

LA CELESTINA Y SU PRÓLOGO

JOAQUÍN GIMENO CASALDUERO
University of California ¹

«Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla», dice Rojas al comenzar el prólogo de *La Celestina* traduciendo del latín un aforismo de Heráclito: «Omnia secundum litem fiut.» Continúa parafraseando las reflexiones de Petrarca sobre aquel aforismo: «Sin lid e ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo». Después, de manera gradual, nos muestran los dos autores —Rojas traduce primero a Petrarca y lo glosa luego— la verdad de la sentencia: «“Las estrellas se encuentran en el arrebatado firmamento... los adversos elementos unos con otros rompen pelea... los tiempos con tiempos contienden y litigan entre sí, uno a uno y todos contra nosotros.” [...] Entre los animales ningún género carece de guerra. [...] ¿Pues qué diremos entre los hombres a quien todo lo sobredicho es sujeto? ¿Quién explanará sus guerras, sus enemistades, sus envidias, sus aceleramientos y movimientos y descontentamientos?».² Todo, en suma, es guerra en el prólogo de Rojas: desde el cielo hasta el hombre, pasando por los animales y por los elementos.

Se comprende la importancia que ha concedido la crítica a esta especial manera de concebir el mundo. Y, porque, en el prólogo, esa concepción y su presentación dilatada y prolija sirven sólo para aludir a las contrapuestas actitudes que ante *La Celestina* adoptaron los lectores, y para explicar los cambios que por esas actitudes se introdujeron en la obra, los críticos se apresuraron a atribuir a la concepción de Rojas un sentido oculto y una función secreta, y trabajaron por explicar al uno y a la otra. Fueron muy diferentes los resultados obteni-

1. Quiero agradecer a la Universidad de California la «Academic Senate Research Grant» (1988-89) que me permitió realizar este estudio.

2. F. de ROJAS, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (ed. Doroty S. Severin), Madrid, Alianza Editorial, 1985¹¹, pp. 40-42. Citaremos siempre por esta edición, y en el futuro indicaremos en el texto, entre paréntesis, el número de la página.

dos: no sólo en cuanto a la interpretación, sino también en su valor intrínseco. Sin embargo, y aun teniendo en cuenta las pintorescas conclusiones que alguna vez se establecieron, se ha producido un interesante conjunto de teorías lleno de sugerencias útiles y de datos valiosos. Teorías que, a la vez que resuelven problemas, hacen nuevas preguntas e incitan a presentar nuevas interpretaciones. De ahí precisamente este trabajo. Nosotros también queremos contribuir con nuestra interpretación al entendimiento de la obra.

Afirmemos, primero, que *La Celestina* se levanta sobre una serie de contrastes que significan lucha. Stephen Gilman, a quien quiero rendir ahora un especial homenaje, lo ha definido muy bien en el impresionante estudio que a la obra ha dedicado: «La contextura de la obra», dice, «es de contienda, disputas y discusiones».³ Es ese diseño discordante y alternado el que conduce de la tristeza con que comienza la obra —pasando por la felicidad que en el jardín encuentran los amantes— a la tristeza profunda con que la obra termina: es decir, a la muerte de Calisto y Melibea y al llanto de Pleberio. Es ese diseño, por otra parte, el que conduce desde el acuerdo que al principio logran Celestina y los criados hasta el desacuerdo que al final termina con sus vidas. De ahí el que se opongan entre sí los personajes: con violencia más o menos pronunciada, pero siempre con una tensión muy grande. Se oponen durante un buen trecho de la obra Calisto y Melibea, pues aparece como cazador Calisto, y Melibea como pieza que debe ser cazada, y en cuya caza colaboran la alcahueta y los criados de Calisto. De ahí que la alcahueta y los criados se opongan igualmente a Melibea. Calisto y Sempronio, por su parte, se oponen también desde el comienzo: primero, representando, ante el amor, dos distintas actitudes (la cortesana y la patristica), después, como se oponen el expoliado y el expoliador: busca Sempronio el dinero de su dueño, y no vacila en sacrificar a éste para conseguir ese dinero. De manera semejante Celestina y Pármeno se oponen a Calisto. Celestina, además, se opone también a los criados al intentar enriquecerse a sus expensas. De forma paralela se oponen a la alcahueta los criados, llegando éstos incluso, después de luchar con ella, a asesinarla. También se opone Pármeno a Sempronio durante una buena parte de la obra, puesto que con su fidelidad amenaza el provecho de Sempronio, y también, claro está, el de Celestina, a la que también se opone. De ahí que los criados choquen a menudo verbalmente; de ahí también que Celestina desarrolle para conquistar a Pármeno un plan más complejo que el que desarrolla para vencer a Melibea. Todos, por otro lado, se oponen a Pleberio, y Pleberio se opone, por supuesto, a todos.

