

LA CELESTINA
(apuntes Bachillerato)
Pilar Tejero

1. Ediciones

La Celestina se nos ha conservado en dos versiones: una, más breve, de 16 autos, llamada *Comedia de Calisto y Melibea*, y otra, más extensa, de 21 autos, titulada *Tragicomedia*.

De la *Comedia* tenemos tres ediciones: Burgos (1499), Toledo (1500) y Sevilla (1501). La edición de Burgos carece de la primera hoja y empieza con el argumento del primer auto precedido por un grabado del encuentro de Calisto y Melibea en el huerto de Pleberio. En esa primera hoja figuraría el título de la obra y el argumento general. En esas primeras ediciones de la *Comedia* de Toledo y Sevilla ya aparecen:

- La carta que el autor dirige a un amigo suyo (no identificado)
- Las once octavas acrósticas de arte mayor
- El argumento general de la obra
- Los 16 actos con sus argumentos
- Las coplas del corrector y humanista valenciano Alonso de Proaza

La primera edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* conservada en lengua castellana es la publicada en Zaragoza en 1507, incompleta (falta el segundo prólogo, por ejemplo) y a la que la crítica atribuye un escaso cuidado y muchas erratas, explicables por salir en año de peste. Además, dado que hay una traducción italiana de la *Tragicomedia* publicada en Roma en 1506, se cree que existió una primera edición en lengua castellana del año 1502, hoy perdida. La segunda edición conocida de la *Tragicomedia* es la publicada en Valencia en 1514. A partir de esta todas las ediciones de la *Tragicomedia* ya contienen:

- El prólogo después de las octavas acrósticas, en el que el autor, citando a Heráclito, afirma que todas las cosas están llamadas la lucha o contienda; explica que ha añadido escenas amorosas a petición de los lectores; y afirma que los argumentos son obras de los impresores. A este último dato los críticos no otorgan mucha credibilidad, ya que los argumentos -precisamente, al contrario que en la *Comedia*, que solo resumen la trama- en la *Tragicomedia* tratan de iluminar la intención de los personajes.
- Tres octavas antes de las coplas de Proaza bajo este epígrafe: "Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó".
- El "Tratado de Centurio", es decir 5 actos más añadidos a partir del XIV.

La obra de Fernando de Rojas se empezó a conocer muy pronto por el nombre de unos de sus personajes, la alcahueta y casamentera *Celestina*. En castellano ya en 1569, y en Europa incluso antes, ya que se conoce una versión italiana de 1519.

2. Autor

El mismo autor, en la carta a su amigo, dice que estando en Salamanca llegó a sus manos el primer acto de la obra, escrito por un desconocido¹ y que, entusiasmado al leerlo, decidió continuar la obra, propósito que cumplió en los 15 días de vacaciones. También afirma que por considerar la tarea de escritor poco en consonancia con su condición de jurisconsulto, calló su nombre; lo que no le impidió revelarlo seguidamente, en los versos acrósticos.

En las preliminares figura también, como hemos anunciado, un poema en versos acrósticos (aquellos cuyas primeras letras, leídas verticalmente componen un nombre o frase), en que se lee: “El Bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia de Calisto y Melibea y fue nascido en la Puebla de Montalbán”.

En efecto, Fernando de Rojas nació en dicha localidad hacia 1475. Se cree que era de origen judío-converso. Se casó con Leonor Álvarez de ascendencia hebrea, hija de un converso toledano, del que se tiene constancia que entre 1525 y 1526 hubo de defenderse ante el tribunal de la Inquisición, por sus prácticas “judaizantes”. Estudió leyes en Salamanca. Fue Alcalde Mayor de Talavera de la Reina. Poseyó una notable biblioteca. Murió en 1541 y dejó una considerable herencia en un testamento totalmente cristiano.

3. Contexto histórico

El calificativo de modernidad que la crítica suele otorgar a *La Celestina* no solo se debe a la creación innovadora de su autor a partir de unos materiales literarios ya tradicionales, sino también por reflejar la crisis y la transformación de los valores sociales y morales experimentada durante la fase de crecimiento de la economía, la cultura y la vida en la sociedad española del siglo XV.

- Diferencias entre conversos y cristianos viejos. Estrecha vigilancia de la Inquisición.

¹ Rojas subraya que no han faltado rumores de que pudiera ser Juan de Mena o Rodrigo Cota. Hoy los estudiosos lo consideran rumores sin demasiado fundamento y responden a una práctica generalizada entre los autores de comedias humanísticas: el tópico literario del manuscrito encontrado y atribuido a un autor de prestigio.

- Desmoronamiento de los valores medievales: la relación de fidelidad y vasallaje a cambio de protección entre el siervo y el señor, el amor cortés, etc.
- Paso de una economía feudal a otra precapitalista. En *La Celestina* vemos claramente el valor del dinero: “Bulla moneda y dure el pleito lo que durare. Todo lo puede el dinero” (III, I). Y adquiere especial protagonismo la vida de la “urbe” y la burguesía incipiente.
- Pero también reflejo de nuevos valores humanistas: la honra no se alcanza por linaje, sino por la virtud y las buenas obras.

4. Género: ¿comedia o tragedia, comedia humanística o novela dialogada?

4.1. Comedia o tragedia: tragicomedia

En el prólogo a las comedias de Terencio (1502), José Badío Ascensio discernía claramente entre el género cómico y el trágico en función de la extracción social de los personajes que aparecían en la obra y de acuerdo con el tipo de comienzo y final que se le adjudicaba, además del estilo usado en cada caso.

La comedia ponía en escena personajes pertenecientes a las clases bajas de la sociedad, o inferiores a la media humana (en palabras de Aristóteles), intentando reproducir el estilo ínfimo propio de ellas; tenía un mal comienzo pero un final feliz; y normalmente representaba asuntos de la vida cotidiana.

En la tragedia los personajes eran héroes o dioses, que empleaban un lenguaje sublime acorde con su cultura y estatus, los temas eran elevados (guerra, política, destino familiar...) y conocidos por los espectadores, ya que estaban tomados de la mitología, y el final era trágico o fatal, pero servía al espectador de catarsis².

La Celestina se resiste a ser encuadrada dentro de las definiciones convencionales de estos dos géneros. Mezcla personajes de distintas clases sociales, que a su vez utilizan indistintamente registros lingüísticos cultos y populares. Calisto, por ejemplo, al dirigirse a Melibea, puede utilizar a veces el registro elevado propio del amor cortés y en otras ocasiones un lenguaje grosero y soez, como cuando le dice a Melibea que para probar el ave primero hay que desplumarla. Y el tema no es grave ni elevado, como también ocurre en las comedias, pero la obra comienza mal y acaba peor.

Al fin y al cabo, como argumentaré más adelante, *La Celestina* pertenece al género dramático (teatro) solo en cuanto a su forma (los diálogos, el resumen de los argumentos,

² Catarsis: purificación de las pasiones del ánimo mediante las emociones que provoca la contemplación de una situación trágica.

las acotaciones, los apartes...), ya que, desde el punto de vista estético, es una novela dialogada.

