arriba:

SEMPRONIO. ¿Qué pasos suenan arriba?

ELICIA. ¿Quién? Un mi enamorado.

SEMPRONIO. Pues créolo. [...]

CELESTINA. ¡Anda acá! Deja esa loca [...] ¿Quiéreslo saber?

SEMPRONIO. Quiero.

CELESTINA. Una moza, que me encomendó un fraile.

SEMPRONIO. ¿Qué fraile?

CELESTINA. No lo procures.

SEMPRONIO. Por mi vida, madre ¿qué fraile?

CELESTINA. ¿Porfías? El ministro, el gordo.

SEMPRONIO. ¡O desaventurada y qué carga espera! (57)

No hay duda de que Celestina miente, puesto que sabemos que la persona en el piso de arriba es Crito. Es natural concluir que ella ha inventado no sólo la presencia de una moza sin nombre, pero también su existencia. De ser así, el engaño se mantiene sistemáticamente en el Acto 3:

CELESTINA. Dime ¿está desocupada la casa? Fuése la moza, [falta un signo] que esperaba al ministro?

ELICIA. Y aun después vino otra y se fue (84).

Así, nos queda la duda de si la primera moza ({750}), el fraile gordo y la segunda moza son personajes cuya existencia es utilizada para llevar a cabo el engaño de Sempronio o si simplemente son palabras cifradas. Es probable que el fraile gordo estuviera entre aquellos que iban frecuentemente a la casa de Celestina y que fuera una broma común allí, pero es posible que él fuera una invención del momento en cuyo caso el “O desventurada [...]” de Sempronio se muestra como

un intento patético de parecer conocedor. Estos tres personajes son, entonces, otro de los problemas irresolubles de la obra. Otro personaje, mucho más vago, es claramente una invención. Areúsa para obtener información de la susceptible Sosia dice que: “vino a mí una persona y me dijo que le habías tú descubierto los amores de Calisto y Melibea” (211*).

Un grupo más amplio de personajes existe principalmente para proveer de antecedentes históricos sólidos a los protagonistas (Seling 1979). Dorothy S. Severin ha mostrado la importancia de la memoria en la obra (1970) y la memoria de los personajes que hablan nos da una buena cantidad de información sobre personajes en su pasado.⁴ Un grupo más amplio de personajes existe principalmente para proveer de antecedentes históricos sólidos a los protagonistas (Seling 1979). Uno de ellos, Claudina, es evocado vívidamente, otros de manera oscura. Claudina es mencionada por primera vez por Pármeneo en el Acto 1: “Días grandes son pasados que mi madre, mujer pobre, moraba en su vecindad [la de Celestina]” (60), y es nombrada por primera vez poco después —en respuesta a que Pármeneo nombra a su padre: “Alberto tu compadre” (67)— por Celestina: “¿Y tú eres Pármeneo, hijo de la Claudina?” (67; {S169}). Celestina rápidamente se aprovecha de este intercambio al mentirle a Pármeneo sobre la fortuna que supuestamente Alberto había dejado con ella, encargada para su hijo (67-68; {885}). Pármeneo menciona a sus padres de nuevo en el Acto 7 (122) y la conciencia de su fortuna ficticia permanece con él (131). Claudina es, sin embargo, una figura mucho

más importante que Alberto. Celestina cuenta recuerdos sobre ella a Sempronio en el Acto 3 (80-81, la reminiscencia es ampliada mucho en la *Tragicomedia*) y luego, otra vez, a Pármeneo en el Acto 7 (122-23), en palabras que sugieren la posibilidad de que ella haya muerto a manos de la Inquisición (Severin 1995: 25-28). Claudina emerge como una figura dominante e inclusive violenta, como Joseph Snow ha mostrado (1986), y Snow argumenta (1989) que su hijo heredó la violencia de su naturaleza. Si está en lo cierto, este personaje invisible ejerce una influencia decisiva en el desarrollo de la acción. En cualquier caso, es claro que el recuerdo de Claudina que usa Celestina, no sólo por propósitos tácticos pero también para construir su propio sentido de identidad (Rank 1986b: 242-243; {S420}), rebota fatalmente cuando la vieja trata de utilizarlo para regañar a Pármeneo en el Acto 12 (181& 183). Otro aspecto, más constructivo, es que el recuerdo de Claudina da una historia de una microsociedad dominada por Celestina y juega su parte en demostrar la casi continuidad y fuerza matrilineal de esa sociedad, mezclándose con el recuerdo de Celestina de ser enseñada por la abuela de Elicia (133). Aunque Celestina no tiene éxito en persuadir a Elicia para adquirir la habilidad, Elicia se convierte de una manera en la sucesora de la vieja, como Areúsa lo hace en otra.⁵