Pero el choque no es tan sólo entre unos personajes y otros: cada personaje choca consigo mismo; entabla cada uno dentro de sí una feroz batalla. Porque también los personajes, como elementos de la obra, se construyen sobre una se-

3. S. GILMAN, «*La Celestina*»: arte y estructura (trad. Margit Frenk de Alatorre), Madrid, Taurus, 1974, p. 238.

rie de contrastes que significan lucha: todos están «perplejos», «mixtos», indecisos ante posibilidades contrapuestas. Luchando entre el temor y la codicia aparece Sempronio: «¿Dejarle he solo o entraré allá? [...] En estos extremos [...] estoy perplejo» (p. 48); y entre la lealtad y la codicia lucha Pármeno cuando le llega el turno: «No sé qué haga, perplejo estoy» (p. 69); incluso Celestina lucha consigo misma, acosada por la avaricia y el peligro —«¡Oh dudosa y dura perplejidad; no sé cuál escoja por más sano!» (p. 86). Calisto mientras tanto se debate dividido por sentimientos contrarios: «Yo, mixto, me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar» (p. 46).

El diseño de la obra añade entonces una función significativa a su función tectónica. Sostiene, por supuesto, la arquitectura del conjunto; pero revela además el propósito del prólogo; es decir, afirma que lo esencial del prólogo es mostrar precisamente que es lucha el universo: el universo grande —el macrocosmos en el que el hombre está integrado— y el hombre mismo —microcosmos que refleja y corresponde al universo grande. El prólogo —explicado así— ilumina el diseño nuevamente, le atribuye una tercera función: la de crear con su esquema contrapuesto el libro; es decir, la de crear un segundo microcosmos que como el primero —el hombre— y como el universo grande —definido por Heráclito y descrito por Petrarca— está hecho a manera de lid y de contienda. Para explicar, pues, el sentido de la obra y el del prólogo, resta sólo descifrar lo que significa ese carácter bélico que se atribuyen al universo, al hombre y al libro. Eso es, por supuesto, lo que han intentado muchos críticos; tantos, que sólo su enumeración nos llevaría el poco tiempo de que ahora disponemos.

Notaremos nosotros, también para intentar descifrar lo que ese carácter bélico significa, que desde que, avanzado ya el acto I, se alude a Celestina, la atmósfera de la tragicomedia paulatinamente se oscurece y produce, como consecuencia, el profundo pesimismo que empapa la obra, y que los críticos explican de modo diferente. Aquí también es imposible la enumeración de las distintas opiniones. Ese pesimismo, por otro lado, se relaciona con el mundo que *La Celestina* nos descubre: el mundo del pecado. Un mundo de explotación y de hipocresía, de falsedad, de crímenes y de lujuria; un mundo en el que los bienes temporales excluyen en absoluto a los eternos; un mundo que se caracteriza por la ausencia de Dios y en el que, por lo tanto, no tienden hacia Dios los personajes. Ciriaco Morón Arroyo ha señalado muy bien este aspecto y, citando a San Agustín y a Santo Tomás, lo ha situado en la tradición que le corresponde: «El nervio estructural de la obra... es la definición agustiniana de pecado... que recoge luego toda la tradición cristiana: “Dos cosas hay que considerar en el pecado, el apartamiento del bien inmutable que es infinito, y la conversión desordenada al bien finito” (Santo Tomás, *Summa Theologica*, Prima secundae, cuestión 87, art. 4)».⁴ En efecto, buscan el amor Calisto y Melibea, el dinero y

4. C. MORÓN ARROYO, *Sentido y forma de «La Celestina»*, Madrid, Cátedra, 1984², p. 51.

el placer Pármemo y Sempronio —y también Elicia y Areúsa. Busca el dinero Celestina, y busca también los placeres que todavía pueden deleitarle. Busca Pleberio dinero, honra y descendencia, y Melibea colma y dirige sus aspiraciones.