¿Qué es entonces *tragicómico* en *La Celestina*? En mi opinión, el **tono** con el que está escrita la obra y el **desenlace** de la trama.

La obra está escrita en un tono crítico, sarcástico y burlesco, a la vez que trágico. En ella se mezclan situaciones cómicas y caricaturescas (Calisto tocando un laúd desafinado “enfermo de amor”, por ejemplo), con una visión crítica y pesimista de la vida (todo en este mundo nace de la contienda, nos dice en el prólogo) y un desenlace trágico.

Algunos estudiosos, como María Rosa Lida de Malkiel (1966), creen que la visión pesimista y trágica del mundo que tenía Fernando de Rojas tiene relación con su condición de judío-converso. Era una comunidad vigilada y que se encontraba siempre bajo sospecha en una España que ahora en el siglo XV presumía de ser “cristiana vieja”³. Es la diferencia entre el “ser” y el “estar”: a Fernando de Rojas le atormentaba la idea de que él ya “había nacido” cristiano y sin embargo parecía que su familia estaba estigmatizada y maldita por su pasado. No estaba en sus manos cambiar ni el pasado, ni tristemente el futuro de su familia. Siempre serían “conversos”, nunca podrían ser “cristianos viejos”. Otros, como Antonio Márquez, consideran esta hipótesis exagerada y estiman insuficientes los argumentos en favor del origen converso de Rojas. En cualquier caso, la situación de las minorías religiosas había cambiado notablemente en el siglo XV y el control político, social y religioso sobre la población española era mayor que en los siglos anteriores; y esta visión y experiencia de la realidad cotidiana podía perfectamente influir en el “tono” de las obras literarias.

Por otro lado, hay que decir que el final “trágico” de *La Celestina* no lo es al estilo griego. Los personajes no luchan sin éxito contra un destino adverso que está escrito de antemano. En la obra de Rojas, el destino fatal de los personajes es consecuencia de la negligencia de estos, que se han dejado llevar por las perturbaciones del alma y no han sabido afrontar los problemas con las armas de la razón y las cuatro virtudes cardinales: prudencia, fortaleza, moderación y justicia. El tema de la Fortuna -íntimamente relacionado con el del fatalismo y el libre albedrío – había polarizado a finales del siglo XV en torno a dos

³ Ya en el siglo XIV los judíos fueron perseguidos por ser considerados responsables de la carestía de la vida y de la ruina de muchos personajes importantes y, por ello, muchos se convirtieron a la religión cristiana. Esta nueva clase social, conocida con el nombre de conversos, rivalizó con los cristianos viejos por la posesión de los privilegios y por la ocupación de cargos que, cuando era judíos, no habían podido disfrutar. Así, de forma paulatina, alcanzaron oficios reales y públicos en los municipios, llegando a ejercer de recaudadores fiscales. Por ello, en la segunda mitad del siglo XV, los conversos fueron más perseguidos que los propios judíos y pasaron a ser el objetivo primordial de la Inquisición a partir de 1478.

posiciones: la Fortuna pagana era una fuerza sobrenatural que repartía de forma arbitraria alegría y calamidades entre los seres humanos; y la Fortuna medieval, entendida como la “providencia cristiana”, suponía la intervención (o no) divina en el socorro de los hombres, que previamente habían tenido la oportunidad de elegir un camino. En *La Celestina* encontramos las “dos Fortunas”. Las alusiones a la adversa Fortuna pagana son continuas⁴; pero finalmente los personajes padecen un castigo ejemplar por sus pecados de lujuria, codicia y egoísmo. Con lo cual, en el fondo, en comparación con la tragedia griega, hay un rayo de esperanza: está en manos de los hombres, gracias al libre albedrío, el elegir el camino de la razón y la virtud y, por tanto, de vencer a la adversa Fortuna.

4.2. Desde el punto de vista de la forma: comedia humanística

Desde el punto de vista de la forma *La Celestina* es una **comedia humanística**: obra escrita en forma de diálogo, pero pensada para ser leída y comentada en voz alta.

¿Cuál es el origen de la comedia humanística? Hay que rastrearlo en la **comedia romana** y la **comedia elegíaca** del siglo XII.

La comedia romana o latina, a su vez, está altamente influenciada por la comedia griega que hemos explicado antes brevemente. La influencia de la comedia romana en *La Celestina* se produce en pequeños detalles: el nombre de determinados personajes (Pármeno, Sosia); la inclusión de un argumento general al frente de la obra; la adopción de algunas sentencias famosas; la ambigüedad sobre el lugar donde transcurre la acción; el uso de la técnica de los apartes.

La comedia elegíaca se desarrolló fundamentalmente en Italia y Francia durante el siglo XII. El argumento de las mismas está basado en las obras de Ovidio, que tratan sobre temas amorosos: consejos para la seducción, remedios para quienes no han conseguido seducir a la dama que aman o han sido abandonados por ella, personajes heridos por la

⁴ En la Edad Media la Fortuna pagana se solía representar como una rueda (la Rueda de la Fortuna) o como una casa en la cima de una montaña, sobre una pendiente, a punto de bascular y caer. La casa tiene dos partes: una reluciente, con piedras preciosas, que mira hacia arriba, y otra de barro, con un tejado de paja, que se inclina hacia abajo. Todos los personajes de *La Celestina* pretenden alcanzar lo más rápidamente posible la primera parte de la casa de la Fortuna, pero la mayoría de ellos se precipita por la segunda parte muriendo de forma similar. Todos acaban cayendo, física y moralmente. Esta forma de morir, aparte de las dos caras de la Fortuna, parece sugerir la idea de pecado, que han cometido y en el que han caído los personajes. La caída física podría interpretarse como símbolo de la caída de la Fortuna, pero también como una suerte de castigo por la elección del camino equivocado, como una consecuencia de los distintos pecados que han cometido los protagonistas de la obra.

flecha de Cupido, etc. Las comedias elegíacas a tener en cuenta son: *De uxore cerdonis* (Sobre la mujer del menestral), *De vetula* (sobre la alcahueta) y el *Pamphilus. De amore* (Pánfilo. Sobre el amor). En las tres obras tiene un papel fundamental la figura de la alcahueta, que actúa como intermediadora entre dos amantes.

La comedia humanística enlaza con la comedia romana a través de la comedia elegíaca. En un principio se plantearon como ejercicios escolares y no tenían por objeto la publicación, sino la recitación ante un público bastante limitado. El primer autor del género fue Petrarca con su *Philologia*. Las coincidencias entre las comedias humanísticas y *La Celestina* son, además de la forma y la intención primera: un mayor realismo y verosimilitud; su conculcamiento (no respeto) de las reglas clásicas de unidad de tiempo y espacio; la caracterización de ciertos personajes, como el de la alcahueta; y hasta la elección de algunos nombres como el de Calisto.