Hay otros recuerdos de los padres además del de Pármeneo. Areúsa, furiosa con Centurio, invoca “los huesos del padre que me hizo y de la madre que me parió” (198*). El nombre de su padre, Eliso, ya había sido dado por Pármeneo (70) y aunque no sabemos el de su madre, pronto conocemos su oficio: “no me hayas tú por hija de pastelera vieja, que bien concisite, si no hago que les amarguen los amores” (202*⁶).

⁴ Jerry R. Rank dice que: “In Calisto’s case, much as in Melibea’s, it is the ‘history’ of the family within the realities and context of the late fifteenth-century urban Castile which must be accounted for if we are to understand the fullness of both characterizations. Calisto’s father has no role within the dialogic structure of the work, but the text informs the knowledgeable reader—that is to say, the reader who lived the urban life which surrounded Calisto—through Calisto about his father’s work within the urban network” (1993: 162).

⁵ María Eugenia Lacarra habla de “la importancia de la transmisión cuasi hereditaria” (1990a: 82). Por mi parte, discuto este tema ampliamente en Deyermód (1993:18) y (1995:81).

⁶ “Pastelera” puede no ser lo que parece. Lacarra dice que era: “uno de los numerosos vocablos para denominar a ramerías y alcahuetas” (1990a: 83).

Celestina menciona a su propia madre, aunque sólo en el contexto de referirse a sus hermanas mayores: “de cuatro hijas que parió mi madre, yo fui la menor. Mira cómo no soy vieja, como me juzgan”, le dice a Melibea (93). Tanto la madre como el padre de Calisto son mencionados, aunque no conocemos sus nombres. Celestina se refiere a la primera de pasada (“le vido nacer y le tomó a los pies de su madre” (99); el aspecto más interesante de sus palabras es la afirmación de haber sido comadrona de la madre de Calisto). El propio Calisto menciona a su padre al decir que el juez que juzgó sumariamente a Pármeno y a Sempronio había sido un criado de su padre: “¡O cruel juez, y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste!” (194*, también 195*). En una ocasión, el pariente mencionado no es el padre sino la hermana: “mi hermana, su mujer de Cremes”, dice Alisa (89; Celestina la menciona después, 110). Es curioso que Alisa da el nombre de su cuñado pero no el de su hermana, aunque no debemos darle demasiada importancia a esto. Todo lo que sabemos de ella es que está enferma. Su enfermedad es uno de los puntos de inflexión de la acción (tema discutido más adelante).

Un personaje puede adquirir solidez en los antecedentes de su historia al recordar un empleado anterior o, en lugar de, un padre u otro pariente. La aguda memoria de Pármeno sobre su juventud en la casa de Celestina es uno de los pasajes mejor conocidos de la obra. Él no menciona a un empleado en particular después de esto, aunque cuando él y Sempronio se encuentran esperando afuera de la puerta de la casa de Pleberio en el Acto 12 aprendemos que “nueve años serví a los frailes de Guadalupe” (176). Sin embargo, Sempronio —de cuyos padres no escuchamos una sola palabra— nombra tres empleados al responder a Pármeno: “¿Y yo no serví al cura de San Miguel y al mesonero de la plaza y a Molléjar, el hortelano?” Sólo el primero de ellos es mencionado en la *Comedia* y lo que se agrega en la *Tragicomedia* aumenta de manera importante el interés de la memoria, pues después de

