

MEDITACION SOBRE LA CELESTINA

A don Ignacio González Llubera

Aunque el estudio de la literatura debe centrarse en las obras y no en las vidas de los autores, la clave de la unicidad de una obra a veces se halla en un rasgo del carácter del escritor o en la circunstancia que lo determina. Por eso desde muy temprano atiende la crítica a las biografías, que ni la más moderna renuncia a escrutar o, cuando es necesario, a reconstruir. Obra cuyo sentido sólo se revela a los que lleguen a lo más hondo del alma de su autor y se asomen al paisaje que se descubre por sus desgarrones es la *Celestina*, sobre la que tanto se ha discutido y se discutirá. El que aparezca sin nombre de autor en la primera edición conocida, Burgos, 1499; el que en la segunda de las estudiadas, que es la de Sevilla, 1501, sólo lleve el nombre dentro de un acróstico y nos diga el autor que halló el primer acto escrito de otra mano y que admirando su primor y elegancia y viendo la falta de obras que enseñaran a resistir la fuerza del amor, la acabó en quince días; y el que todas las ediciones hechas a partir de 1502 tengan una serie de interpolaciones, una de las cuales alarga la obra con cinco actos nuevos, plantea muchos y muy delicados problemas, que sólo con el paso de los años se van resolviendo. Todavía hay tres ediciones con un acto más.

El primer problema que se discutió fue el de la existencia de Fernando de Rojas, bachiller nacido en la Puebla de Montalván, que, según los acrósticos, terminó la comedia. Lo inverosímil que resultaba el que una obra del mérito de ésta fuera empezada por un escritor y acabada por otro, lo vacilante de la atribución del acto primero, desde 1502, a Mena o a Cota, el poco crédito que merecía la afirmación de que se concluyó en quince días de unas vacaciones y la falta de otras obras del mismo autor y de noticias sobre su persona hicieron suponer que el bachiller fuera un personaje inventado por quien imitó las ficciones con que gustaban de rodearse de misterio los autores de libros de caballerías. Hoy sabemos documentalmente que Fernando de Rojas, Bachiller en Leyes y autor de la *Celestina*, fue un judío converso, casado con hija de converso y nacido en la Puebla de Montalván, como dice el acróstico; ciudad que abandonó por no querer sufrir vejaciones a su hidalguía para establecerse en Talavera de la Reina, donde murió en 1541 después de haber sido trece años antes y por muy pocos días su alcalde mayor.

El segundo problema era el de saber si el primer acto había sido escrito por Rojas o no y si los cinco luego interpolados eran obra suya. Ya hace muchos años que demostró Castro Guisasola que las lecturas del autor del primero no eran las mismas del de los quince que se le añaden en 1499, pero que por el contrario las del autor de éstos si eran las del de lo interpolado posteriormente. El análisis de la lengua y estilo ha confirmado las conclusiones a que llegó estudiando las fuentes Castro Guisasola. Menéndez Pidal sostiene que el autor del primer acto era de una región arcaizante, como Salamanca, mientras que lo escrito por Rojas lo está en el lenguaje del reino de Toledo, en que había nacido. No hay diferencias entre el estilo de los actos que indiscutiblemente son de Rojas y el de las interpolaciones que no se puedan explicar por la evolución del mismo escritor. El análisis del contenido de las interpolaciones hecho por Gilman no nos permite dudar que sean obra de Rojas. Lo que significa

que también aquí resulta verdad lo que éste dice en los preliminares.

Pasando por alto la afirmación, difícil de creer y aun más difícil de verificar, de que la *Celestina* se terminara en quince días, queda el problema de lo que el autor quiso enseñarnos y el de hasta qué punto logró su objeto. La primera edición en que aparecen los preliminares comienza con una carta del autor a un su amigo en la que le habla de la necesidad de una obra como ésta, con la que pudieran aprender los mancebos a resistir los fuegos del amor; también le dice que ella nos advierte contra las lisonjas de los criados y la falsedad de las hechiceras. Luego, en los acrósticos en que ocultó su nombre, condición y patria, secreto revelado en otras ediciones por el corrector Alonso de Proaza, insiste en la ejemplaridad de la obra, sobre la que se vuelve en el *incipit* que sigue a los versos y en el argumento de toda la obra, que aunque no es de Rojas, quien protestaría contra la inclusión de los argumentos, no hace en este caso más que repetir lo que él mismo ya nos había dicho. Con ser esto mucho, por expresar la intención de quien no mintió en nada de lo que hasta ahora ha sido comprobado, mucho más elocuente es el que Pleberio, dentro del texto de la *Celestina*, apostrofe al Amor, diciéndole, entre otras, las siguientes palabras: *¿En qué pararon tus sirvientes e sus ministros? La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella para tu servicio emponzoñado jamás halló; ellos murieron degollados; Calisto, despeñado. Mi triste fija quiso tomar la muerte por seguirle. Esto todo causas.* Lo que demuestra que para Pleberio tales muertes son un resultado de la pasión de su hija y de Calisto. Luis Vives creía que por la ejemplaridad de estas muertes era la obra superior a las tragedias de la antigüedad.