En lo que más difiere *La Celestina* de la comedia elegíaca y humanística es en el final trágico y sin matrimonio.

4.3. Desde el punto de vista estético: novela dialogada

Como muy bien afirman Georg Lukács (1920) y Luis Beltrán (2004) **la novela** es el único género que nació con y para la escritura. Es un género que emergió con la modernidad, en el momento de transición del mundo de las tradiciones al mundo de la civilización y la cultura. De hecho, Lukács la denomina “epopeya burguesa” y considera que el argumento de la novela en la Europa occidental es fruto de la lucha ideológica de la burguesía floreciente contra el feudalismo moribundo. La novela aglutina y destruye todos los géneros de la oralidad, erosiona el canon y tiende a la mistificación. Por todo ello, sus características más relevantes, y que encontramos también en *La Celestina*, son:

- La escritura y la prosa. La novela, al ser pensada para ser leída, no necesita del verso y los recursos mnemotécnicos, además su extensión es libre y no está condicionada por el público de masas. Hay que recordar que *La Celestina* también se escribió con la intención, no de ser representada, sino **leída** ante un público reducido, y su extensión es tal que se considera irrepresentable.
- La autoría y la originalidad. La novela tiene siempre un autor conocido, que en su afán de ser original, tiende a romper el canon y no dejarse encorsetar en un género. Es por ello que algunos estudiosos consideran *La Celestina* “agenérica” o “inclasificable”.

- “Epopéya burguesa”. La novela, como también ocurre en *La Celestina*, refleja, aunque sea de manera crítica, unos valores propios de la sociedad (pre)capitalista (el dinero, la urbe...).
- Frente al decoro de los géneros orales, la novela, y también *La Celestina*, presenta un mayor realismo y verosimilitud. El objetivo no es respetar un canon preestablecido (el trovador, la dama, el caballero medieval, por ejemplo), sino reflejar la realidad con sus eternas contradicciones lo más acertadamente posible.
- La novela va íntimamente ligada a la narración: la explicación de unos hechos que ocurren en un tiempo y espacio determinado y están protagonizados por unos personajes. Estos son elementos fundamentales de la novela y el tratamiento que en *La Celestina* se ofrece de estos es totalmente “novelesco”, por ello los estudiosos la consideran “novela dialogada”. Por ejemplo:
 - Los personajes no son planos, sino que evolucionan a lo largo de la obra. Recordemos a Melibea o a alguno de los criados, por ejemplo.
 - La acción, la trama, la aventura adquieren una importancia fundamental, son el motor de la obra.
 - El tratamiento del espacio y el tiempo en *La Celestina* es totalmente libre y no respeta en ningún momento la unidad de espacio y de tiempo propio del teatro clásico. De hecho, la división en “autos” responde más bien a la división en capítulos propia de la novela.

5. Antecedentes literarios:

Comedia romana (Plauto y Terencio), **comedia elegiaca** (*Pánfilo. Sobre el amor*. s.XII) y **comedia humanística** (Leonardo Bruni *Poliscena* 1433), que ya hemos visto. De estas obras toma *La Celestina* sobre todo la trama básica: joven conoce a doncella de la que se enamora, confiesa sus penas a un amigo o criado, quien le recomienda recurrir a una alcahueta. *La Celestina*, sin embargo, no acaba en matrimonio.

Juan Ruiz, arcipreste de Hita. Libro de Buen Amor (1330 – 1345). Esta es una obra miscelánea escrita en cuaderna vía. El hilo conductor del libro es una autobiografía ficticia en la que Juan Ruiz se presenta como un galán que expone un amplio repertorio de posibilidades amorosas. Todo ello está entreverado por una zigzagueante teoría sobre el “buen amor” y el “loco amor” (amor espiritual y amor carnal). Una noche se le aparece don Amor y el arcipreste lo increpa por torturar a los hombres y lo acusa de provocar todos los pecados del mundo. Pero don Amor no se va, y le dice que para triunfar en el amor necesita

de la ayuda de una vieja que pueda entrar en las casas de las damas. Así nace el episodio de “Los amores de don Melón y doña Endrina”. Esta historia es una versión castellana y enriquecida con datos observados de la España del siglo XIV de la comedia anónima *Pánfilo*. En este episodio don Melón contrata los servicios de doña Urraca, la Trotaconventos, para que le ayude a conquistar a la viudita doña Endrina de Calatayud. Este personaje es un referente literario indiscutible de la *Celestina* de Fernando de Rojas, con la diferencia de que doña Urraca no es diabólica y los amores de Melón y Endrina acaban en boda. El “tono” del *Libro de Buen Amor* es carnavalesco y jovial frente al pesimismo de *La Celestina*.

Joanot Martorell. *Tirant lo blanc* (1490). El protagonista, al contemplar la belleza sensual y provocativa de Carmesina, queda inmediatamente rendido por el amor y se retira a su habitación, donde “posà lo cap sobre un coixí als peus del lliit”. Así lo encuentra su primo Diafebus, a quien acaba confesando su mal. Este intenta consolarlo, prometiéndole ejercer de intermediario. Plaerdemavida es la doncella que asiste a Carmesina, personaje relacionado con *Celestina*, ya que ambas ejercen de alcahuetas e incitan a los otros a gozar de los placeres sexuales. No podemos dejar de recordar, por ejemplo, la escena en que Plaerdemavida lleva a Tirant hasta la estancia de Carmesina, y lo esconde en una caja desde donde este puede contemplarla desnuda. Luego lo mete en la cama de su señora y le va mostrando los encantos con que la naturaleza ha dotado a esta. Esta escena es muy semejante a la de Pármeno, Areúsa y *Celestina*.

Diego de San Pedro. *Cárcel de amor* (1492). **La figura de Calisto ha sido considerada una parodia del máximo representante del amor cortés: Leriano.** El duque Leriano está enamorado de la princesa de Macedonia, Laureola, y puede salir de la alegórica cárcel (custodiada por el monstruo Deseo) en la que estaba preso gracias al autor (narrador y personaje a la vez), quien logra que la princesa Laureola le responda a unas cartas. Sin embargo, Persio, enamorado también de Laureola, convence al rey de que su hija y Leriano se ven todas las noches, apoyando su testimonio con el de tres caballeros a los que ha sobornado. El rey manda encarcelar a su hija y la condena a la pena capital. Leriano, entonces, consigue rescatarla y se la entrega al tío de esta para preservarla de cualquier peligro y proteger su reputación. El rey cerca a Leriano en su castillo de Susa; pero durante el asedio, el duque logra hacer prisionero a uno de los tres injuriadores, con cuya confesión se demuestra la inocencia de Laureola. Leriano, al no poder ser correspondido por la princesa, entre otras cosas para evitar la credibilidad de las acusaciones de que fueron objeto, decide morir dejando de comer y de beber. En el lecho de muerte recibe la visita de un amigo, Tefeo, quien intenta salvarlo hablando mal de las

mujeres; pero Leriano rebate sus opiniones, aduciendo veinte razones “por que los hombres son obligados a las mujeres” y algunos ejemplos que prueban su bondad. Al final de la obra, la madre del protagonista introduce un planto ante la inminente e inexorable muerte del protagonista.