la mención de Molléjar o Mollejas (las ediciones tempranas difieren en el nombre) Sempronio continua: “Y también yo tenía mis cuestiones con los que tiraban piedras a los pájaros, que asentaban en un álamo grande que tenía, porque dañaban la hortaliza” (176*). Es bien sabido que Stephen Gilman vinculó las palabras de Sempronio a la inclusión de una “huerta de Mollejas” en la propiedad de la familia Rojas en Puebla de Montalbán, concluyendo que el Molléjar o Mollejas al que se refiere Sempronio fue una persona real y que el recuerdo de Sempronio de un incidente en su infancia probablemente refleja un recuerdo del propio Rojas. Uno de los personajes invisibles, si Gilman está en lo correcto —y creo que lo está—, entonces adquiere vida de una manera destacada, tomando su lugar en la historia cotidiana de Castilla de fines del Medioevo como en la *Celestina*.⁷

Algunos personajes, sin embargo, son recordados no de memoria o por contacto directo sino por chisme, y son mencionados para satirizar o con propósitos abusivos: “Lo de tu abuela con el ximio ¿hablilla fue?”, pregunta Sempronio a Calisto y sigue: “Testigo es el cuchillo de tu abuelo” (51).⁸ Un poco después, en el Acto 1, Pármeno describiendo a Celestina para Calisto, dice del esposo de la vieja: “¡O qué comedor de huevos asados era su marido!” (60).⁹ Tristán, tratando de que el enamorado Sosia recupere la cordura, le recuerda: “te llaman Sosia, y a tu padre llamaron Sosia” (219*). Esto es probablemente cierto, considerando la afirmación de Centurio sobre un nombre tradicional de familia, “por ella [su espada] le dieron

⁷ Este señalamiento fue hecho por primera vez en 1956: 218n16. Dos años después, Fernando del Valle Lersundi tomó la idea y la profundizó (1930); véanse los comentarios de Gilman, (1972: 216n)). Gilman regresó al tema en 1966 y lo trata con detalle en 1972: 213-217. Su hipótesis, la cual encontró mucha resistencia al principio, está ganando terreno (Russell 1991: 470n63).

⁸ Los estudios se han concentrado en el significado de las palabras: “ximio” {31, 127, 411 y 944} y “cuchillo” {107}.

⁹ El significado de “huevos asados” ha sido muy discutido: {343, 368, 396, 492, S594 y S834}.

Centurio por nombre a mi abuelo y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo” (216*), parece una invención, viniendo, como lo hace, al final de diez ridículos alardes (Lacarra 1990a: 83).

Otros personajes invisibles no son convocados del pasado de los visibles, pero son contemporáneos a ellos; estos proveen un contexto no diacrónico sino sincrónico, no histórico sino social. Ya he discutido el caso de una moza, muy posiblemente inventada, que estaba esperando al fraile gordo. Otro ejemplo del Acto 1 se relaciona con la capacidad de Celestina para reparar virginidades: Pármeneo le dice a Calisto que “cuando vino por aquí el embajador francés, tres veces vendió por virgen una criada que tenía” (62). La habilidad vuelve a aparecer en el Acto 7:

ELICIA. Que has sido hoy buscada del padre de la desposada, que llevaste el día de pascua al racionero; que la quiere casar de aquí a tres días y es menester que la remedies, pues que se lo prometiste, para que no sienta su marido la falta de la virginidad (132).

Así, en dos pasajes de pocas líneas cada uno, seis personajes son mencionados: dos mujeres jóvenes con virginidades frecuentemente recicladas, el empleo de uno (el embajador de Francia, cuya moral se muestra en unas pocas palabras mortales) y el padre de otro (el padre no está más preocupado por las actividades de su hija que el embajador por su sirviente y, parece, que está igual de listo para aprovecharse a través de ellos), el novio engañado de la segunda mujer joven, el racionero que recientemente gozó de ella. Otro personaje mencionado de paso es el capitán de la tropa en el que el amante que cohabita con Areúsa se ha enlistado (el amante en sí entra en una categoría diferente y es discutida abajo): “se partió ayer aquel mi amigo con su capitán de la guerra” (128). Un nuevo personaje es de un tipo diferente, pues no tiene contacto alguno con los personajes visibles o con algún otro de los invisibles. Es el fabricante del reloj de Calisto: “¡O espacioso reloj [...]! Que si tú

