

## LA CELESTINA

### ÍNDICE

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| • Estudio de lo que hay de Medievalismo y de Renacentismo en estos temas: |    |
| • El amor                                                                 | 3  |
| • La muerte                                                               | 5  |
| • Relación entre señores y criados                                        | 7  |
| • Hechicería                                                              | 10 |
| • Juventud y vejez                                                        | 13 |
| • Estudio socio lógico                                                    |    |
| • La ciudad                                                               | 14 |
| • Viviendas                                                               | 15 |
| • Ocupaciones                                                             | 16 |
| • Lengua – Rasgos de estilo                                               |    |
| • Lengua culta                                                            | 17 |
| • Lengua popular                                                          | 18 |
| • Bibliografía                                                            | 19 |

### AMOR

En *La Celestina* se propone el autor presentar un amor pecaminoso. Sempronio reprocha a su impaciente amo sus deseos incontrolados por la razón; y Melibea afirma que «más vale ser buena amiga que mala casada», siguiendo la línea de Heloísa, que en el siglo XII prefería «el amor al matrimonio y la libertad a las cadenas», poniendo al cielo por testigo de que «ella consideraba más honroso ser la querida de Abelardo que la mujer del César».

En *La Celestina* no hay palinodia. Calisto pide confesión al verse morir, pero no la obtiene. «¡Triste muerte sin confesión exclama Tristán. Mientras Melibea está pensando en arrojarse desde lo alto de la torre, lo único que lamenta es no haber bebido más a fondo el cáliz del amor: «¿Cómo no gocé más del gozo?». En el momento de ir a saltar desde la torre dice a su padre: « el corazón está embargado de pasión, están cerrados los oídos al consejo». En la confesión que hace entonces a su padre, se culpa de la muerte de un noble caballero, pero no de haber compartido con él la satisfacción de sus ilícitos amores. Reflexiona sobre el hecho de que Calisto murió sin confesión; pero no hay ningún sacerdote para asistirle a ella, ni tampoco se molesta en pedirlo: según dice, tiene la memoria trastocada y sumamente perturbada. En un rasgo de inconsecuencia, encomienda su alma a Dios esperando encontrar a su amante en la otra vida. La pintura de estas relaciones amorosas y la concepción de semejante catástrofe resultan completamente comprensibles cuando se piensa que *La Celestina* es la condenación de los excesos del amor cortés.

Siguiendo el trágico trazado del autor, los protagonistas quebrantan desde el primer momento el código del amor cortés y las normas de la moral cristiana. Ya en su primera declaración se muestra Calisto como un enamorado temerario e inconsiderado. Saltándose el período calculadamente largo de la espera y de la adoración a distancia, impregnada de humildad y silencio –que constituye la fase del "tímido"–, dispara a bocajarro sus sentimientos de adoración hacia Melibea en una escena que se desarrolla en el jardín. En una reacción perfectamente normal y a la que están acostumbrados los amantes cortesanos demasiado impetuosos, Melibea le contesta con una explosión de ira femenina. «La furia de Melibea». Al verse rechazado de esta manera y bajo el impulso de su pasión, Calisto sufre un ataque de la enfermedad llamada bereos, propia de los enamorados y a la que estaban particularmente expuestos los amantes dotados de un corazón aristocrático y grande.

Mucho se ha escrito sobre esta enfermedad psicosomática, en cuyo curso, según varios antiguos autores españoles «la tristeza y cuidados ... desecan los huesos, consumen la carne, perturban el espíritu, arrugan el cuero, angustian el corazón, gastan la memoria y son causa de otros graves daños». Las perturbaciones mentales pueden producir serios trastornos psíquico. Sempronio, criado de Calisto, califica a su amo de loco: «loco está este mi amo». A medida que Calisto va devorando sus penas, aparecen cada vez más claros ciertos aspectos del amor cortés. No sólo es él una víctima de la belleza, sino que la criatura que encarna esa belleza es infinitamente superior –en la imaginación del enamorado–: aquí tenemos «la superioridad de la dama» en una situación típica del «servíce d'amour». Cuando Sempronio apremia a su amo a que considere sus propios méritos, en nada despreciables comparados con los de Melibea, el enamorado no quiere oír hablar de igualdad de cualidades: Melibea es superior sobre toda comparación y proporción. La amada se convierte en el objeto del culto religioso del amor. «¿Tú no eres cristiano?» –le pregunta el criado escandalizado–. «¿Yo? Melibea sólo, y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo.» Por otra parte Calisto no muestra devoción por el «amor puro» con su casto y prolongado «alejamiento»; no exulta con el «bendito sufrimiento», [también característico de la tradición cortés,] ni piensa en legitimar su amor, recurriendo al matrimonio clandestino (esa expresión apenas perceptible de la honradez de la intención, tan oculta que el lector tiene la impresión de estar disfrutando del fruto prohibido hasta que al fin se revela el secreto); precisamente tiene que prescindir de todos estos expedientes por disposición deliberada del autor que necesita se produzcan esas omisiones por razones de orden literario.