En otro lugar hemos afirmado que las novelas sentimentales están basadas, desde la *Fiammetta*, en la doctrina de que el amor es una pasión del apetito concupiscible que, aunque puede ser resistida por el albedrío y moderada por la voluntad, con

más frecuencia se apodera de ella, desconcertando el alma de sus víctimas. Para mi es evidente que el autor del primer acto de la *Celestina* y luego Rojas, siguiendo sus huellas, quisieron pintar los terribles efectos de esta pasión. Los extremos de Calisto al verse rechazado, el que nos diga una y otra vez que no puede regirse por el freno de la razón, sus impiedades, el extravagante recibimiento que hace a la alcahueta la primera vez que ésta entra en su casa, su prodigalidad, su impaciencia, sus exclamaciones ante el ceñidor de Melibea que la vieja le trae, su no comer y menos dormir, el poco caso que hace de la muerte de sus criados y, sobre todo, el que al llegar a su amada la goce sin salvar su honra con el matrimonio prueban que se trata de ese amor tormentoso y aborascado contra el que nos previenen los moralistas.

Al hablar de matrimonio no me refiero al hecho de que Calisto no trate de conseguirla de sus padres, lo que el autor de los argumentos parece explicar por la distancia entre la nobleza y fortuna de ella y el *estado mediano* de él, sino al mucho más significativo de que los amantes no contrajeran ese matrimonio por palabras de presente que fue entre nosotros válido hasta 1564 y para el que bastaba que se dieran las manos y se aceptaran por marido y mujer. Así se casarían muchos enamorados de nuestra novela y nuestro teatro. El que Calisto y Melibea no piensen en ello sólo se explica por el desconcierto de la pasión. Muy discutido ha sido el influjo de los hechizos sobre la de ella. Para apreciarlo hay que darse cuenta de que en el XV todo el mundo aceptaba la realidad de la magia y hasta los teólogos más enemigos de supersticiones creían que el demonio podía ayudar a los hechiceros que le conjuraban, no por poder que realmente tuvieran, sino porque Dios lo permitía en castigo de ellos y de sus clientes, a quienes el éxito hundía en su pecado cada vez más. El preguntarse, como ha hecho algún crítico, qué falta hace el demonio para que un gallardo mancebo de veintitrés años y una hermosísima doncella de veinte se vean

arrastrados el uno hacia el otro, es sólo soslayar el problema, que no consiste en saber si el demonio sería necesario en la realidad, sino si interviene en la *Celestina*. Creo que, como ha demostrado Manuel J. Asensio, en ésta transcurren varios días entre la entrada de Calisto en el huerto, detrás del neblí, y la escena siguiente. En este tiempo él la galantea, si no lo había ya hecho. Tal galanteo alimenta un amor que ella cubre con la *hoja de castidad* de que nos habla en el monólogo del acto X y a la que alude en el XII al decir a Calisto que lo disimuló hasta hablar con la vieja. Por lo que cuando él, desesperado de su poco éxito, llama a ésta, ya siente ella una inclinación fácil de adivinar. Que, convencida de la eficacia de sus hechizos, pidiera la alcahueta ayuda al demonio para vencer la resistencia de la noble doncella, no extrañaría al lector de la época. Sin fe en la magia resultan ridículos sus conjuros del acto III, su invocación entre dientes del IV, reforzada en la refundición, lo que prueba la importancia que le daba Rojas, y su gratitud al demonio a comienzos del V; sin los hechizos no puede explicarse por qué al sentir sus efectos arde Melibea en el fuego de la pasión, de la que hasta entonces se había defendido, y pide remedio a la vieja, dispuesta ya al sacrificio de su honra y fama. El que Lucrecia en el acto IX y Pármeno en el XII atribuyan tal cambio a los hechizos prueba que el autor así lo explicaba y que echó mano de ellos para precipitar la acción, como la precipita en *Romeo y Julieta* el que él la sorprenda confesándose que está enamorada. Las ardientes expresiones de Melibea al llamar a la vieja y luego al hablar con Calisto a través de la puerta, la pintura que él le hace a Sempronio de sus encantos y lo que dice a su ceñidor y su conducta al verse en el huerto nos demuestran que la raíz de estos sentimientos es el apetito; ésta es la impresión que en las adiciones produce el monólogo de Calisto al volver a su casa y sentir la muerte de sus criados y la propia deshonra, lo que no hizo dominado por el deseo, que para embriagarse quiere restaurar. Tal es el amor que los lleva

