

Fernando de Rojas

La Celestina

Tragicomedia de Calisto y Melibea

Introducción de Stephen Gilman

Edición y notas de Dorothy S. Severin



Alianza editorial

El libro de bolsillo

Primera edición: 1969
Tercera edición: 2013
Cuarta reimpresión: 2023

Diseño de colección: Estrada Design
Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la edición y las notas: Dorothy S. Severin
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1969, 2023
Calle Valentín Beato, 21
28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-7615-9
Depósito legal: M. 12.882-2013
Composición: Grupo Anaya
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Introducción, de Stephen Gilman
- 41 Nota de la editora, Dorothy S. Severin
- 45 La Celestina
- 49 El autor a un su amigo
- 52 El autor, escusándose de su yerro en esta obra que
escribió, contra sí arguye y compara
- 57 [Prólogo]
- 62 Síguese
- 64 Primer auto
- 99 Segundo auto
- 105 Tercer auto
- 114 Cuarto auto
- 134 Quinto auto
- 139 Sexto auto
- 155 Séptimo auto
- 173 Octavo auto
- 183 Noveno auto
- 197 Décimo auto
- 208 Onceno auto
- 215 Doceno auto
- 235 Treceno auto
- 241 Catorceno auto

- 251 Decimoquinto auto
259 Decimosexto auto
264 Decimoséptimo auto
270 Decimoctavo auto
275 Decimonono auto
285 Veinteno auto
292 Veinte y un auto
299 Concluye el autor
300 Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al
lector
- 303 Notas de la encargada de la edición
- 317 Notas de variantes correspondientes a las ediciones
de la primitiva *Comedia de Calisto y Melibea* (1499,
1500, 1501)
- 323 Cuadro cronológico

Introducción*

La Celestina ha dado muestras en los últimos años de alcanzar de nuevo una altura internacional. Dejando España aparte, se han hecho tres nuevas traducciones al inglés, una revisión en cinco actos de la traducción clásica de Mabbe, así como nuevas versiones al francés, al alemán y al ruso. Los estudiosos de varios países e idiomas han mostrado un creciente interés por el autor, el texto y su calidad artística; ha habido intentos cada vez más frecuentes de llevarla a escena, particularmente en francés. *La Celestina* ha sido un clásico por mucho tiempo, superada, en su propio idioma, sólo por el *Quijote*; pero en vista de su vuelta al mercado internacional de valores literarios, en esta introducción trataré de evaluar de nue-

* Una versión preliminar de esta introducción fue publicada con el título «Rebirth of a Classic: *Celestina*», en *Varieties of Literary Experience*, ed. Stanley Burnshaw, Nueva York, 1962.

vo su importancia y el atractivo especial que tiene para nuestra época. Es para mí una tarea muy grata presentar con estas palabras la edición nueva y muy esmerada que mi alumna de Harvard University, la ya insigne hispanista Dorothy Severin, obsequia a los lectores de lengua española.

Un espectrograma provisional de la importancia de *La Celestina* descompondría aquélla en tres áreas o aspectos. Es, en primer lugar, un hito central en la historia de la literatura del Occidente. En ella podemos ver, como quizá en ninguna otra obra, no solamente cómo empezaron la novela y el teatro modernos, sino también lo que tuvieron que superar para poder empezar. En la frontera entre las formas didácticas y alegóricas de la Edad Media y los géneros modernos, *La Celestina* es un triunfo del descubrimiento literario, tan sorprendente y, a su manera, tan importante como cualquier descubrimiento geográfico o tecnológico. Pensar en su autor —un hombre no tanto olvidado como todavía no recordado— como un Gutenberg literario o un Colón puede parecer exagerado, pero eso es exactamente lo que es. En segundo lugar, *La Celestina* es una obra maestra por derecho propio, lo cual equivale a decir que valora la vida humana en una forma permanentemente llena de significado. Su visión del hombre en casa, en la sociedad y en el universo —del individuo en peligroso enfrentamiento consigo mismo, con otros y con las dimensiones de tiempo y lugar— ha aumentado en relevancia a través de los siglos. Finalmente, en el ámbito de la creación imaginativa, presenta no tanto una experiencia literaria como una inmersión directa en el baño ácido de la vida. La palabra demasia-

do empleada de los recensionistas de libros, «inolvidable», es engañosa aplicada a *La Celestina*. «Indeleble» sería mejor. El conocer a Celestina misma tan íntimamente como el lector llega a conocerla es algo más que perturbador; las ondas de la conmoción pueden penetrar muy por debajo de la superficie del pensamiento y la costumbre.