No hay «matrimonio secreto» porque los dos amantes están condenados a un castigo trágico; no hay exultación en el sufrimiento ni largos períodos de «mírame y no me toques», porque la acción debe desarrollarse con rapidez. *La Celestina* es una obra dramática, no lírica, y tiene que precipitarse su desenlace mediante la acción rápida y vengadora de la muerte. En la crisis psicótica que padece Calisto, Sempronio toma cartas en el asunto: «Yo quiero tomar esta empresa de cumplir tu deseo». Reprende a su amo por hacer caso de las sutilezas del amor cortés, introduciendo elementos ajenos al concepto cortés del amor –aunque a él también se le acusa de apreciar y «alabar» a su amante Elicia–. Gracias a la intervención de Sempronio, se busca un alivio a la pasión devoradora en dos recursos decididamente desorbitados. En una alcahueta de profesión y en la magia, como fuerza auxiliar. El amor cortés permitía y esperaba la mediación de los amigos o confidentes, pero no de una alcahueta. Ésta es señal de que las intenciones no son buenas. En una obra como *La Celestina*, escrita indudablemente para inculcar una moraleja, el empleo de los servicios de una alcahueta y de una hechicera reviste especial gravedad, y no cabe duda de que al introducirlas el autor se daba perfecta cuenta de esa gravedad: el recurrir a alcahuetas o hechiceras para satisfacer los Injuriosos deseos del amante era de suyo pecado mortal. Si prescindimos de su incontrolable deseo del «amor mixto», [como se llamó al que admitía el goce carnal], la conducta de Calisto se ajusta bien al esquema cortés. Canta canciones de desesperación. Insiste en que Melibea es su dios, su vida; él es su cautivo, su esclavo; ella un ángel disfrazado que vive entre nosotros. Pero no se contenta con adorar a su ángel a distancia ni con amoldar sus acciones a su sentido de humildad e inferioridad. Lo que motiva más que nada su segunda falta contra el código del amor cortesano es su exceso de desesperación (su primera falta, es decir, su declaración brusca no hubiera tenido en realidad graves consecuencias). En cambio, bajo el impulso de su desesperación recurrió a la mediación y malas artes de Celestina conociendo perfectamente su mala profesión.

La Comedia pone en una sola noche la consumación del amor y la muerte de los protagonistas; la versión posterior [de la Tragicomedia] es más larga, pero la acción resulta suficientemente expedita. Pero con mayor o menor rapidez el caso es que la trama se convierte en un ejemplo moralizador de la «caída de príncipes», de la precariedad de toda situación de gozo. Un paso en falso en una escala, fractura del cráneo, desesperación; salto desde lo alto de la torre. Cuando casi siglo y medio más tarde la Inquisición revisó *La Celestina*, el censor no tuvo objeción que hacer a su desenlace. Los pecadores mueren y además sin confesión; y mueren en pecado mortal. El pecado de fomentar y satisfacer un intenso amor cortés sin sentido de responsabilidad y recurriendo al empleo de medios prohibidos.

## MUERTE

En modo alguno la temática de *La Celestina* se reduce al tema del amor.

Es cierto, sin embargo, que esta es la pieza axial de la obra, pero hay toda una serie de temas, unos más relevantes que otros, y algunos de presencia continua en las páginas de *La Celestina*. El tema de la muerte es uno de estos temas secundarios de mayor importancia. Desde los comienzos de la obra se hace evidente una conciencia perenne en todos los personajes del paso del tiempo que conduce a la muerte. Su acción es inevitable, y altos y bajos reconocen el poder inexorable del tiempo.

Sempronio, por ejemplo, dice a Celestina: «SEM.[...] Que no hay cosa tan difícil de cofrir en sus principios, que el tiempo no la ablande y faga comportaba. Ninguna llaga tanto se sintió, que por luengo tiempo no afloxase su tormento; ni plazer tan alegre fue, que no le amengüe su antigüedad. El mal y el bien, la prosperidad y adversidad, la gloria y pena, todo pierde con el tiempo la fuerça de su acelerado principio. Pues los casos de admiración, y venidos con gran desseo, tan presto como passados, olvidados. Cada día vemos novedades y las ogmos y las passamos y las dexamos atrás: diminúyelas el tiempo, fázclas contingibles [...] Todo es assí, todo passa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás.» (Acto III.)

Todos saben en *La Celestina* que nada es eterno, y además pesa sobre todos ellos la idea de que la muerte, inoportuna, se presenta a deshora. Pleberio, que tiene una clara conciencia de que se acerca la muerte, aconseja así a su mujer: «<PLEB.-Alisa, amiga, el tiempo, según me parece, se nos va, como dizen, entre las manos. Corren los días como agua de río. No hay, cosa tan ligera para huyr como la vida. La muerte nos sigue y rodea, de la qual somos vezinos, y hazia su vadera nos acostamos, según natura. Esto vemos muy claro si miramos nuestros iguales, nuestros hermanos y parientes en derredor: todos los come ya la tierra, todos están en sus perpetuas moradas. Y pues somos inciertos cuándo havemos de ser llamados, viendo tan ciertas señales, devemos echar nuestras barvas en remojo y aparejar nuestros fardeles para andar este forposo camino, no nos tome iniprousos ni de salto aquella cruel boz de la muerte. Ordenemos nuestras ánimas con tiempo, que más vale prevenir que ser prevenidos [...]» (Acto XVI.)