a la muerte. El no ver en la de él más que un accidente casual y fortuito nace de olvidar la existencia de las causas segundas que permiten a Dios castigar sin palo ni piedra, como dice el refrán. Por eso Pleberio atribuye al amor, junto con la de su hija, la muerte de Calisto, la alcahueta y los dos criados. *Esto todo causas.*

Claro está que de la de estos tres el amor fue sólo causa indirecta, pues es la codicia lo que mueve a la alcahueta y no le deja ver el peligro en que se pone; por codicia también Sempronio aconseja a su amo que llame a la vieja, cuyas ganancias piensa compartir. Pármeno es el obstáculo con que tropiezan, pero Celestina resuelve atacarlo por el portillo de la lascivia, a la que se rinde su mocedad. El desorden de su alma al volver de pasar la noche con Areusa prueba que también a él le desconcierta la victoria de los apetitos. Entonces acaban sus vacilaciones y se une a los otros. Por la brecha abierta por la lascivia entra en él la codicia, pues, igual que Sempronio, necesita ahora de lo de su amo para regalar a su manceba. La codicia lleva a los dos al asesinato de la vieja, que por codicia se deja matar, y luego a una muerte que también es efecto de las causas segundas de que hemos hablado.

En el hecho de que el amor causara la muerte de Calisto y Melibea y otra pasión mucho más ruin la de la hechicera y los dos criados se funda la ejemplaridad a que aspira el autor y que es mucho mayor en la *Celestina* de 1499 que en la de 1502, por haberse el patético efecto acumulativo de la muerte de los amantes al día siguiente de la de los otros debilitado por el tiempo que transcurre ahora entre éstas y aquéllas y que compensa a los primeros de su triste fin. Cualquiera que sea el valor de las adiciones no puede negarse que le quitan mucho de su dramatismo a la *Celestina*, remansada en los actos interpolados, por los que avanza el tiempo, pero no la acción. Como hoy no dudamos de que éstos sean del mismo Rojas hay que preguntarse por qué destruyó la austera belleza y trágico ritmo de su obra,

cualidades que es muy dudoso estén compensadas por el más firme dibujo de los caracteres a que, como Gilman ha demostrado, tienden la mayoría de las adiciones, ni por la blanda y viciosa poesía de la segunda escena del jardín.

Para responder a esto hemos de distinguir los propósitos del autor de su realización. Yo creo indudable la sinceridad de aquéllos. Si no se logran o si sólo se logran imperfectamente no es culpa del argumento, que nos muestra cómo el hombre dominado por las pasiones es arrastrado a la muerte por ellas. Pero una cosa es la descripción de las enfermedades y otra muy diferente es su curación. Naturalmente que en una obra como ésta nadie esperará hallar la profilaxis de las pasiones. Bastaría con que en un resquicio del diálogo se afirmara la libertad con que el hombre puede someterlas al freno de la razón, como en la *Fiammetta* se hace por boca del ama que amonesta a la protagonista. Aquí, por el contrario, se nos da la impresión de que el amor es irresistible y devora a sus víctimas, tomando en los hijos venganza de los padres que se le escaparon. Por eso la *Celestina* purifica por el terror y la misericordia, como las tragedias de la antigüedad, pero no fortalece con la enseñanza ni escarmienta con el ejemplo, como hacen entre nosotros *La vida es sueño* o *El condenado por desconfiado*. Y por eso la ejemplaridad de la primera redacción es sólo relativa, a pesar del deseo del autor, cuyo pesimismo le lleva a pintar pasiones contra las que no parece haber defensa. Ello supone el rechazo de la doctrina católica de que la voluntad se fortalece con la gracia de Dios y puede con su ayuda vencer las pasiones; lo que significa que Rojas es uno de tantos judíos de los que por entonces abandonaron su religión sin aceptar sinceramente la que profesaban sólo en lo externo. Estoy persuadido de que su pesimismo es una consecuencia de su abandono de la creencia en la justicia alcanzada por medio del cumplimiento de la Antigua Ley sin haber llegado nunca a tener fe en la lograda por los méritos de Cristo. No es pues necesario buscar a su pesimismo raíces epi-