Cuando el primer lector abrió por la primera página *La Celestina* en 1499 (o posiblemente el año anterior)¹ y empezó a leer el resumen incluido por los impresores al principio (estos «argumentos» eran las contraportadas de la época)², probablemente quedaría algo decepcionado. Se encontraba ante una común trama de amor y seducción, una trama usada en la Edad Media y basada en tipos heredados de la comedia romana. Calisto, joven fogoso, mal aconsejado por sus criados corrompidos, se sirve de Celestina, una alcahueta profesional, para seducir a Melíbea, a quien había conocido por casualidad y de quien se había enamorado violentamente. El señor, los criados y la alcahueta, todos consiguen hacer lo que se proponen. Y entonces, como castigo por su inmoralidad e imprudencia, todos hallan muertes súbitas y violentas. Hasta aquí no había nada que sorprendiera mucho a aquel primer lector, y sin embargo, al empezar a hojear su nue-

1. La primera edición que se conoce es de 1499, y se ha especulado mucho sobre anteriores ediciones perdidas. Las pruebas internas recientemente descubiertas indican 1497 como la primera fecha de composición posible.

2. Los primeros impresores, nos dice el mismo autor, añadieron un resumen de toda la obra, así como resúmenes individuales para cada acto: práctica normal de la época para la publicación de diálogos.

va compra, seguramente quedaría desconcertado. El signo externo de la singularidad y originalidad internas de *La Celestina* eran sus veintiún actos de ininterrumpido diálogo. Un libro de tal aspecto nunca había sido editado o visto hasta entonces. La familiar historia había sido extrañamente remodelada. Es preferible que empecemos con el examen de esta transformación en diálogo.

El diálogo, naturalmente, había sido usado antes. Boecio, en sus *Consolaciones*, había dejado un modelo de diálogo didáctico y ejemplar, imitado por gran número de escritores medievales. Enfrentada con la anarquía, con el surgimiento anárquico de la cruda vida humana, la Edad Media se refugió en el orden y en la doctrina. Y los debates dialogados –entre la filosofía y el Yo, entre el agua y el vino, entre el alma y el cuerpo, y tantos otros– eran los recursos preferidos para explicar el orden y enseñar la doctrina. Cualquier ilusión de coloquio que el diálogo pudiera dar, servía (como los brillantes colores en las vidrieras de las iglesias) de agradable revestimiento para un núcleo menos sabroso de instrucción moral. Incluso cuando los lectores medievales encontraban un dramaturgo tan ameno y a menudo juguetonamente cínico como Terencio, se esforzaban por convencerse a sí mismos de sus estrictas intenciones morales, como está demostrado en las ediciones esmeradamente comentadas que fueron impresas una y otra vez en tiempos de *La Celestina*. En cuanto a los Misterios y los Milagros, sus discursos eran sobre todo doctrina hablada, encajada dentro de caracteres y personajes tradicionales. Había excepciones, por supuesto. Había momentos de tensos en-

cuentros, cara a cara, en ciertos poemas épicos y sobre todo en algunos de los episodios más conmovedores de la *Divina Comedia*³. Pero antes de *La Celestina* no había existido un uso sistemático del diálogo mismo, no había nada que se pareciese a las dos formas principales dialogadas que hoy día damos tan por supuestas, el teatro y la novela. Los escritores medievales, en otras palabras, no podían producir, o no les interesaba producir, un intercambio continuado entre individuos, cada uno hablando al otro desde su propio punto de vista y desde su propia vida⁴.

La Celestina cambió todo esto de un golpe. A partir de *La Celestina*, la literatura será de un tipo más familiar para nosotros, antes nos había sido mucho más ajena. No quiere esto decir que todo diálogo, tal y como lo conocemos hoy, derive de *La Celestina*, sino que en sus páginas el diálogo fue perfeccionado y usado sistemáticamente por primera vez. Tras muchos siglos de escritura, aparecía una obra en que un «yo» habla desde dentro de sí mismo a un «tú», al que espera influenciar en su pensamiento, acción o sentimientos. Por primera vez podemos

3. Es característico que el diálogo de Dante está basado en una situación estática, a la cual uno de los personajes está irrevocablemente ligado y la cual explica él *después del hecho*. El diálogo de *La Celestina*, por el contrario, avanza con la «acción» de una serie de situaciones constantemente cambiantes. En este sentido es mucho más dramático que narrativo.