Parece como si Pleberio hubiese aprendido bien la lección de tanta predicación y tanta literatura admonitoria como se escribió en el siglo XV, y recordando quizá el bien morir de don Rodrigo Manrique, acepta juiciosamente lo inevitable y alecciona en esta línea a Alisa. Recuerdos de la literatura de la muerte hay abundantes en *La Celestina*, Rojas no evitó el influjo de la tradición, poderosa, que se manifiesta, por ejemplo, en este fragmento de Elicia, donde se recoge el carácter indiscriminatorio y social de la muerte, «[...] También se muere el que mucho allega como el que pobremente vive, y el dolor como el pastor, y el papa como el sacristán, y el señor como el siervo, y el de alto linaje como el baxo, y tú con tu oficio como yo sin ninguno. No habemos de vivir para siempre [...] » (Acto VII.)

Pero la muerte así sentida por todos los que pueblan la obra, tan inmediata, es un acicate para vivir de prisa. La impaciencia por vivir que es nota común a todos los personajes de *La Celestina*, hay que vivir de prisa e intensamente, esta es la consigna que proyecta Celestina sobre sus pupilos y sobre todos los que oyen sus consejos. Porque ella, más que ninguno, conoce el paso del tiempo, cuyas huellas ha sentido ya sobradamente en propia carne. A Celestina le obsesiona el tiempo de la vejez, y varias veces en la obra se rebela contra los inconvenientes que trae consigo, comparándola con el mejor tiempo pasado de la juventud: «CEL[...] os la dexe gozar su noble juventud y florida mocedad, que es íell tiempo en que más plazer y mayores deleytes se alcanzarán. Que, a la mi fe, la vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de pensamientos, amiga de renzillas, congoxa continua, llaga incurable, manzilla de lo passado, pena de lo presente, cuydado triste de lo porvenir, vezina de la muerte, choqa sin rania, que se llueve por cada parte, cayado de mimbre, que con poca carga se doblega. »

MFL.-¿Por qué dizes, madre, tanto mal de lo que todo el mundo con tanta eficacia gozar y ver dessea? »

CEL.-Dessean harto mal para sí, dessean harto trabajo. Dessean llegar allá, porque llegando viven y el vivir es dulce, y viviendo envejecen. Assí que el niño dessea ser moço y el moro viejo, y el viejo más, aunque con

dolor. Todo por vivir; porque, como dicen, viva la gallina con su pepita. Pero ¿quién te podría contar, señora, sus daños, sus inconvenientes, sus fatigas, sus cuidados, sus enfermedades, su frío, su calor, su descontentamiento, su renzilla, su pesadumbre, aquel arrugar de cara, aquel mudar de cabellos su primera y fresca color, aquel poco oír, aquel debilitado ver, puestos los ojos a la sombra, aquel hundimiento de boca, aquel caer de dientes, aquel carecer de fuerza, aquel flaco andar, aquel espacioso comer? Pues ¡ay, ay, señora!, si lo dicho viene acompañado de pobreza, allí verás callar todos los otros trabajos, quando sobra la gana y falta la provisión; ¡que jamás sentí peor ahito, que de hambre!» (Acto IV.)

Esta obsesión del tiempo, que desgastado desemboca en la muerte, y, a todos los solivianta «una gran impaciencia por vivir: vivir afirmando la voluntad individual contra las leyes que parecen regir la sociedad de los hombres; vivir tratando de cumplir los deseos e intereses personales; vivir aunque se sienta el peso de los deberes que la sociedad impone; vivir, huyendo de la muerte. Todos tratan de hacerlo, pero la muerte los ataja. Solamente Melibea, muriendo de su propia voluntad, logra afirmarla hasta el fin. De ahí el triste comentario de Pleberio. Todo se resuelve en un amargo fatalismo».

### RELACIÓN ENTRE SEÑORES Y CRIADOS

Originariamente, el criado no era un servidor contratado, sino un miembro de la casa, ligado personalmente a ella, con lazo de deberes morales entre él y el amo, lazo que unía también entre sí a todos los miembros de la familia como amplia sociedad doméstica.

En el siglo XV, en cambio, lo que había sido una relación de adscripción personal –cuyo peso, por otra parte, había venido sintiéndose cada vez más insoportable, por otros motivos– se convierte en una relación de mero contenido económico, conforme lo permiten los recursos de la economía monetaria, al generalizar el sistema de pago de los servicios en dinero. Y al quedar al desnudo, en su puro contenido económico, esa relación, perdiendo el complejo tradicional de deberes y obligaciones recíprocas que llevaba consigo, queda al descubierto también entre amo y criado la inferioridad de clase del segundo, irritante para éste, porque apetece, lo mismo que su amo, la riqueza, y no encuentra motivos –aquellos motivos guerreros de la antigua sociedad– para que otros la monopolicen.