El mundo de *La Celestina*, por lo tanto, se ve movido por un deseo solamente: por el de gozar los bienes temporales. Y porque el objetivo son los bienes temporales —amenazados siempre por la destrucción que la temporalidad supone— la satisfacción de ese deseo se convierte en una operación mixta y encontrada: mixta y encontrada porque dentro de ella chocan los contrarios, porque la angustia y el gozo traban dentro de ella contienda y batalla. Es precisamente para dar forma a la naturaleza conflictiva y contrapuesta que caracteriza a la satisfacción de los deseos temporales para lo que da Rojas a su obra y a sus personajes una forma conflictiva y contrapuesta.

Culmina la acción de *La Celestina* en dos momentos paralelos que presentan —cada uno a su manera— la satisfacción del deseo dominante. El primero —que se reserva para Celestina, para Elicia, para Areúsa, para Sempronio y para Pármemo— tiene lugar en el acto IX, en casa de Celestina; el segundo —que se reserva para Calisto y Melibea— tiene lugar en el jardín de Pleberio, en el acto XIX. Los dos momentos se vinculan al motivo del *tempus fugit* y al del *collige virgo rosas*.

El primer momento toma la forma de un banquete en torno a la mesa de Celestina: se entregan los jóvenes a la comida, a la bebida y a los placeres sexuales; la alcahueta, en cambio, goza del vino y de la contemplación de la actividad sexual de los otros comensales. La escena se construye enlazando fuertemente los dos motivos señalados. Muestra el del *tempus fugit* la temporalidad de los bienes que se buscan, aconseja el del *collige virgo rosas* su goce apresurado. De ahí que Celestina pueda, cuando el festín comienza, ofrecer como lección moral la necesidad de gozar y de gozar con prisa:

Gozad vuestras frescas mocedades, que quien tiempo tiene y mejor lo espera, tiempo viene que se arrepiente. Como yo hago agora por algunas cosas que dejé perder, cuando moza, cuando me preciaba, cuando me querían. Que ya, ¡mal pecado!, caducado he, nadie no me quiere. ¡Que sabe Dios mi buen deseo! Mientra a la mesa estáis, de la cinta arriba todo se perdona. Cuando seáis aparte, no quiero poner tasa, pues que el rey no la pone. Que yo sé por las muchachas, que nunca de importunos os acusen y la vieja Celestina mascarás de dentera con sus botas encías las migajas de los manteles (p. 148).

La yuxtaposición, pues, de los dos motivos determina el nacimiento, en los personajes, de la ansiedad y de la angustia; ansiedad y angustia que se acentúan por la presencia y por los comentarios de la anciana. Celestina también, como los jóvenes, se conmueve al influjo de la lujuria, pero, a diferen-

cia de éstos, se ve obligada —por el paso irreparable de los años— a satisfacer su deseo sustituyendo los actos sexuales por el vino y por el voyeurismo: «Poneos en orden, cada uno cabe la suya; yo, que estoy sola, porné cabe mí este jarro y taza, que no es más mi vida de cuanto con ello hablo. Después que me fui haciendo vieja, no sé mejor oficio a la mesa que escanciar» (p. 144); «Besaos y abrazaos, que a mí no me queda otra cosa sino gozarme de vello. [...] ¡Bendigaos Dios, cómo lo reís y holgáis, putillos, loquillos, traviesos!» (p. 148). Eso es lo que en Celestina significan el vino y la contemplación de la sexualidad de los amantes; y a eso se debe la angustia que fluye de la presencia de la anciana gastada y consumida por los años. Es una angustia que no se reduce a su persona, sino que se proyecta sobre los jóvenes entristeciéndoles y quitándoles el placer de entre las manos. Esa angustia, sin embargo, no destruye el deseo ni inmoviliza a los amantes, sino, por el contrario, espolea a éstos y les empuja a gozar frenéticamente de las cosas temporales. Eso es lo que significa, por supuesto, el que los jóvenes se levanten de la mesa y se retiren con prisa a gozar los unos de los otros: «Madre, ningún provecho trae la memoria del buen tiempo, si cobrar no se puede; antes tristeza. Como a ti agora, que nos han sacado el placer de entre las manos. Alcese la mesa. Irnos hemos a holgar» (p. 152).