4. El *Decamerón* y el *Libro de buen amor* (el *Conde Lucanor* es un ejemplo aún más extremo) muestran una relativa falta de interés en el diálogo a pesar de su utilización del lenguaje hablado. El papel del narrador es de suma importancia. Esto es mucho menos cierto del Chaucer del *Troilus*, pero, visto en conjunto y exceptuando los poemas épicos orales, considero válida mi generalización.

oír⁵ a unas vidas que se rozan, conviven y luchan entre sí en un continuo intercambio oral. Por supuesto, después de este logro, la creación de personajes completos (a diferencia de los tipos que sirven sólo para entretener o para conseguir y comunicar la idea del narrador) se hace posible. Aún más, esa misteriosa y viva independencia, esa capacidad para separarse de su autor, que es privilegio de las grandes creaciones de personajes en la literatura, está favorecida por el dominio del diálogo. Concretamente, *La Celestina* proporcionó a Cervantes la tradición de diálogo que usó en el *Quijote*, que es la primera verdadera novela precisamente por sus conversaciones entre caballero y escudero. También está –de una forma igualmente decisiva– en las fuentes del drama, suministrando un flujo de diálogo que todavía correrá con fuerza en los teatros españoles cuando Lope de Vega (un ferviente admirador de *La Celestina*) perfeccione su fórmula definitiva. Los escritores –está más de moda admitirlo en nuestros días que en los de nuestros abuelos– no crean de la nada. Trabajan con y en una tradición, y *La Celestina* es una raíz principal de la tradición europea del diálogo⁶.

5. El primer «editor» del texto (un humanista llamado Alonso de Proaza) añadió a la edición de 1500 algunas estrofas finales. En ellas, entre otras cosas, indica que *La Celestina* había sido escrita para leerse en alta voz con la mímica apropiada. La obra representa una transición en los hábitos de lectura. La introducción de la imprenta fue también una introducción a un nuevo mundo de lectura mental. Pero *La Celestina* aún no había entrado del todo en este mundo y a menudo debe ser realmente declamada para su completa comprensión.

6. Tales afirmaciones son, por supuesto, peligrosas, pero los «defensores» de la literatura española consideran que la novela, tanto en Francia

Como ya he sugerido, es interesante advertir que el diálogo fue descubierto y explorado conscientemente por primera vez en la misma década en que a América se le impuso la misma operación. Esto puede o no ser una coincidencia, pero por lo menos indica otra coincidencia sugerente. Cuando Colón vino de Italia a España, como sabemos, se hispanizó y cortó todos los contactos con su pasado. Incluso cambió su idioma por otro. Era un indicio del traslado del centro creador de la historia, a fines del siglo xv, de Italia a España, donde se mantendría hasta desviarse hacia el Norte en la segunda mitad del xvi. Y de una manera similar, también parece haber emigrado de Italia a España el nuevo interés por la vida interior del individuo, tan perceptible en el diálogo de *La Celestina*. La preocupación por la interioridad, la exploración consciente de la psique propia, encontró su primera expresión literaria concentrada en la lírica de Petrarca y su primera exposición extensa (después de San Agustín) en sus tratados latinos. Fueron estos últimos los que influyeron tan decisivamente en *La Celestina*. Petrarca, usando y renovando el diálogo educativo de su época, hace revivir la noción estoica de la interioridad del hombre sitiada por fuera tanto por las tentaciones como por los infortunios. El hombre es un sujeto, «sub-jecto», es decir, el blanco de todas las flechas que le son lanzadas («*jecto*» proviene, como nos recuerda García Bacca, de *jacitare*).

como en Inglaterra, procede del *Quijote*. Respecto al teatro señalan con orgullo los orígenes españoles de *Le Menteur* y *Le Cid*. No cabe duda de que los franceses habrían llegado a dominar el diálogo sin estos ejemplos españoles (igual que los ingleses desarrollaron su propio teatro), pero a pesar de ello, éstos son hechos de la historia literaria.