Observemos que los criados que acompañan a Calisto no son ya sus «naturales». Desde la baja Edad Media se llamaban «naturales» de un señor aquellos que dependían de él en virtud de una vinculación heredada, según un nexo que se presentaba con un carácter familiar, doméstico, cuya transmisión se suponía, con mayor o menor exactitud, que había tenido lugar de generación en generación, y que se mantenía, en principio, de modo permanente.

Por estas causas, la dependencia «natural» o de «naturaleza» engendraba, junto a unos derechos y deberes recíprocos, de condición jurídica, otras obligaciones de tipo moral, difícilmente definibles y mensurables, sobre cuya determinación no cabían más que criterios consuetudinarios –adhesión, fidelidad, ayuda, etc.–.

A diferencia de los que poseían este status familiar, los criados de Calisto son mercenarios, gentes alquiladas, cuyos derechos y obligaciones derivan de una relación económica y terminan con ésta. Por lo menos, aunque por tradición se finja que permanecen y aunque aparezcan bajo formas cuasifamiliares, no es así en la conciencia de esos nuevos servidores, como tampoco en la de sus amos, atendiendo a cómo unos y otros se comportan de hecho. Se trata, con toda nitidez, de rasgos de los «siervos comprados» o de los «servidores salariales», y cuya dependencia se obtiene, cuando se les puede pagar, esto es, cuando se posee riqueza, y no por relación señorial heredada.

Los servicios personales a que el criado está obligado, según esa nueva relación, se pagan con un sueldo o salario –así llaman, con ajustado neologismo [aún poco corriente entonces], a la remuneración que esperan los personajes de *La Celestina*. La obtención de éste –y, a ser posible, la del mayor provecho económico que encuentren a su alcance– es el móvil del servicio. Prima en ello la finalidad económica, y, por tanto, es

siempre un servicio calculado, medido. Sempronio, ante el temor de que los amores de Calisto le ocasionen perjuicios –en lugar del provecho que espera de acuerdo con sus cómplices–, declara «al primer desconcierto que vea en este negocio no como más su pan. Más vale perder lo servido que la vida por cobrallo»; declaración bien explícita acerca de lo que para él es el contenido de su relación de servicio.

Los criados, desde el primer momento, están dispuestos a no arriesgar nada, y su deliberada abstención del peligro no es manifestación de una psicología de cobardes, sino resultado de una situación social. Quien moralmente ha reducido su relación con el amo a cobrar un salario, no se siente obligado a más, y un nexo tan externo y circunstancial puede romperse cuando así convenga, ya que, efectivamente, la conveniencia es su única razón de ser.

Si Calisto alaba ocasionalmente a sus servidores en forma que no corresponde demasiado al trato que le vemos tener con ellos, es para responder a esa ley de la «ostentación» que rige en su posición social, para mostrar que, de acuerdo con ella, tiene a su servicio buenos servidores, tal como cumple a su reputación.

No hay, en cambio, relación afectiva y personal de los criados al amo, ni tampoco de éste a aquéllos, como se revela al conocer Calisto la desgracia que sus acompañantes han sufrido. Si hay una primera reacción de «caballero» al modo antiguo, su pronto y fácil acomodo para librarse de obligaciones de señor respecto a sus servidores, y la apelación, con tal objeto, a la conveniencia del negocio en que está, confirman la falta en él de auténtico espíritu caballeresco, según corresponde a la caracterización de su figura social como miembro de la clase ociosa recientemente enriquecida, nacida de la burguesía y con débil fe en el viejo código del honor estamental.

Celestina, con aguda malicia, abre los ojos a Pármeno sobre el verdadero sentido de su posición: está en la casa de Calisto, pero no es de ella; no es más que un mercenario para su amo. No es un «natural», es un extraño, como lo ha sido en otras partes, porque, como corresponde a tal configuración, ni ha permanecido de siempre en casa de Calisto, sino que ha pasado por muchas, ni tiene por qué considerarse vinculado a aquél. «Sin duda, dolor he sentido porque has tantas partes vagado y peregrinado, que ni has ávido provecho ni ganado deudo ni amistad.»

Ni beneficio material, ni relación personal: un pago reducido al mínimo, que se puede cortar en cualquier momento. Por puro interés, dirá también Areúsa, se rompe la relación con los sirvientes y se les echa cuando ya no son útiles. Ante un mundo de relaciones sociales de este tipo, Celestina no aconseja al joven servidor que procure buscarse un empleo de diferente condición, puesto que todos son semejantes, sino que le recomienda aprovecharse egoístamente y calculadamente del que tiene mientras dure.

Por muchos años que sirva a Calisto, el galardón que podrá obtener de su amo no será nada. Que se aproveche del estado de aquel, sin lamentar que malgaste su hacienda, porque únicamente lo que con ese proceder consiga para sí sacará en limpio. Y esto no son palabras astutas de Celestina, sino fundamento real. El comportamiento de Calisto y las reacciones de todo el mundo de los criados en la obra, nos hacen ver que es la base social real de que se parte. De ahí la crítica de «cómo son los señores deste tiempo», crítica que es una pieza esencial para comprender el sentido del drama: «dessecan la substancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos. Como la sanguijuela, sacan la sangre, desagradescen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón... Estos señores de este tiempo mis aman a sí que a los suyos y no yerran. Los suyos yguualmente lo deven hazer. Perdidas son las mercedes, las magnificencias, los actos nobles. Cada uno destos cativa y mezquinamente procuran su interesse con los suyos».