esperases lo que yo, cuando des doce, jamás estarías arrendando a la voluntad del maestro que te compuso” (196*). Esto es, como la discusión entre Calisto y Sempronio sobre el laúd desafinado (48-49), uno de los raros reconocimientos de que existen leyes externas —como ocurre, matemáticas en ambos casos— que forman parte del ordenado plan divino del universo que no puede ser ajustado para adaptarse a los deseos de Calisto (Meyer-Baer 1970 y Cherchi 1996).

Un personaje invisible que influye profundamente en la acción, la hace mucho tiempo muerta Claudina, ya ha sido discutida, puesto que las referencias a ella también sirven para completar los antecedentes históricos. Ella no es la única por la que la acción se mueve: la hermana de Alisa es otra, aunque, la influencia se ejerce de manera distinta. Alisa dice en el Acto 4 que:

ya me parece que es tarde para ir a visitar a mi hermana, su mujer de Cremes, que desde ayer no la he visto, y también que viene su paje a llamarme, que se le arreció desde un rato acá el mal (89-90).

Como hemos visto, Celestina está convencida de que es la obra del diablo, “aparejando oportunidad” (90), y la evidencia de esa interpretación es fuerte, pero el diablo trabaja a través de agentes humanos y hay dos causas inmediatas para que Melibea se quede a solas con Celestina. Una es, por supuesto, la locura extraordinaria de Alisa (un producto de su contacto con el hilado, Deyermond 1977).¹⁰ La otra es la enfermedad de la hermana de Alisa y la llegada del niño paje con la noticia de que la enfermedad de la hermana ha empeorado (154). Estos dos personajes invisibles e innombrados, la esposa de Cremes y el niño paje, son la causa eficiente de la partida de Alisa y de todo lo que sigue de ahí.

¹⁰ Michael Harney, si bien acepta la importancia del elemento diabólico, argumenta que: “a cue to [Alisa’s] behavior may be sought in the feminine subculture —or counterculture de las sociedades de tradición patrilínea” (1993: 34).

Otro personaje invisible que afecta el rumbo de la acción, aunque brevemente y sin consecuencias de largo alcance como la enfermedad de la hermana de Alisa, es aquel que introduce Areúsa en el Acto 7 cuando da dos razones para no desear a Pármeno en su cama. Una es la lealtad a su amante establecido:

Sabes que se partió ayer aquel mi amigo con su capitán a la guerra. ¿Había de hacerte ruindad? (128).

y la otra es que le teme:

¿cómo quieres que haga tal cosa, que tengo a quien dar cuenta, como has oído, y si soy sentida, matarme ha? Tengo vecinas envidiosas. Luego lo dirán (129).

En otro lugar he sugerido (1993: 12), a la luz de la investigación de María Eugenia Lacarra (1990a: 28-29), que la reacción de su amante puede no ser la única cosa, o ni siquiera la principal, a la que teme Areúsa, pero esto no elimina al amor como una influencia, aunque transitoria, sobre la acción. Cuando conocemos en el Acto 15 la relación de Areúsa con Centurio se vuelve tentador identificarlo con el amante cohabitante, pero esa identificación se descarta cuando amenaza con hacer que su amante golpee a Centurio:

No te vayas más, no me hables ni digas que me conoces; si no, por los huesos del padre que me hizo y de la madre que me parió, yo te haga dar mil palos en esas espaldas de molinero, hecho, salirse con ello (198*).