Los que hablan inglés están más inmediata y vivamente familiarizados con este sentido de conciencia como estado de guerra (conciencia asediada), por la lectura de Shakespeare. Y si los italianos lo piensan en términos petrarquistas, los franceses lo conocen por Montaigne. *La Celestina* es muy diferente de las obras de cualquiera de estos tres autores (no es trágica, no es lírica y desde luego no es ensayística), pero a pesar de todo, el mismo neoes- toicismo está presente en casi todos sus parlamentos y escenas. Esta versión de la lucha estoica es principalmente verbal: la incesante agresión oral de una vida contra otra tanto en forma de discusión como de atracción. He aquí la ventaja intrínseca de *La Celestina*. Precisamente porque el choque dialogado de vidas es todo lo que sucede, puede mostrar la conciencia activa sin matarla o congelarla, no sólo en profundidad, sino también en su duración.

¿Qué halló *La Celestina* en ese primer sondeo de este extraño y enorme lugar? La mejor contestación a esta pregunta sería leer el texto, pero a mí me corresponde dar aquí por lo menos una respuesta esquemática. Luis Vives, el filósofo y humanista español, profesor de Oxford (durante su semiexilio), dice en su *De anima et vita* (1538):

No nos concierne saber *qué* es el alma, sino más bien *cómo* es y cuáles son sus operaciones... y es imposible definir de una manera absoluta todo lo relativo a sus operaciones, porque se manifiestan a nuestra inteligencia poco a poco, por partes y fragmentos⁷.

7. De *Liber primis* (pág. 39, primera edición).

Ésta es precisamente la forma en que *La Celestina* presenta sus almas. No le interesa el «qué» de sus virtudes o vicios. En cambio, persigue el «cómo», la transformación de cada alma al adaptarse a circunstancias siempre distintas, su dinámico avance y retirada en la guerra verbal con otras almas. A través del diálogo vemos el alma viva en el tiempo, cambiando de una situación vital a otra, recordando hacia atrás, proponiéndose hacia adelante, y constantemente olvidando, a medida que continúa la vida⁸.

El modelo formal para el diálogo de *La Celestina* fue la comedia romana, un género que estaba «renaciendo» —es decir, siendo releído de una manera en cierto modo inapropiada— en la segunda mitad del siglo xv. Se puede sentir la presencia de Terencio y en menor grado la de Plauto tanto en los nombres como en la trama. Pero, si esas comedias usaban el diálogo como intercambio divertido y despliegue verbal de tipos teatrales, *La Celestina*, dentro de la tradición de Petrarca, lo convierte en un medio para expresar la interioridad. Pongamos ahora entre paréntesis las fuentes y sus combinaciones, y resumamos el asunto de esta manera: al enfocar intensamente, no el «yo» aislado e inmóvil, sino el «yo» hablando al «tú», envueltos los dos en un proceso de vida verbal

8. Única en su época es la atención sistemática que se presta en *La Celestina* al recuerdo y al olvido. Los acontecimientos son presenciados y contados de nuevo basándose en el recuerdo con adornos de la imaginación; la reminiscencia del pasado remoto es observada clínicamente; y el olvido de la vejez contrasta con los significativos lapsus mentales de los más jóvenes (por ejemplo, cuando Alisa olvida a Celestina en el cuarto acto). Esto lo desarrolla en forma ejemplar la profesora Severin en una tesis todavía inédita.

consciente, *La Celestina* dio la primera respuesta literaria importante a la pregunta terriblemente sencilla de Luis Vives: «¿Cómo funciona la vida?». Cada una de sus frases está dedicada a una única cosa: la comunicación de la intimidad transitoria del momento. Ahora ya estamos acostumbrados a esto. Desde *La Celestina* éste ha sido el Nuevo Mundo de los más grandes autores-exploradores, es decir, de los novelistas y dramaturgos de los siglos posteriores. Pero también es cierto que estamos acostumbrados a vivir en América⁹.