Egoísmo, explotación, en un mundo en que cada uno no busca más que su provecho. Y a estos juicios de Celestina, de los criados, de las ramera, se corresponde un perfil de Calisto, magistralmente trazado en los sucesivos episodios de la obra, de un radical egoísmo utilitario. En Sempronio una actitud semejante está dada antes de que aparezca Celestina. Ante la dolencia amorosa que aqueja a Calisto, reflexiona aquél: «si entretanto se mataré, muera»; y ante tal eventualidad lo que se le ocurre es pensar si puede sacar buen partido,

quedándose con cosas cuya existencia los otros ignoren, mejorando de esta manera en su suerte. Ya antes vimos otro similar testimonio suyo no menos rotundo. Y esto deriva de cuál es la estimación tan desfavorable que Sempronio tiene de su amo y de la ausencia de todo deber moral que pueda estimar que le ligue a su defensa y conservación.

Hasta el más joven de los criados, Tristán, no deja de tener una bien áspera frase sobre Calisto, sintiéndose desligado de él por no reconocerle un valor moral que a su amo le obligue: «¡dexaos morir sirviendo a ruynes!». Los criados conservan siempre también una clara noción de la maldad de Celestina y del negocio a que están entregados. Pero no pueden encontrar, en el estado social en que se hallan colocados, motivos para detenerse. Todos, y los principales aún mucho más que el paje Tristán, consideran ruin a Calisto, y, por tanto, ante las posibilidades que les abre su enajenación, no tienen más que un objetivo: «aprovecharse». Así lo anuncia Sempronio, y sobre ello acaban poniéndose de acuerdo. No falta más que encontrar manera.

Muy diferentemente del modo como en el torpe desarrollo del tema celestinesco que se da en otras novelas posteriores, en las cuales a los personajes que en ellas proyectan actuar tan egoístamente apenas se les ocurre otra cosa que la violencia, en *La Celestina* el trío de los confabulados busca un método propio de la mentalidad de la época, un arte hábil, calculado, desarrollado sabiamente: enunciarlo y dirigirlo es el papel de la maquiavélico vieja.

### HECHICERÍA

Los testimonios históricos prueban sobradamente que en la España de la época de Rojas, a todos los niveles de la sociedad, entre teólogos y sacerdotes, juristas, nobles y plebeyos, por regla general se creía en la realidad de la magia, discutiéndose únicamente el problema de si los magos realmente gozaban de poderes sobrenaturales o si los actos mágicos eran realizados directamente por el demonio, quien, para sus propios fines, burlaba a los magos, haciéndoles creer que necesitaba de ellos para intervenir en las cosas humanas.

Los innumerables lectores de la *Tragicomedia*, pues, creían casi todos en la eficacia de la magia tanto en la vida cotidiana como en sus manifestaciones literarias, hecho que no podían ignorar los autores de la obra al tratar el tema. Al querer examinarlo, la crítica moderna tiene que empezar reconociendo esa verdad histórica. Es necesario reconocer también que, al sugerir la posibilidad de que los autores de la *Tragicomedia* muestren un escepticismo fundamental ante la hechicería y la brujería en la famosa obra, la crítica les atribuye actitudes intelectuales y sociales que discrepaban con la tradición ortodoxa de la sociedad en que vivían.

Nada más alejado de la realidad española o europea del Cuatrocientos que el suponer que el escepticismo con respecto a la magia era la norma entre personas inteligentes o escritores geniales. Aunque la hechicería se usaba muchas veces para impedir el amor entre dos personas, la actividad más común de las hechiceras era la de producir por medios mágicos una violenta pasión hacia una persona determinada en la mente de la víctima del hechizo. Esto se llamaba *philocaptio* y es, no hace falta insistir en ello, el fin con que se introduce el tema del conjuro en la *Tragicomedia*.

Para el conjuro del acto III, Celestina utiliza un bote de aceite serpentino, un papel en el que van escritos nombres y signos mágicos dibujados con sangre de murciélago, una porción de sangre de cabrón y unas barbas del mismo animal. Todo parece pertenecer a la magia práctica descrita en los manuales y, por consiguiente, a los usos de la hechicería contemporánea de Rojas. En el conjuro, los nombres y signos sirven para obligar al demonio a que aparezca; el aceite serpentino es derramado sobre la madeja de hilado para prepararla a que entre en ella. Importantísimo es el papel del aceite serpentino para lo que va a ocurrir. Este líquido, considerado como extraordinariamente ponzoñoso y dotado, según los magos, de fuerza diabólica especial debido a la tradicional afición del demonio a disfrazarse de serpiente, se utiliza en el conjuro para prestar verosimilitud a la *philocaptio* de Melibea. Será bajo el pretexto de vender hilado como la vieja intentará entrar en la casa de Melibea. Para hechizar a la joven es necesario que, al salir Celestina, deje al demonio oculto en la casa para completar el hechizo. Nada más fácil que esconderlo dentro del hilado.