El amor cortés era el código que desde el siglo XII regía las relaciones amorosas en el ámbito de la nobleza en la Europa medieval. Los trovadores amaban platónicamente a una dama casada a la que idealizaban, pero sublimaban su impulso erótico mediante el recato, la paciencia y la abnegación. Los enamorados mantenían su amor en secreto, para no dañar la honra de las jóvenes, se encerraban en su cuarto, no comían y componían canciones de amor. La relación que había entre el trovador y la dama era de vasallaje, es decir la misma que había entre un señor y su súbdito, por eso los trovadores llamaban a sus amadas “señor” y decían que “a ellas servían y a ellas pertenecían su cuerpo y su alma”. Según un tratadista anónimo de siglo XII había cuatro grados en el progreso del caballero enamorado hacia su dama y el “galardón” era la recompensa que el amante esperaba de ella. La amada era siempre distante, admirable y un compendio de perfecciones físicas y morales, y el estado amoroso una especie de estado de gracia que ennoblecía a quien lo practicaba.

Como podemos comprobar, todos estos elementos aparecen en la relación entre Calisto y Melibea, pero de forma paródica. Calisto, por ejemplo, copia las actitudes y retórica del amor cortés pero con fines puramente egoístas:

- No mantiene su amor en secreto, sino que lo publica a los cuatro vientos en cuanto puede, llegando incluso a no importarle que la criada los observe mientras dura el acto sexual.
- No sublima su impulso erótico, sino todo lo contrario, solo busca satisfacer su deseo carnal, sin importarle la virtud de la dama. El único “galardón” que él concibe es la relación sexual.
- Su enfermedad es pura invención y no procede con dignidad y discreción, sino de forma alocada y ridícula, poniendo en evidencia a Melibea y tratándola como una vulgar prostituta y no como una gran dama.

Melibea, por su parte, es también un personaje, si no paródico, por lo menos ambiguo, ya que no demuestra modestia y mesura, como Laureola, por ejemplo, sino impaciencia y pasión. Si bien al principio se muestra algo esquiva como corresponde a su posición social, pronto se quita la máscara de mojigata y se deja convencer por Celestina y embaucar por Calisto; se divierte con las canciones picantes de Lucrecia, su doncella,

mientras espera a su amado; y, cuando conoce la muerte de Calisto, se pregunta desesperada: “¿Cómo no gocé más del gozo?” (XIX, V).

6. Estructura

La Celestina carece de una estructura propiamente dramática. Rojas, ha creado una trama de la que brotan diversas situaciones construidas a partir de una misma matriz en la que se introducen algunas variaciones. La estructura de la obra tiene forma de espiral, en tanto se desarrolla dando vueltas sobre situaciones afines.

En los primeros ocho autos, la obra está dominada por la presencia y actuación de la alcahueta, quien maneja todos los hilos de la acción, salvo el de su propia muerte final. A partir del auto XII, Areúsa y Melibea cobran el protagonismo que hasta ese momento había tenido Celestina. Areúsa se convierte en la heredera de la casamentera, actuando como ella.

Los amores de Calisto y Melibea se repiten, pero con una mayor dosis de obscenidad.

Siguiendo el “arte de la geminación”, la escena de amor entre Pármemo y Areúsa contiene los mismos ingredientes que las escenas de Calisto y Melibea: impaciencia, quejas de la dama o la prostituta por el acoso sexual, presencia de un testigo que contempla la relación carnal (Lucrecia/ Celestina) y albada paródica.

Por último, también hay cierta correspondencia entre el principio y el final de la obra (dejando al margen el planto de Pleberio). Calisto, tras las desdeñosas palabras de Melibea, busca soledad y desahogo a través de la música. Sempronio decide no dejarlo solo, temiendo el suicidio de su amo. Melibea, después de la muerte de Calisto, se las ingenia para quedarse a solas con el pretexto de mandar “traer algún instrumento de cuerdas” (XX, I). Pleberio y Lucrecia, a diferencia de Sempronio, obran con negligencia al abandonar la compañía de su hija y señora.

A pesar de todo la trama sí tiene, desde el punto de vista narrativo, un planteamiento (auto I), un desarrollo (autos II-XVIII) y un desenlace (autos XIX – XXI).

- En el planteamiento Calisto, enamorado de Melibea y rechazado por esta, expresa su dolor a Sempronio, su criado, quien le sugiere recurrir a una vieja alcahueta de nombre Celestina. Sempronio, Celestina y Pármemo se asocian para sacar provecho económico del joven.
- En el desarrollo Celestina, por medio de un conjuro y de su capacidad de persuasión, despierta en Melibea el amor hacia Calisto. Los dos jóvenes conciertan una cita. Pármemo y Sempronio reclaman a Celestina su parte del

botín: una cadena de oro que Calisto entregó a la vieja. Ante la negativa de esta, la matan y, por ello, son ajusticiados. Por otro lado, se produce el encuentro erótico entre los enamorados.

- En el desenlace Calisto muere accidentalmente al caer desde la tapia del jardín de Melibea. Ella se suicida, tras contar lo ocurrido a su padre. La obra termina con un largo lamento de este ante el cadáver de su hija.

7. Personajes

Como hemos dicho anteriormente, una de las características de *La Celestina* es el tratamiento realista de los personajes, más propio de la novela que de la comedia. No se trata de personajes “tipo”, sino de caracteres singulares, personajes individuales, con sus problemas, caprichos, anhelos, defectos, que se mueven en un paisaje urbano de la España del siglo XV, que evolucionan a lo largo de la obra y de los que, por tanto, depende indefectiblemente la acción y la trama.

7.1. Señores:

Las familias de Calisto y Melibea representan la nueva clase social que se estaba gestando en Europa: la burguesía incipiente. Simbolizan la agonía del feudalismo medieval frente a una sociedad en la que primarán las transacciones monetarias. La idealización de Melibea por parte de Calisto y su insistencia en su alto linaje es, por tanto, solo una pose literaria.

Pleberio y Alisa son los padres de Melibea, son imprudentes e inocentes. El error de Pleberio es no haber buscado a tiempo un marido para su hija; el de Alisa dejar sola a su hija con Celestina.

Calisto y Melibea. Él es joven, imprudente, egoísta, impulsivo, indiscreto, caprichoso, impaciente, vago y carente de heroísmo. Siente por Melibea una pasión carnal. Ella es joven y hermosa pero madura, inteligente y decidida; en su suicidio demuestra que ama a Calisto en cuerpo y alma. El nombre de Calisto es de origen griego y significa “bellísimo” y el de Melibea “dulce como la miel”.