¿Cómo era el hombre que emprendió esta expedición literaria a lo desconocido? Estaría fuera de lugar discutir aquí los increíblemente complejos argumentos relacionados con la paternidad de *La Celestina*. Sea como fuere, los estudiosos en número cada vez mayor estamos llegando a creer lo que afirman los comentarios preliminares¹⁰: que el extenso primer «auto» es de un escritor desconocido y que los otros veinte fueron completados en dos etapas sucesivas por un estudiante de derecho de Salamanca. Su nombre, Fernando de Rojas, fue revelado, de un modo

9. El lector no debe dejarse engañar por la retórica poco familiar y aparentemente artificial de algunos parlamentos. Rojas sabía usarla para los fines del diálogo. Así como Shakespeare conservó y usó los «elevados y asombrosos términos» del monólogo de Marlowe en su propio diálogo intenso, así en *La Celestina* se mantienen algunos rasgos del lenguaje anterior. Pero leído como es debido –teniendo en mente lo que cada personaje tiene que revelar y quiere comunicar– el texto apenas contiene una palabra (después de completado el aprendizaje del primer acto) que no encuentre su razón de ser en el nuevo arte del diálogo.

10. Me refiero a la «carta a un amigo» y versos introductorios, incluidos por primera vez en la edición de dieciséis actos de 1500, así como al prólogo que fue añadido a la edición de veintiún actos de 1502.

extraño y complicado, en las letras iniciales de unos versos añadidos a la segunda edición (1500). Pero ¿por qué este acróstico y por qué la precaución y la incertidumbre que un acróstico parecería implicar? Aquí vienen en nuestra ayuda ciertos documentos aparecidos en este siglo, sobre todo el proceso del suegro de Rojas ante la Inquisición. El autor de *La Celestina* pertenecía a aquella numerosa clase de judíos conversos que fue tan activa intelectual y creativamente a través de todo el siglo XVI, y con tanta frecuencia víctima de la Inquisición. Sólo en época reciente¹¹ Américo Castro nos ha llevado a apreciar totalmente la enorme contribución con que estos conversos forzosos han enriquecido la cultura española. No sólo hubo un Rojas y aquel mismo Luis Vives cuyos comentarios sobre el «alma» son significativos para *La Celestina*, sino toda una lista de los mayores escritores, juristas, teólogos, humanistas e incluso santos¹².

11. La primera persona que vio el significado completo de los judíos en la peculiar historia de España fue Américo Castro en su decisiva *España en su historia* (Buenos Aires, 1948). Descubrimientos posteriores y libros suyos subsecuentes han confirmado abundantemente su percepción.

12. Esto no está dicho con intención de provocar en cuanto a la santidad, por ejemplo, de una Santa Teresa. Ella sigue siendo lo que es, pero este nuevo conocimiento de su origen ayuda a explicar algunos aspectos de sus diferencias fundamentales con la sociedad de su época (por mucho que ésta la haya llegado a aceptar más tarde). En cuanto a la raza, muchos conversos no eran más que remotamente judíos. Se trata, mucho más, de una variedad de aguda y a menudo fecunda conciencia de sí en relación con la sociedad, que de características heredadas o incluso de un clima ideológico. En este sentido, la Inquisición, como representante de la opinión general, puede considerarse un instrumento para la provocación de la autoconciencia individual además de serlo para la represión de ideas y la eliminación de linajes.

Lo que interesa resaltar en el caso de Rojas es sencillo. Perteneía no a una clase, sino a una casta¹³ que era a la vez un elemento *activo* de la sociedad y a la vez estaba excluida de ella, mirada con desconfianza y antipatía. Él y otros como él estaban a la vez dentro y fuera, completamente conscientes de todo lo que ocurría en la estructura social –hipocresías, intrigas, mecanismos de poder, corrupciones– y, sin embargo, al mismo tiempo alejados de ellas, a una cierta distancia intelectual. Además, habiendo abandonado una fe y aun (en muchos casos) no habiendo adquirido enteramente otra, al converso le era difícil compartir la estructura de creencias que un miembro del todo aceptado de la sociedad podía emplear para volver inocua toda conciencia de injusticia o fracaso social. Vivía al margen: observaba desde fuera; tenía una perspectiva y una capacidad de evaluación clínica de motivos que era poco probable que se dieran en personas nacidas como miembros integrados en su sociedad.