Ahora bien, una madeja de hilado recuerda, si bien lejanamente, una culebra enroscada. Partiendo de esta asociación de ideas, muy característica de las artes vedadas, se explica fácilmente el papel del aceite serpentino en el conjuro. Rojas, mucho más tarde, insiste en el hecho de que Melibea misma, sin enterarse de la significación de lo que dice, relacionara *philocaptio* de que es víctima con sensaciones que le hacen pensar en mordeduras de serpiente. El demonio celestinesco funciona bajo el símbolo de una serpiente.

Después de tanta preparación, Rojas no se atreve a poner en boca de la vieja un conjuro de Satanás que reprodujera los recomendados en los manuales. Celestina empieza conjurando a «Plutón». No obstante, los epítetos con los que lo califica a continuación «emperador de la corte dañada, capitán de los condenados ángeles, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas» hacen evidente que a quien conjura Celestina es a Satanás, ligeramente disfrazado bajo una capa clásica. Las amenazas de la vieja contra el demonio, para los lectores contemporáneos de Rojas, indicaban que, por mala que fuera la escena que presenciaban, la alcahueta no cometía en ella un acto de herejía.

Un conjuro sólo era un acto herético si el mago rogaba al demonio o daba otras señales de venerarle. El anónimo jurista que comentó *La Celestina* en la última mitad del siglo XVI insiste mucho en que el conjuro de Celestina no era herético.

El instrumento de la *philocaptio* será, como ya sabemos, la madeja de hilado en la que está presente el demonio. La tarea de Celestina –una vez consumado el conjuro– es la de persuadir a Melibea para que la compre, quedándose así el poderoso maleficio en posesión de la joven. Cuando el poder de este maleficio empiece a hechizar a Melibea, tendrá la vieja alcahueta obligación de aprovechar el camino así abierto para llevar a cabo su malévolos proyecto. Rojas aceptaba la doctrina más antigua de que todo era obra del demonio. De todos modos insiste en que la parte importante es la del demonio, como indica Celestina misma; es él quien, presente en el hilado, ha de lastimar a Melibea de «crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje». Al final del acto III Celestina parte para la casa de Melibea, confiada, como ella dice, en el mucho poder que la ayuda diabólica le garantiza. Es curioso, al empezar el acto siguiente, hallarla, de camino, sufriendo una aparente crisis de ansiedad. Esta crisis, artísticamente, ensancha y humaniza la personalidad de la vieja. Teme que el intento de *philocaptio* urdido contra Melibea sea descubierto y teme sufrir los duros castigos que reservaba la ley a los condenados por hechicerías.

Rojas, al parecer, quiere demostrar a sus lectores, por boca de la vieja hechicera, que no es posible jamás tener una confianza absoluta en el demonio; aviso que repite por boca de Celestina, en el acto VII, al protestar ella que, después de la muerte de doña Claudina, [compinche suya y madre de Pármeno], los diablos continuamente mienten. El martirio de la misma Claudina, claro está, demuestra que el demonio abandona aun a sus más entusiastas adeptos. Pero la ansiedad de la vieja no dura. Su conocimiento de la magia adivinatorio le hace reconocer que los conjuros le son favorables. Tiene además sensaciones físicas de estar dotada de poderes sobrenaturales; las adiciones hechas al texto en 1502 sirven para subrayar aun más la base sobrenatural de esas sensaciones. La vieja no sólo se siente libre de los achaques físicos de la edad; parece que los muros se le abren para facilitar su llegada a la casa de Pleberio. Es de notar también que, una vez llegada allí, las adiciones de 1502 sirven para poner fuera de duda el hecho de que Celestina cree que el demonio está realmente presente mientras ella habla con Melibea y con su madre. En dichas adiciones la vieja continúa dirigiéndose al demonio como si fuera un criado de casa.

En toda esta escena, Rojas presenta una serie de hechos que parecen indicar que la vieja no se engaña. A pesar de los avisos de Lucrecia sobre la personalidad de Celestina («No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechicera, que vendía las mojas a los abades y descasava mil casados»), Alisa la admite y la trata con caridad, aunque hasta aquí ha guardado a su hija con toda cautela. Esta amnesia de la madre de Melibea sólo es explicable como consecuencia de una influencia sobrenatural. Después deja a Melibea sola en casa con la alcahueta y hechicera, al recibir la noticia de que la enfermedad de su hermana se ha agravado súbitamente, acontecimiento que Celestina atribuye a la acción del demonio conjurado por ella. Pero el

demonio no lo facilita todo sin dar a la maga sus momentos de alarma, hasta el punto de llegar Melibea a denunciarla por lo que es: «¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechizara, enemiga de la honestidad, causadora de secretos yerros!». Este momento es importantísimo, porque demuestra la extraordinaria resistencia moral de Melibea, no sólo ante las astucias puramente mundanas del vicio, sino ante los efectos del tremendo maleficio que representa el hilado y la presencia demoníaca dentro de él. Pero al fin queda vencida. Amonestado por Celestina, el demonio cumple con el pacto. En lugar de echar a la hechicera, Melibea le deja hablar más y, a pesar de lo que sabe de la situación en que está, da crédito a las nuevas patrañas de la vieja. Desde entonces el maleficio funciona y hay que considerar a la muchacha como víctima de philocaptio.