Como hemos dicho anteriormente, la relación de ambos es una **parodia del amor cortés**. Calisto utiliza la retórica del amor cortés (la manera de hablar y comportarse), pero no cree en él, sino que lo utiliza como un mero disfraz para saciar su deseo carnal. Calisto convierte a Melibea en su dios e, imitando el lenguaje del amor cortés, dice: “Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo” (I, IV). Sin embargo, las intenciones y el comportamiento de Calisto lo alejan por completo de la figura ejemplar de los trovadores

medievales. Calisto es un personaje imprudente, egoísta, impulsivo e indiscreto, cuyo único afán es gozar de Melibea y conseguirlo cuanto antes. Así, por ejemplo, la “enfermedad de amor” de Calisto es, una vez más, una pose, una vestimenta bajo la que ocultar su concupiscencia (recordar las escenas II y IV del acto primero); los amores de Calisto y Melibea no son discretamente ocultados, sino que pronto se convierten en la comidilla de toda la ciudad; a Calisto no le importa que Lucrecia observe sus actos sexuales, o trata a Melibea con notoria grosería, cuando le dice: “Señora, el que quiere comer el ave, le quita primero las plumas” (XIX, III).

Melibea, sin embargo, es más resolutiva, realista y práctica. Al principio se muestra esquiva, como corresponde al código del amor cortés, pero pronto atenta también contra él, entregándose al “loco amor”, sin cuidar su honra personal. Pero aun habiendo caído en las redes del amor, conserva el sentido femenino de la realidad inmediata. Es ella la que dispone los encuentros, atiende al ruido de la calle, advierte a Calisto cuándo tiene que entrar y salir. En su trato con los criados y con la misma Celestina se muestra imperiosa y arrogante. Para ocultar su pasión, no duda en engañar a sus padres; pregunta y responde con mentiras y disimulos reveladores de que Melibea no es una muchacha ingenua a la manera convencional, sino resuelta y apasionada y que sabe bien lo que es el amor y arde en ansias de experimentarlo.

El personaje de Melibea presenta, por tanto, una personalidad compleja y un proceso evolutivo lleno de dificultades. Al principio, esclava de sus pasiones, teme perder su honra y agraviar a sus padres. Después, se someterá a los anhelos de su amante e incluso manifestará su deseo de continuar con las relaciones. Mentirá y engañará a sus padres, seducida por los placeres del amor. Finalmente, el dolor, la desesperación y la soledad la invadirán en los últimos actos, tras la muerte de su amado, y la llevarán al deseo de quitarse la vida. Su muerte tiene un carácter totalmente distinto a la muerte de Calisto, que es ridícula y antiheroica: es una muerte trágica por amor, pero también de alivio por la esperanza de reencontrarse con su amado (acto XIX, escena V; acto XX, escenas II y III).

¿Por qué no se casan? En primer lugar, porque en ese caso no habría historia que contar; en segundo lugar, porque Calisto no quiere casarse con Melibea, sino “gozar” de ella; y, en tercer lugar, porque en aquella época amor y matrimonio no siempre se daban la mano y en el amor cortés la relación amorosa era platónica y siempre extramatrimonial. Rojas quería escribir una obra de tema amoroso y en la Edad Media solo existía este arquetipo: la historia de amor moldeada según la concepción del amor cortés, que excluye como desenlace el matrimonio. Nada tienen que ver las diferencias sociales entre Calisto y Melibea, ya que ambos son de parecida condición social. Este esquema de marcado

carácter literario es el andamio sobre el que se construye la obra. Así, por ejemplo, a algunos estudiosos les ha parecido poco verosímil el encuentro de Calisto y Melibea en el huerto al comienzo de la obra. Pero esto es irrelevante, ya que la escena del halcón es simplemente una herencia de la tradición literaria cortesana y caballeresca, en el que entran en juego el encuentro fortuito y la caza.

Según Bienvenido Morros, además, Melibea no desea casarse con ningún otro, primero, porque ya ha mancillado la honra familiar y, segundo, porque -teniendo en cuenta algunas comedias humanísticas- no quiere caer en el adulterio contrayendo matrimonio con alguno de los muchos pretendientes que ya han hablado con su padre. No quiere pasar por la situación de Climenestra, por ejemplo, quien accede a casarse con el feísimo Liburno con la intención de encubrir sus relaciones sexuales con Poliodoro.

7.2. Criados y prostitutas

El papel desempeñado por los criados y las prostitutas es fundamental en *La Celestina*. Sus motivaciones (lujuria y codicia, sobre todo) son un motor valiosísimo en el desarrollo de la trama.

La originalidad de la obra de Rojas consiste en que, frente a los sirvientes y criados de las comedias de la Antigüedad por ejemplo, los de *La Celestina* actúan *motu proprio* y aportan al drama sus propios conflictos; no secundan a Calisto por su vínculo con él, sino tan sólo por sus propios intereses.

7.2.1. Criados

Sempronio, Pármemo, Tristán, Sosia, Lucrecia, todos están movidos por la codicia, ya que saben que el dinero garantiza la independencia y la libertad. Según Bienvenido Morros, los criados, aunque no están exentos de los rasgos que les confieren la tradición literaria en la que se inspiran (*servus fidelis* y *servus fallax*), son el resultado de la fase de crisis en la que se encontraba la antigua sociedad señorial en el siglo XV. Los nuevos horizontes sociales de la España de la época, basados en el auge de la riqueza y en la movilidad estamental, podrían explicar y justificar el comportamiento de los criados y servidores.

Sempronio encarna la figura tradicional del *servus fallax* 'criado pérfido'. Es interesado, falso, egoísta, cobarde. Aunque a veces, en su relación con Elicia, parece comportarse como un amante cortés.

Pármemo ha sido criado por Celestina -según palabras de esta-, y convertido en mozo antes de entrar a servir en casa de Calisto. Al inicio quiere permanecer fiel a su amo y representa la figura del *servus fidelis*, pero a lo largo de la obra experimenta una

metamorfosis importante hasta erigirse -a pesar de su minoría de edad- en el criado más hostil a su amo, desvalijando su despensa (VIII, IV) o absteniéndose de dar la cara por él (XII, IV). Su pérdida de lealtad es consecuencia, en primer lugar, de las reprimendas que recibe de Calisto cuando intenta ayudarlo (el tema del “mundo al revés”: “¡Por ser leal padezco mal! (...) ¡El mundo es tal! Quiero irme al hilo de la gente, pues a los traidores llaman discretos, a los fieles necios” (II, III)); y, en segundo lugar, de las artimañas de Celestina, quien desplegando con él su mejor inventiva dialéctica, lo deja sin objeciones, lo perturba con el ofrecimiento de Areúsa y lo ofusca con la cantidad de oro que la alcahueta saca de su primera entrevista con Calisto.