En otras palabras, yo relacionaría la cáustica ironía de *La Celestina* (el que no acepte los *face values*) con la ambigua existencia como converso de su autor. A cierto nivel, la obra puede interpretarse como una especie de *exposé* confidencial. Como un digno predecesor de la novela, nos muestra lo que sucedía en el interior de una comunidad española, dicho a lo Fielding, escándalos en «los agujeros y rincones del mundo». Pero esto no es todo. La agresividad mental de Rojas y su nihilismo axiológico llegaron hasta el punto de negar aquello que creían importante todos los que le rodeaban, incluso el gran aconte-

13. Esta distinción fundamental fue introducida por Castro.

tecimiento épico de su tiempo, la cumbre de la historia medieval española: la conquista de Granada. Todo está sujeto al tiempo, desgastado o arrastrado por su flujo. Como dice Sempronio:

El mal y el bien, la prosperidad y adversidad, la gloria y pena, todo pierde con el tiempo la fuerza de su acelerado principio. Pues los casos de admiración, y venidos con gran deseo, tan presto como pasados, olvidados. Cada día vemos novedades y las oímos y las pasamos y dejamos atrás. Diminúyelas el tiempo, hácelas contingibles. ¿Qué tanto te maravillarías si dijese: la tierra tembló u otra semejante cosa que no olvidases luego? Así como: helado está el río, el ciego ve ya, muerto es tu padre, un rayo cayó, ganada es Granada, el rey entra hoy, el turco es vencido, eclipse hay mañana, la puente es llevada, aquél es ya obispo, a Pedro robaron, Inés se ahorcó, Cristóbal fue borracho. ¿Qué me dirás, sino que a tres días pasados o a la segunda vista, no hay quien de ello se maraville? Todo es así, todo pasa de esta manera, todo se olvida, todo queda atrás.

La precaución del acróstico y esta semijovial elegía sobre la fragilidad de los significados se combinan en un patrón único: el formado o fijado por la conciencia de un hombre desterrado en su propio país.

Pero el tiempo no pasa sólo externamente en *La Celestina*. No se da por satisfecho con arrasar con sus días y sus años todo lo que para los hombres tiene importancia en el mundo que les rodea. También fluye incesantemente dentro del alma. Rojas no aplica al examen de la mente de sus personajes ningún tipo de teoría o método psicológico. Más bien, a través del diálogo, permite que los

personajes mismos dejen traslucir irónicamente el contraste entre sus pretensiones y racionalizaciones, y lo que nosotros al leer juzgamos como verdadero. Siente un ansia perversa –y resentida– por remover las motivaciones radicales y, debajo de ellas, ese subsuelo del alma, el tiempo. Es decir, sus personajes pretenden poseer propósitos y virtudes fijos, intentan proyectar caracterizaciones fijas en beneficio mutuo. Pero, como sabía Luis Vives, en realidad no tienen esencia, no tienen absolutamente ningún «qué». Existen en una serie de estados variables y momentáneos a lo largo del curso temporal del diálogo y para cada uno de los cuales la pregunta «¿cómo?» es la única apropiada. Así, cada personaje tiene una sucesión, no de máscaras, sino de enmascaradas caras: un «yo» proyectado, dependiendo cada uno de la situación del momento. El ejemplo más evidente es Calisto, que se considera a sí mismo como un amante ideal y fiel, y sin embargo, no tiene escrúpulos en utilizar o incluso en adorar a Celestina: «la más antigua y puta tierra, que fregaron sus espaldas en todos los burdeles». En general, los personajes pueden pasar de ser buenos a ser malos, de ser virtuosos a ser viciosos, y a la inversa, sin preocuparse por sus contradicciones. Igual que las cosas que ellos consideran importantes, los personajes son las fieles criaturas del tiempo.

Así, pues, Rojas era un hombre entregado a una trasposición corrosiva de la vida en todos sus niveles. Sin embargo, no era un satírico; por lo menos no según la admitida definición de John Middleton Murry: aquel que condena «la sociedad por referencia a un ideal»¹⁴.

14. *The Problem of Style* (Londres, 1922). Murry señala que si bien el

Si Rojas no tenía bases para su vida, tampoco su «crítica» tenía una base ideal. Era un anatomista dedicado a la autopsia de la vida humana, o quizá sería más correcto decir, un viviseccionista sondeando al hombre en su más profunda intimidad, en su autoproyección social, y finalmente en su desvalida relación con el cosmos.