Por supuesto, ella desconoce la verdadera causa del repentino cambio psicológico que ha experimentado, y no la sabrá jamás. Siente, sin embargo, que hay algo anormal en un amor que calificará de «mi terrible pasión», y Rojas mismo no quiere que el lector olvide el origen sobrenatural de éste. Preguntada más tarde por Celestina cómo es su mal, contesta Melibea «que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo». Es evidente que el poder demoníaco, cuyo principio fue el bote de aceite serpentino en que se empapó el hilado, se ha transferido al cuerpo de la víctima, como nota con satisfacción, entre dientes, la vieja: «Bien está. Assí lo quería yo».

### JUVENTUD Y VEJEZ

Como bien expresa Celestina en la pagina 155, la gente goza porque vive, y al vivir envejece.

Por eso el niño desea ser moço, y el moço viejo, y el viejo aun mas.

Los mas jóvenes respetan y escuchan a los mas viejos. Esto se aprecia en seguida, ya que la gente joven como Melibea consulta a la anciana Celestina para que le de consejo y así solucionar sus males.

Se observa claramente que los jóvenes acuden a la sabiduría de los ancianos.

En la obra, se considera la juventud como el momento de la vida en el que se obtiene mas gozo.

En cambio, la vejez se considera como un gran saco de enfermedades y lamentos, y el momento de recordar el pasado.

Esto queda reflejado claramente en el dialogo de Celestina y Melibea en la pagina 154:

<<CELESTINA. Señora, el perdón sobraría donde el yerro falta; de Dios seas perdonada, que buena compañía me queda. Dios la dexe gozar su noble juventud y florida mogedad, que es [el] tiempo en que más placeres y mayores deleytes se alcançarán. Que a la mi fe, la vegez no es sino mesón de enfermedades, posada de pensamientos, amiga de renzillas, congoxa continua, llaga incurable, manzilla de lo passado, pena de lo presente, cuydado triste de lo porvenir, vezina de la muerte, choça sin rama que se llueve por cada parte, cayado de mimbre que con poca carga se doblega.>>

### LA CIUDAD

La acción de *La Celestina* no queda ubicada en ninguna ciudad concreta, como vemos por la acotación que se nos da al explicarnos, antes de iniciar la obra, el argumento de la misma. No se trata de un lugar concreto, sino de un conjunto de rasgos comunes a varias ciudades españolas de la época que han creado la ciudad literaria representativa de todas ellas, prescindiendo de caracteres particulares.

Del lugar de esta ciudad arquetipo en que la obra se desarrolla, cabe decir que *La Celestina* rompe en forma tajante con todo lo que pueda hacer referencia a una posible unidad de lugar. El mismo diálogo nos va conduciendo, como en un escenario múltiple y simultáneo, de una parte a otra, de modo que en este



dinamismo, todo lector moderno cree estar en ante una obra de características cinematográficas.

El mismo diálogo, nos conduce desde el huerto de Melibea a la casa de Calisto y ya en ésta, desde la cuadra a la cámara del señor, asistimos a acciones simultáneas, como son el lamento acalorado del dueño, la partida del criado en pos de Celestina, la charla de éste en casa de la vieja alcahueta, etc.

## VIVIENDAS

En esta obra hay muy pocas referencias a las viviendas de la gente. Por lo tanto, debemos definir estas viviendas basándonos en como son sus amos y en lo que ocurre dentro de ellas.

En el caso de los nobles, sus casas deben ser muy grandes, ya que en ellas, a parte del propio propietario, también viven los criados.

También apreciamos que hay siervos que se ocupan de los caballos de sus amos. Por lo tanto, a parte de la casa, también tenían cuadras.

Las viviendas de los nobles eran amplias y lujosas.

Por otra parte, los pobres no gozaban de tales comodidades.

Seguramente sus casas eran lúgubres y pequeñas.

Las casas de los pobres no tenían ningún tipo de lujo, ya que el dinero que conseguían haciendo de sirviente o cualquier otro trabajo lo invertían en alimentarse ellos mismos y a sus familias.

En esta obra tenemos la casa de Calisto como ejemplo de casa de ricos.

Es muy grande y lujosa, además también tiene criados.

La casa de Celestina no es un buen ejemplo de casa de pobres, ya que gracias a su trabajo consigue ganar grandes cantidades de dinero.

En definitiva podemos observar claramente que el aspecto de cada casa depende del dinero que tenga su propietario.

## OCUPACIONES

Principalmente, las ocupaciones que aparecen en esta obra son la de sirvientes o criados, la prostitución y la hechicería.

También se debe tener en cuenta el oficio de Centurio, que es algo así como un matón a sueldo.

Vemos que el trabajo de los sirvientes consiste básicamente en aconsejar a su amo y a hacer cosas por ellos. Aunque podemos apreciar que hay algunos especializados en según que trabajos. Este es el caso de Sosia, por ejemplo, porque es quien se ocupa de los caballos, además de servir a sus amos.