Otro grupo está formado de personajes invisibles que participan en la acción. El niño paje que va a ver a Alisa en el Acto 4 es uno de ellos. Otro, esta vez de poca importancia, es el sirviente de Centurio al inicio del Acto 18 (213*). Un grupo importante de tales personajes es responsable de la ejecución sumaria de Pármeno y Sempronio. El alguacil que los arresta: “¡Guarte, guarte!”, grita Sempronio al final del Acto 12, “que viene el alguacil!” (184), y Sosia le dice a Calisto en el Acto 13

que “saltaron de unas ventanas muy altas por huir del alguacil” (187).¹¹ Ellos son llevados delante de un juez, quien rápidamente los condena. Calisto —ahora *lleno* después de su conspicuo consumo de la virginidad de Melibea (Deyermond 1985)— dedica mucho de su soliloquio a la acción y motivos del juez, pensando, como ya hemos visto, en las obligaciones de Calisto impuestas por “el pan que de mi padre comiste” (194; Rohland de Langbehn 1988 y Rank 1993). La sentencia es rápidamente ejecutada por el verdugo, cuyos deberes incluyen los del voceador. Sosia le dice a Calisto que:

La causa de su muerte publicaba el cruel verdugo a voces, diciendo: “Manda la justicia que mueran los violentos matadores” (187).

y Calisto, en su soliloquio, recuerda la doble función: “el verdugo y el voceador” (195).

Otro que participa invisiblemente en la acción es Traso, el cojo, cuya intervención es trascendental en la destrucción de la aventura de Calisto y Melibea y la del paje de Cremes en su inicio. Centurio, tan cobarde como presuntuoso, decide al final del Acto 18 delegar a Traso el llevar acabo la venganza que Areúsa la había confiado.

Quiero enviar a llamar a Traso, el cojo, y a sus dos compañeros y decirles que, porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vaya a dar un repiquete de broquel a manera de levada para ojear unos garzones, que me fue encomendado [...] (217*).

Traso tal y como se esperaba aparece en el Acto 19, aunque sólo para hacer un ruido: “no era sino Traso el cojo y otros bellacos, que pasaban voceando”, Tristán le dice a Calisto (224*). Hemos escuchado las palabras de Sosia a Traso y sus compañeros:

¹¹ No es claro si el mismo alguacil cuya llegada teme Sempronio mientras él y Pármeno están esperando afuera de la casa de Pleberio (176).

¿Así, bellacos, rufianes, veníades a asombrar a los que no os temen? Pues yo juro que si esperarades, que yo os hiciera ir como merecíades. [...] ¿Aún tornáis? Esperadme. Quizá venís por lana (223-224*).

pero nunca escuchamos la respuesta. Quizá la huida de Traso fuera tan silenciosa como su llegada fue ruidosa; eso es algo que nunca sabremos. Lo que sí conocemos son las palabras despectivas de Tristán: “no era sino Traso [...]”, que son las últimas que Calisto oye en este mundo, pues también ha escuchado el ruido hecho por Traso y sus compañeros, y corre, fatalmente, a ayudar a los sirvientes que no necesitan ayuda. Su muerte tiene profundas y complejas raíces, pero su causa eficiente es el ruido hecho por el personaje invisible para nosotros.

La invisibilidad de Traso no dura, pues en la edición de Toledo de 1526 de la *Celestina* un nuevo Acto 19 es insertado (Marciales (1985a: II, 295-300), con grabado de madera (289), y él es personaje principal).¹² Cuando Traso emerge de las sombras trae con él dos nuevos personajes, no mencionados en el Acto 21 de la *Tragicomedia*: “Tiburcia, su amiga” y “Terencia, tía de Tiburcia, mala y sagaz mujer” (295). Aún más, el *Auto de Traso* tiene sus propios personajes invisibles, tres con nombre y tres anónimos, quienes igualan en número a los personajes visibles de este acto: Cremón, el tuerto (296 y 300), quien es a Traso lo que el Traso de la *Tragicomedia* es a Centurio, su compañero (296), Crudelio (296), Claudio (299, definido como “el criado de Caldorio”, 300) y el Archidícono (296). Llevar este asunto más allá nos guiaría a la pregunta de los personajes invisibles en las continuaciones de *Celestina*, que es un tema mayor en sí mismo. Debemos por tanto regresar a los personajes de la *Comedia* y la *Tragicomedia*.