Lucrecia es prima de Elicia y criada de Melibea y sufre un proceso de transformación semejante al de Pármeno. Al igual que éste, al inicio se encarga de identificar a Celestina ante Alisa. Pero al final acaba también participando -aunque de forma indirecta- en los amores entre su señora y Calisto, tras sucumbir como Pármeno al soborno de Celestina, quien compra su silencio a cambio de ofrecerle cosméticos de belleza (IV, V).

7.2.2. El mundo marginal

Celestina fue en su juventud una prostituta y ahora es una bruja y alcahueta que regenta un prostíbulo. Es inteligente, manipuladora, astuta, tiene una prodigiosa habilidad verbal que le permite convencer a los demás e imponer su criterio. Encarna la pasión de la codicia.

Ya hemos visto cómo el personaje de la Celestina tiene su antecedente literario en la comedia elegiaca y en la Trotaconventos del *Libro de Buen Amor*. Pero la casamentera aparece en la *Tragicomedia* dotada de unos rasgos que le confieren una personalidad insólita en una obra de siglo XV, escapando así del patrón literario inicial.

Celestina se nos presenta, desde un punto de vista social más que literario, como un personaje capaz de sobrevivir en un mundo, en que su oficio pasaba por un estricto control de las autoridades⁵. Tiene una asombrosa habilidad para salir de situaciones difíciles y apuradas, gracias a su **ingenio** y **dialéctica**, por un lado; pero también, merced de su **perspicacia** y **capacidad de comprender el estado de ánimo de sus interlocutores**.

⁵ La prostitución gozó de cierta permisividad en la Edad Media. A finales del siglo XIV intentó ser contralada por la Corona, que quiso beneficiarse de su práctica imponiendo un tributo anual a las prostitutas. En el siglo XV las mancebías públicas hubieron de emplazarse a las afueras de la ciudad, obligando al cierre a todos los burdeles situados dentro de ella. Tales medidas, no erradicaron la prostitución clandestina, y las ramerías o mujeres enamoradas siguieron ejerciendo su oficio en casa de una alcahueta o en su domicilio particular, como es el caso de Areúsa.

Los estudiosos se han preguntado siempre si el éxito de la empresa de Celestina se debe a la **magia** o a su **habilidad verbal**. Para algunos la magia no tiene ninguna influencia en el desarrollo de la obra y la conciben como un mero ornamento y, para otros, es una parte importantísima de la trama, sin la cual Calisto no habría vencido la voluntad de Melibea. En mi opinión, hay muchos pasajes en los que Melibea da a entender que su amor por Calisto forma parte de un proceso que se originó antes de comenzar la obra (“Muchos y muchos días son passados que ese noble caballero me habló de amor” (X, III)). Pero, por otro lado, no hay que olvidar que en el siglo XV la población creía en la brujería y en la superstición (la *philocaptio* -inducir a la lujuria por medios mágicos- era uno de los cargos atribuidos a las alcahuetas en los procesos inquisitoriales); y que en la obra hay continuas alusiones de los personajes al poder de los hechizos de Celestina (“cautivádola ha esta hechizera” dice Lucrecia en el décimo acto, o “lo que la vieja traidora con sus pestíferos hechizos a rodeado...” dice Pármemo en el décimo segundo acto). Así, se puede concluir que Rojas creó una bruja artísticamente verosímil y que Melibea podía estar desde el principio enamorada de Calisto, pero la alcahueta se encargó de ponerlo de manifiesto gracias a su sugestión verbal y artes mágicas.

Lo que está claro es que, junto a los conjuros, la dialéctica y el engaño son sus mejores armas. Según Menéndez Pelayo “la verdadera magia que Celestina pone en ejercicio es la sugestión moral del fuerte sobre el débil, el conocimiento de los más tortuosos senderos del alma, la depravada experiencia de la vida luchando con la ignorancia virginal, condenada por su mismo candor a ser víctima de la pasión triunfante y arrolladora”. Celestina medra de las pasiones, los vicios y la miseria moral del prójimo. Solo sirve a lo que le rinde provecho, nada le importa fuera de la utilidad y todo lo tergiversa. Representa la victoria del interés y el dinero sobre el honor y la virtud. Ejemplos de su verborrea los encontramos continuamente. Pongamos dos ejemplos:

- En el primer auto, cuando es capaz de inventar ante Pármemo una historia relacionada con una herencia del padre de este y lo intenta convencer de que no le mueve más interés que velar por su bienestar (I, X).
- En el cuarto acto, después de recibir las amenazas coléricas de Melibea, la logra calmar, convenciéndola de que no desea de ella más que su cordón y una oración de Santa Apolonia (IV, V).

Sin embargo, en el acto XII, la invectiva y la dialéctica celestinesca parecen insuficientes, ya que Pármemo y Sempronio acaban asestándole a la alcahueta veinte puñaladas.

Areúsa es una joven prostituta de 15 años. Es astuta, de carácter resuelto y fiero, orgullosa e independiente. Tristemente, frente a otras mujeres de la época, su profesión le permite ser “libre” y gozar de un bienestar económico, como lo demuestran su pequeña casa y ajuar.

Areúsa, además de alardear del bienestar que le proporciona el ejercicio de su oficio como prostituta clandestina, censura el comportamiento de las señoras para con sus criadas, a las que, según ella, maltratan en lugar de ocuparse por cubrir sus necesidades - según estipulaban las leyes-, o las echan a la calle con cualquier pretexto (IX, II).

Tras la muerte de Celestina, el personaje de Areúsa crece en importancia y parece ocupar su lugar, heredando de esta su decisión y capacidad inventiva.

8. Intención y temas

La grandeza de *La Celestina* reside en su ambivalencia, en la diversidad de opiniones que en todo tiempo ha suscitado. Ya en el mismo prólogo y en las coplas iniciales Rojas advierte de que todos han opinado sobre su obra y “que aun los impressores han dado sus punturas”. Algunos estudiosos han llegado incluso a poner en duda la intención moral de Rojas y se han preguntado sobre la sinceridad de sus palabras, cuando en las coplas iniciales afirma que su obra debe ser entendida como un “arnés” con el que los amantes puedan defenderse de los tiros dorados de Cupido.

A mi entender, *La Celestina* presenta una visión del mundo pesimista, en la que los seres humanos son esclavos o víctimas de sus más bajas pasiones: **codicia, lujuria**. Presenta un mundo caótico, presidido por la muerte, en el que la traición y la violencia gobiernan las relaciones personales. Por otro lado, como hemos visto anteriormente, también existe un rayo de esperanza, ya que Rojas presenta la obra como “aviso muy necesario para mancebos (...) aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes”. Es decir, los personajes mueren víctimas de sus bajas pasiones y, si hubiesen elegido el camino de la virtud, no hubiesen llegado a tan trágico final.