En el caso de las prostitutas, esta claro en que consiste su trabajo. Celestina es quien las dirige, y a la vez, también las protege.

Las prostitutas le hacen caso a ella, un ejemplo es el caso de Areúsa y Pármeno. Celestina utiliza a Areúsa para convencer a Pármeno. Areúsa acepta en seguida el favor que le pide Celestina. Se observa claramente la

relación entre Celestina y las prostitutas.

Por último, está el oficio de Celestina. Se trata de una consejera que utiliza la hechicería para solucionar los problemas que le plantean sus clientes.

Sus conocimientos sobre la brujería le hacen ganar mucho dinero, aunque, si puede, se aprovecha del pasado de la gente para sacar aún más.

También tenemos a los nobles. Aunque lo que hacen no se puede considerar un trabajo propiamente dicho, también juegan un papel importante en esta obra.

### LENGUA CULTA

La tradición retórica tiene elevada importancia en el estilo de *La Celestina*. El lenguaje de los personajes aristocráticos, y a veces de los otros, tiene un marcado colorido retórico, como es de esperar en una época en que los hombres cultos, y sobre todo los jóvenes, hablaban retóricamente (este colorido resulta más acusado en Calisto, de formación cultural reciente, que en Pleberio).

Este rasgo estilístico no es pedantesco, sino realista. Otro aspecto importante del estilo lo constituyen las imágenes, que se pueden clasificar en varios grupos principales: las imágenes tradicionales de la poesía amorosa de los cancioneros, derivados de la religión, la sociedad feudal, la medicina y la guerra; y los de la naturaleza, sobre todo de los animales (incluso los de los bestiarios) y del jardín.

Existe una relación compleja entre las imágenes y la realidad, recuérdese el caso de la huerta de Melibea como locus amoenus, y agréguese las imágenes de la caída en relación con las caídas de los personajes.

Igual grado de complejidad se nos ofrece con las imágenes tomadas directamente de las fuentes literarias de *La Celestina*: Rojas sabe combinarlas con sus propias imágenes en grupos variados y muy logrados, y sabe también integrarlas en la obra por una serie de reminiscencias de otros pasajes.

Finalmente, hay que notar la aguda conciencia estilística demostrada por Rojas al revisar su texto en la Tragicomedia, además de las interpolaciones largas, hay muchos cambios de detalle con motivo de aclarar el sentido o de mejorar el estilo.

### LENGUA POPULAR

No hay en esta obra un realismo superficial limitado a los animados cuadros de la vida bajuna, sino que aquél se extiende incluso al estrato sociológico (el mejor ejemplo de ello lo encontramos en la conversación entre Celestina y Melibea en el acto IV), y al del lenguaje.

Adopta éste dos formas: la presentación del habla popular de modo ampliamente convincente; y (lo que constituye una innovación notable por parte de Rojas mismo) el cambio de niveles estilísticos de acuerdo con el interlocutor a quien se está dirigiendo.

En obras anteriores, por hábiles que fuesen, los personajes poseían su nivel adecuado a su rango social (lenguaje plebeyo, aristocrático, etc.) y lo mantenían en cualquier circunstancias. Rojas, sin embargo, nos muestra personajes plebeyos que saben cambiar de estilo cuando se dirigen a sus superiores y que por consiguiente, por primera vez en la literatura española, hablan en el estilo flexible que se encuentra en la vida real misma: <<¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Éa pues! Bien sé a quién digo. ¡Ce, hermano, que se va todo a perder! [ ... ] Tu temor, señora, tiene ocupada mi disculpa. Mi inocencia me da osadía, tu presencia me turba en verla airada, y lo que más siento y me pena es recibir enojo sin razón ninguna. (IV)>>

Los personajes demuestran una aguda conciencia de su propio lenguaje y del de los otros. Constituye *La Celestina* una novela dialogada. Cualquier clase de información que intentemos recibir de sus personajes habrá de provenir, por consiguiente, de sus propias palabras. (Los «argumentos» que encabezan los actos nos ofrecen tan sólo una breve descripción externa de lo que pasa en el acto, con excepción de los del Tratado de Centurio, compuestos probablemente por Rojas mismo, que nos hablan un poco de las emociones de los personajes.) Este factor que constituye una limitación, lo supera ya el autor del acto 1 y Rojas, a su vez, lo convierte en un resorte de efecto positivo.

Aprendemos a conocer los personajes de la novela, del modo como lo hacemos con la gente con quien nos encontramos, a base de formar una imagen partiendo de sus propias palabras, de sus recuerdos del pasado de sus vidas, de las descripciones que otras personas pueden proporcionarnos de ellos y sus propias descripciones acerca de los demás.

En el trazado de un fondo sólido para los personajes y la acción, el recurso de los recuerdos juega un papel decisivo, y puede servir asimismo para el desafío de la individualidad de los personajes.

### BIBLIOGRAFÍA

ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Espasa-Calpe, 1980.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Cátedra, 1981.

DEYERMOND, A. D. *Historia de la literatura española. Vol 1 Edad Media*. Ed. Ariel, 1984.

RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. Vol 1 Edad Media*. Ed. Crítica, 1980.