Esto que acabo de hacer es parafrasear lo que me parece ser el tema de *La Celestina*. He intentado ostensiblemente relacionar su peculiar presentación del hombre en el mundo con una posible biografía del presentador, Fernando de Rojas. Pero sabemos tan poco sobre él que tal relación es puramente imaginaria. Yo sí creo en lo que he dicho acerca de Rojas, pero al mismo tiempo reconozco que, en vez de explicar el libro en términos de la vida del autor (como hace el crítico biográfico), he invertido el sentido usual y he imaginado la vida de la manera que el libro sugiere que podría haber sido. Por tanto, todo lo que se ha dicho sobre la vida de Fernando de Rojas como judío converso puede considerarse como una especie de recurso ilustrativo para llegar al tema de *La Celestina*. En cualquier diseño de una visión temática, puede ser de gran utilidad para el crítico reconstruir (o incluso imaginar) la existencia y la perspectiva del vidente. A esta altura, no se puede prescindir de la crítica biográfica. Pero ha llegado el momento de abandonar ese recurso y de sumergirnos directamente en *La Celestina*, el único lugar donde el tema y la visión son importantes o puede realmente decirse que existan.

comediógrafo censura la desviación de la norma social, el satírico tiene exigencias más radicales. Pero Rojas, al no proponer ni norma ni ideal, cae fuera de este intento de clasificación.

La situación vital básica en *La Celestina* es la domesticidad. La vida es vivida dentro de casa en cerrada convivencia. La acción principal tiene lugar en tres casas: el domicilio de soltero de Calisto, con sus criados de excesiva confianza; la residencia familiar de Melíbea, y la casa, burdel e infernal depósito de Celestina, «allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastada». Cada uno de estos establecimientos domésticos es concebido como una especie de célula de intimidad. Pero al ir leyendo, en seguida descubrimos que la lealtad de los criados hacia Calisto es débil o fingida, y su afecto hipócrita. En cuanto a Melíbea y su madre, las secretas meditaciones de adolescente de la una y las superficiales preocupaciones de la otra (¡qué bien se las arregla Rojas para que Alisa se revele en unas cortas frases como una burguesa despreocupada!) impiden la verdadera comunicación entre ellas. Sólo Celestina y su compañera, Elicia, ostentan alguna forma de armonía doméstica (en esto despliega Rojas todo el veneno de su ironía), una armonía extraña y violenta que es mantenida cínicamente por ambas¹⁵. La domesticidad, pues, no es sólo una serie de engaños, sino también una situación de seudocompañerismo. El individuo no tiene compañía y sin embargo nunca está solo. Mezquinas guerras y riñas de puertas adentro, ignorancia del estado de ánimo de los más próximos y los más queridos, caracterizan la soledad cotidiana de todos los

15. Véanse las dos breves escenas de vuelta a casa al final del séptimo y del undécimo autos. Hay también una cuarta casa en la que Areúsa vive sola e intenta mantener una rebelión estéril y a menudo desesperada contra la vida hogareña y contra la sociedad.

que viven entre cuatro paredes. Y cuando Melibea, al fin, descubre toda su interioridad a su padre, lo hace desde una torre en que está sola, en contacto con él únicamente a través de un frágil puente de palabras. Ella salta y él, a su vez, se queda solo. A través de esta última escena, la palabra «solo» ocurre y recurre como una especie de resumen final del tema de la domesticidad. Si la vida humana es nada más un fluir interno –nada más el tiempo de su propio estado consciente–, el verdadero contacto con otra persona es breve, y no puede darse por supuesto. El engaño de la domesticidad es precisamente dar por supuestos estos lazos de convivencia.

En cuanto a esa compañía más amplia llamada sociedad, tampoco hay crítica o sátira directas¹⁶. En vez de observación social e indignación, se nos hace percibir la completa corrupción moral de la comunidad. Todos los habitantes pretenden detestar y temer a Celestina; sin embargo, todos acuden a ella secretamente. Ella es la alcaldesa de una antisociedad de la sensualidad, lo que Mann llama en *Felix Krull* «el cálido e inarticulado reino de la naturaleza» organizado por los cosméticos, las miradas, las exclamaciones y los gestos, ocultos bajo las «tibias» palabras del intercambio social. Celestina es, de hecho, la única persona en la ciudad que puede reunir estas formas antitéticas de diálogo. No es que Rojas sea un moralista que considere corruptor el impulso erótico (aunque pretende serlo en parte del prólogo). Más bien,

16. Excepciones: los habituales ataques medievales contra los cosméticos y el comportamiento promiscuo del clero. También hay una o dos referencias disimuladas a la justicia inquisitorial.