Este artículo ha dividido a los personajes en visibles e invisibles, y la diferencia entre ellos es, por supuesto,

obvia para todo aquel que haya leído la obra, como lo debió haber sido para los contemporáneos de Rojas que la leyeron, escucharon o leyeron en voz alta. Sin embargo mientras la primera experiencia de la obra progresaba, los lectores encuentran personajes invisibles que luego —aunque los lectores no pueden saber esto— se volverán visibles. Areúsa es mencionada en el Acto 1 y de nuevo en el Acto 3, pero no aparece sino hasta el Acto 7. Sosia, mencionada en el Acto 2, espera hasta el Acto 13 antes de aparecer. Más destacado, Pleberio, aludido cerca del principio del Acto 1 (“inspira en el plebérico corazón” (47)) y mencionado en los actos 3, 4 y 11 —generalmente como una figura amenazadora— no aparece hasta el Acto 12 y ahí sólo brevemente.¹³ Cuando juega una parte principal (actos 15 y 16 de la *Comedia*, Actos 16, 20 y 21 de la *Tragicomedia*) no hay señal de la esperada amenaza: él está dominado por la ansiedad y luego por el dolor. ¿Por qué los lectores o escuchas primerizos, quienes han esperado tanto la aparición de Areúsa, Sosia y sobre todo Pleberio, no esperen que Albero o Traso o la hermana de Alisa se vuelva visibles? Es probable que tal expectativa llevara a la escritura del *Auto de Traso*.

Los personajes invisibles, a diferencia de Godot, no son el centro de interés de la obra, pero espero haber demostrado su importancia, a veces importancia crucial. Los cosmólogos nos dicen que el noventa por ciento de la masa del universo es materia oscura, imperceptible para el más poderoso de los telescopios y perceptible sólo por su efecto en el diez por ciento visible. En la *Celestina* la diferencia es menor, pero hay tres personajes invisibles para todo mundo (esto es sin contar grupos tales como las vecinas entrometidas de Areúsa). Aún más importante, el jalón gravitacional de los personajes invisibles —del contexto histórico y social que representan— sobre los visibles puede ser muy fuerte (la influencia de Claudina tan-

¹² Para el lugar del *Auto de Traso* en la historia de las ediciones de *Celestina* y para sus orígenes (según su *argumento*, “fue sacado de la Comedia que ordenó Sanabria”, Marciales (1985a: II, 295)), véase Hook (1978-1979) y Marciales (1985a: I, 139 y II, 273n).

¹³ Sobre “plebérico corazón”, véase {792, 887 y 957}. No estoy convencido del argumento de Miguel Garci-Gómez (1983) que las palabras no tienen conexión con Pleberio.

to en Celestina como en Pármeneo es un ejemplo sorprendente) y su intervención, como en los casos del paje de Cremes o Traso, puede ser decisiva.¹⁴

APÉNDICE

Suponiendo —quizá imprudentemente— que la información dada por los personajes es tanto precisa como completa:

1. ¿Cuántas hermanas mayores tuvo Celestina?
2. ¿Cuántas menores?
3. ¿Cómo se llamaba el padre de Areúsa?
4. ¿Cuál era el oficio de su madre?
5. ¿Cómo se llamaba el padre de Pármeneo?
6. ¿Cómo se llamaba el padre de Sosia?
7. ¿Cómo se llamaba el abuelo de Centurio?
8. ¿Quién era la comadrona de la madre de Calisto?
9. ¿Cómo se llamaba el cuñado de Alisa?
10. ¿Cuántos años tuvo Sempronio antes de Calisto?
11. ¿A quién sirvió Pármeneo antes de Calisto?
12. ¿Cuántas veces Celestina había reciclado la virginidad de la joven mujer que se iba a casar?
13. ¿Cuánto tiempo tenía para un reciclaje adicional?
14. ¿Quién le enseñó este oficio?
15. ¿Quién estaba cojo?

¹⁴ Estoy muy agradecido con el profesor David Hook por una discusión iluminadora de los aspectos estudiados en este artículo.