La intención de Rojas no era regodearse en lo erótico, sino reflejar, a través de la risa, la realidad del sexo, y advertir de las consecuencias del amor a los “locos enamorados” que se dejan vencer por su “desordenado apetito carnal” y “a sus amigas dicen ser su dios”. Así, era su intención también denunciar los vicios de los jóvenes, la ceguera de los padres, el egoísmo de los sirvientes y el mundo subterráneo de la delincuencia en los bajos fondos.

Otros temas relevantes:

- Los sucesos del mundo son arbitrarios e incomprensibles, carecen de toda lógica. El mundo al revés.

- El mundo es un lugar lleno de sufrimiento.
- La vida como batalla, lucha o contienda.
- La Fortuna y la muerte.
- Todo esfuerzo en la vida es inútil.
- Crisis de los valores medievales, que a finales del siglo XV amenazaba con destruir el entramado social: egoísmo, codicia, lujuria, ausencia de heroísmo y fidelidad.
- La enfermedad de amor nos hace deformar la realidad e impide que veamos las cosas como son.
- Los tipos de amor (loco amor versus buen amor/ amor carnal versus amor cortés) y la parodia del amor cortés.
- La prostitución y la magia.

9. Técnicas dramáticas

Dado que desde el punto de vista de la forma *La Celestina* es una comedia humanística, el autor hace uso de técnicas dramáticas como son los apartes, los diálogos y los monólogos.

Como hemos visto anteriormente, todos los personajes de *La Celestina* -desde Calisto hasta las prostitutas- están prodigiosamente individualizados y esto se consigue en gran parte gracias a los apartes, diálogos y monólogos. Según Alborg, la gran hazaña literaria de Rojas es conceder la palabra a cada una de sus criaturas y dejar que juzgue el lector. No hay que confundir la voz de los personajes con la del escritor, que solo se deja oír en la carta, el prólogo o en las coplas iniciales. También es importante no sacar los parlamentos de contexto, ya que con frecuencia los personajes traen a colación máximas de moralistas y filósofos para defender sus propios asuntos. Ahí está la grandeza e ironía del autor para caracterizar a sus personajes. Así, la alcahueta combina refranes, aforismos clásicos y alusiones bíblicas para pervertir a Pármeno, y convencerlo de la necesidad de curar a su amo de la enfermedad de amor (I, X). Y Sempronio al comienzo del segundo acto alude a Aristóteles y a Boecio para loar el honor, la virtud y nobleza de Calisto (derivada de sus actos y no heredada de sus padres), alabando así hipócritamente la generosidad de su amo, que le había dado cien monedas a Celestina: “No estimes en la claridad de tu padre, que tan magnífico fue, sino en la tuya; y así se gana la honra, que es el mayor bien de los que son”. Sin duda alguna, Rojas compartiría en abstracto esta doctrina, pero en boca de Sempronio, que solo busca sacar provecho de la situación, y en el contexto en el que nos encontramos, solo delatan la bellaquería del criado.

Los **apartes** constituyen la técnica dramática más fácilmente reconocible, en tanto heredada de la comedia romana. Consiste en el comentario por parte de uno de los personajes de la obra -generalmente plebeyos- en voz baja o a espaldas del interlocutor con el cual está hablando para no ser oído. Su finalidad es doblemente cómica, porque se trata de un comentario que no oye el personaje a quien va dirigido, pero sí oye el público que está escuchando la recitación; y porque su contenido refleja el pensamiento real de un personaje respecto a otro de la obra. Dentro de esta técnica, existen varios tipos de comentarios:

- Los primeros pasan totalmente desapercibidos al otro personaje.
- Los segundos han sido oídos -al menos parcialmente- por su interlocutor, que invita al primero a la repetición del comentario en voz alta. Este entonces, de forma cómica, introduce ligeras alteraciones a su comentario para darle un contenido más o menos serio y acorde con lo que se está hablando.
- Los terceros sirven para establecer la complicidad entre dos o más personajes, hablando entre ellos al margen de los demás, como ocurre entre Celestina y Sempronio, quienes, al advertir la llegada de Calisto y Pármeno, pactan la estrategia que seguirán cuando se presenten ante ellos (I, VIII).
- Los cuartos consisten en una ampliación de información no aparecida en los diálogos convencionales. Por ejemplo, los criados Pármeno y Sempronio especifican en un aparte el valor del anticipo que Calisto le hace a Celestina por los servicios prestados: "Cien monedas de oro" (I, XI).

La Celestina presenta dos clases de **diálogos**:

- El *oratio*: es un parlamento extenso que tiene como objetivo el debate sobre temas importantes: las mujeres, el amor, la amistad, el matrimonio etc. Muchos de ellos introducen una gran acumulación de sentencias.
- El diálogo rápido y agitado en el que se suceden sin interrupción las preguntas entre los personajes.

Los **monólogos** suelen iniciar los autos y desempeñan la función fundamental de caracterizar y dotar de identidad a los personajes. Véase, por ejemplo, el monólogo de Melibea (X, I).

10. Técnicas narrativas y el realismo de la Celestina: personajes, tiempo y espacio

Como hemos dicho más arriba, el realismo de *La Celestina* y el tratamiento de los personajes, el tiempo y el espacio son los propios del género novela. Hagamos un repaso:

- *La Celestina* rezuma realismo y verosimilitud. Los ambientes, los protagonistas de estas peripecias son humanamente verídicos, psicológicamente verosímiles.
- Los personajes no son “tipo” como en la comedia, sino caracteres singulares que mueven los hilos de la trama. Además, la mezcla y mistificación en la obra del mundo de los señores y el mundo de lo bajo la hacen todavía más creíble y realista. No hay idealización en *La Celestina*, sino cruda realidad.
- Tiempo. No se respeta la unidad de tiempo propia del teatro clásico. El tratamiento que se hace del tiempo está sujeto a las necesidades del argumento novelesco. Así, como en el “Tratado de Centurio” se añaden 5 autos, el espacio de tiempo transcurrido en la *Tragicomedia* se alarga a un mes. Por otro lado, los estudiosos han notado que en la obra hay algunas incongruencias, como cuando Areúsa, tras la muerte de Celestina y los criados, dice que “no ha ocho días que los vide vivos”, aunque desde la comida en casa de Celestina (IX) sólo han transcurrido cuatro días. A mi entender, eso es irrelevante: más importante es la conciencia del “paso del tiempo” que prima en la obra, en consonancia con su necesidad de verosimilitud.
- Espacio. Tampoco se respeta la unidad de espacio y estos se multiplican: la habitación de Calisto, la lujosa casa de Melibea y su jardín, la casucha un tanto ruínosa de Celestina, la casa de Areúsa, las plazas, las calles de la ciudad, la iglesia de la Magdalena. En cualquier caso, se trata de un paisaje urbano.
- La narración. Los personajes introducen narraciones en sus diálogos: las narraciones que se refieren al pasado, como cuando Celestina le habla a Pármemo de su infancia y de sus padres (I, X); y las que se refieren a un episodio que acabamos de presenciar, como cuando Celestina le narra a Calisto su encuentro con Melibea (VI, I y II).