cúreas, como hizo don Marcelino; basta con reconstruir el proceso que su biografía permite adivinar. Tampoco tenemos que suponer que no creyera en Dios, sino sólo que hubiera perdido el sentimiento de religación entre Dios y el hombre, al que ve arrastrado por sus pasiones y juguete de misteriosas fuerzas negativas. Su hostilidad contra el clero prueba que sentía el peso de la ficción a que las circunstancias le habían obligado; su amargura que no abandonó el judaísmo sin dolor y sin esos desgarrones que explican su fracaso como moralista, que no consigue enseñarnos a resistir las fuerzas del amor, pero también su éxito literario, pues fue el haber visto el fondo de su alma lo que le enseñó a sumergirse en las de sus criaturas.

La conciencia de este éxito y de este fracaso, que maduraría muy lentamente y sólo después de haber escrito la carta y los versos acrósticos iniciales, es lo que le hizo refundir la obra, sacrificando mucho de su dramatismo al desarrollo de los caracteres, en los que tanto podía complacerse. Por eso la mayoría de las adiciones tienden a perfilar psicológicamente a éste o aquél y el tiempo que se introduce sirve para que salga a la superficie lo que había en lo hondo de Melibea, para que Calisto pueda sentir la fugacidad del placer y para que aparezca un nuevo personaje, el rufián Centurio, que siguiendo la tradición se acusa con rasgos caricaturescos por lo abultados. Tal sacrificio de lo dramático a lo psicológico, de la simplicidad de la acción al enriquecimiento de los caracteres es lo que convierte a la *Celestina*, a pesar de su forma rigurosamente dialogada, en antecedente del *Quijote*, es decir, de la primera novela moderna.

Aunque sigan figurando en los preliminares la carta y los versos, Rojas ya no sueña con enseñar nada. Su pesimismo se expresa en un prólogo, en el que, con frases del Petrarca, nos habla de la disensión que reina entre los elementos, los animales y las personas. El que la vida es angustiosa lucha había sido antes dicho por Pleberio en su lamentación, donde se queja de la fortuna, el mundo y el amor como de tres misteriosas deidades,

cuya crueldad convierte a la tierra en un valle de lágrimas. Pero este grito, surgido del alma de quien, perdido el sentido de la trascendencia del hombre, ya no puede explicarse sus miserias ni sus dolores, está objetivado y racionalizado en el prólogo, hecho con retazos del libro segundo del *De remediis*, que bien pudo ser para Rojas la revelación de lo que confusamente vendría sintiendo. No creo casual el que hallara su explicación del enigma del mundo en párrafos del libro en el que tantos la habían buscado; pero ni ésta ni las demás reminiscencias del Petrarca, por muchas que sean, nos autorizan a suponer que aceptara su estoicismo cristiano, en el que se funden dos conceptos del hombre, coincidentes en la afirmación de que éste puede vencer las pasiones, ya naturalmente, según los estoicos, o ya con ayuda de la gracia de Dios, según los cristianos.

El estudio de lo que se sabe de la vida de Rojas nos ha permitido reconstruir el drama que le lleva del judaísmo a ese escepticismo que determina su concepto del hombre y que no le deja realizar su propósito de enseñar a resistir los fuegos del amor, a pesar de que el argumento de la *Celestina* está concebido con ese objeto; también vemos cómo la conciencia de este fracaso le hace refundir su obra, sacrificando al mayor desarrollo de los caracteres su trágico ritmo y su relativa ejemplaridad. La consideración de la obra a la luz de la vida del autor también nos explica la contradicción que se percibe entre lo anunciado y lo conseguido y el por qué de la refundición de una obra, mucho más perfecta en su primera forma, pero que al atender cada vez más a la psicología de los personajes abre el camino que llevará a la novela moderna.

ENRIQUE MORENO BAEZ

Universidad de Santiago.