11. La lengua y el estilo

Propio de *La Celestina* es la síntesis de dos corrientes: la culta y la popular.

Se tiende a decir que, cuando hablan los señores, predomina un estilo retórico que imita a grandes poetas como Dante, Petrarca, y se citan a griegos y latinos; y que, cuando hablan los criados, se ve reflejado el habla popular de la época (vulgarismos, frases hechas, refranes). Esto no es del todo cierto, ya que una de las características de *La Celestina* es la fusión de ambos mundos. Por lo que se refiere a la calidad y tono de los personajes, ya hemos podido ver cuán poco distantes quedan las pasiones de Calisto y Melibea frente a las de Sempronio y Elicia o Pármemo y Areúsa. Ni el amor de Calisto es mucho más ideal que el

de sus servidores, ni sus propósitos más heroicos y desinteresados que los de estos. Lo mismo sucede con el lenguaje.

La prosa de la *Tragicomedia* realza artísticamente la lengua, utilizando los recursos retóricos más en boga en la época, especialmente en la ficción sentimental y en la poesía de cancionero. Se trata, por una parte, de recursos de repetición: la paronomasia, el políptoton, la derivación, la figura etimológica:

- La **paronomasia** combina palabras con letras parecidas o idénticas: “Fortuna fluctuosa”, “vide vivos”, “ganada es Granada”.
- En la **derivación** se combinan palabras con la misma raíz: “culpable culpa”, “la fuerte fuerza del amor”.
- La **figura etimológica** consiste en un procedimiento sintáctico por el cual un verbo recibe un complemento interno, esto es, un sustantivo de su misma raíz o de un significado afín: “¿quién forzó a mi hija, sino la fuerza...?” , “¿cómo no gozé más del gozo?”, “¿Heredé otra herencia?”.
- El **políptoton** repite un mismo sustantivo o adjetivo en distintas formas y sentidos (singular, plural; masculino, femenino) o un verbo en diversos tiempos o personas: “largos días largas se sufren tristezas”, “Fáltame la vida, pues me faltó”.

Otras figuras de repetición acercan la lengua de los personajes al habla cotidiana:

- El **polisíndeton**. Su repetición de la copulativa caracteriza el habla inculta, aunque también se usa en virtud de su fuerza representativa y de la rapidez que suele conferir al discurso: “Lo que en sus cuentas reza en los virgos que tiene a cargo, y cuántos enamorados hay en la ciudad, y cuántas moças tiene encomendadas, y qué dispensereros le dan ración, y cuál mejor” (IX, I).
- La **anáfora** constituye un procedimiento retórico bastante primitivo, pero sirve para insistir sobre un aspecto de la narración, como la recuperación de la consciencia de la realidad por parte de Calisto tras haber gozado de Melibea: “Esta herida es la que siento agora que se ha resfriado, agora que está helada la sangre que ayer hervía, agora que veo la mengua de mi casa” (XIV, VII).

El estilo de *La Celestina*, por otra parte, se aleja de los alardes latinistas de la prosa y, especialmente, de la poesía de la época. Sin embargo, no está exento de ciertos latinismos. Por un lado, se vale de muchos cultismos o **latinismos semánticos**, que alteran solo el sentido habitual de una palabra, dotándola de una acepción que tenía en latín, pero de la que carecía en castellano (como *oficio* con el significado de ‘deber’); pero tampoco desdeña el **latinismo léxico**, consistente en la incorporación directa de vocablos procedentes del latín que la lengua castellana aún no había admitido como patrimoniales

(por ejemplo, *potación*, en lugar de 'bebida'). Algunos de estos cultismos léxicos proceden de la jerga escolástica, que nuestro autor, en la mayoría de los casos, pone en boca de personajes plebeyos para desprestigiar una de las máximas de dicha filosofía: la creación de un lenguaje estilista que el vulgo no pueda llegar a entender.

La sintaxis de *La Celestina*, al igual que la de *Cárcel de amor*, denota un cambio notable con respecto a la prosa anterior, quizá por influencia de la *Gramática de la lengua castellana* (1492) de Nebrija. Este cambio afecta, por ejemplo, a la renuncia de la prosa rimada (**homoteleuton**), el hipérbaton, el uso del subjuntivo en las oraciones subordinadas y la escasez de ciertas figuras retóricas. No obstante, en la prosa de *La Celestina* se emplean algunos de estos recursos con pretensiones caracterizadoras. Así, por ejemplo, Calisto, ya en su primera intervención, introduce el hipérbaton y el homoteleuton para dar pomposidad a sus palabras y parodiar, de esta manera, el estilo del amor cortés: "En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotasse, y hazer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcançasse, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiesse" (I,I).

Finalmente, hay que decir que *La Celestina* se caracteriza por la abundancia de ejemplos, máximas (pensamiento profundo expresado de forma concisa), refranes y alusiones bíblicas, mitológicas y literarias, que muchas veces los personajes utilizan para justificar su propia causa. Otras veces Rojas toma sentencias de autores humanistas como Petrarca y las coloca en boca de un personaje en tono coloquial y con tal propiedad que suenan como proverbios o refranes populares.

12. Trascendencia: a medio camino entre la Edad Media y el Humanismo

La Celestina se escribió a caballo entre la Edad Media y el Humanismo. Esta fue una época de contrastes. Por un lado, tenemos la dramática persecución religiosa debida a la Inquisición creada en 1478, y por otro las nuevas ideas del Humanismo: el hombre está en el centro del universo, se defiende la libertad del individuo, se recupera el mundo grecolatino y la sensualidad. La misma Melibea se lamenta de que la causa de sus problemas personales es la falta de libertad, ya que a ella por el hecho de ser mujer se le niega expresar en voz alta lo que quiere. En el fondo Melibea está abogando por la libertad de la mujer.

Rojas, converso o descendiente de conversos, tiene una visión amarga de la condición humana. Vivir es luchar ("Todas las cosas nacen de la lucha", dice al principio de la obra citando a Heráclito), pues en la vida entran en conflicto numerosas fuerzas contrarias: el deber y el deseo, la norma social y la voluntad personal, la dependencia y el afán de ser libre, la juventud y la vejez, la traición y la lealtad, el conformismo y la rebeldía.

La obra de Rojas debe su trascendencia a su ambivalencia y multiplicidad de lecturas; así como al realismo y vigor con que los personajes viven pasiones incontenibles, llevadas al extremo de un desenlace trágico.



Bibliografía:

Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. 1966

Beltrán, Luis. *Estética y literatura*. 2004

Lida de Malkiel, María Rosa. *Dos obras maestras de la literatura española. El Libro de Buen Amor y La Celestina*. 1966

Lukacs, Georg. *Teoría de la novela*. 1920

Morros, Bienvenido. Edición y estudio de la obra de *La Celestina*. Vicens-Vives. 1996