La angustia de la escena, sin embargo, no se debe tan sólo a Celestina, hay un peso en el aire que la determina y la provoca: es ese el precio, como ya hemos afirmado, que hay que pagar por el goce de los bienes temporales. Lo que sucede en este caso es que la prisa que aconseja Celestina y que mueve a los amantes cobra ante el lector una profundidad y un dramatismo extraordinarios; pues el lector comprueba que esa comida es la última —la última cena— que han de realizar los personajes —me refiero, por supuesto, a la versión primera: morirán aquella noche Celestina, Pármeno y Sempronio.

La escena, por lo tanto, revela el carácter contrapuesto de la satisfacción del deseo predominante a lo largo de la obra. Es el tiempo con su paso presuroso el que, arrastrando la vejez y la amenaza de la muerte, invita a gozar las rosas juveniles. Y es la muerte, por supuesto, la que al final se impone, y al imponerse infunde un carácter híbrido a la satisfacción que se aconseja; es gozo, pero un gozo que se intensifica a expensas del espanto que la proximidad de su fin provoca, y que se tiñe, como consecuencia, de angustia y de amargura. Ese gozar, pues, revela la esencia de la vida en el mundo del pecado; de ahí que en ese mundo sea la muerte —y no el infierno— la mayor de las desgracias. Tiene razón Deyermond cuando afirma con claridad muy grande: «Death is seen as a final disaster».⁵

La «comida de Celestina», pues, da forma al *carpe diem*. El *tempus fugit*,

5. A. D. DEYERMOND, *The Petrarchan sources of «La Celestina»*, London, Oxford University Press, 1961, p. 114.

por eso, no conduce al *contemptus mundi*, sino al *collige virgo rosas*; y los personajes, acechados por la vejez, por la impotencia y por la muerte, recogen sus rosas con prisa y con angustia. La escena, por lo tanto, que comienza con la lección moral de Celestina y que termina con la puesta en práctica de esa lección moral por los criados, muestra el carácter conflictivo y contrapuesto del gozo y del deseo, y explica, además, vinculándolo con ese deseo, con ese gozo y con ese carácter contrapuesto, el origen del pesimismo de la obra.

El segundo momento en el que la acción culmina tiene lugar, como dijimos, en el acto XIX. Reúne en el jardín de Pleberio a Calisto y Melibea, y ofrece a éstos, como anteriormente a los criados, el festín de los deleites temporales. Tres veces, al parecer, gozan del amor aquella noche los amantes, mientras se cierne sobre ellos la amenaza de la muerte con que concluye la entrevista. Dice Melibea cuando entra Calisto, en el acto XIV —que en la *Comedia* formaba parte del último episodio—: «¡Oh mi señor, no saltes de tan alto, que me moriré en verlo; baja, baja poco a poco por el escalar; no vengas con tanta presura!» (p. 190). Aquí también el tiempo realiza su huida irreparable —«¡Mi bien y placer, todo es ido en humo!» (p. 224)—, huida definitiva ahora por la presencia de la muerte —«¡Oh mi señor y mi bien muerto!» (p. 224)—; aquí también la satisfacción de los deseos revela su naturaleza contrapuesta —angustiosa y deleitable—, y también como resultado surge la lección moral de boca de Melibea: «¿Cómo no gocé más del gozo? ¿Cómo tuve en tan poco la gloria que entre mis manos tuve? ¡Oh ingratos mortales! ¡Jamás conocéis vuestros bienes, sino cuando de ellos carecéis!» (p. 225). La lección moral —que no es en verdad la que la tragicomedia brinda a los lectores— es la misma que formuló anteriormente Celestina o la que formulará de manera indirecta poco después Pleberio.

Afirmamos, pues, repitiendo lo que ya hemos advertido: el paso del tiempo y la naturaleza efímera de las cosas mundanales no conducen al *contemptus mundi* ni llevan a pensar en los bienes transcendentales. La razón es clara, el mundo de *La Celestina* es el mundo del pecado, el mundo de los que viven sin recordar a Dios y sin pensar en los bienes trascendentes. Los únicos bienes de ese mundo, por lo tanto, son los bienes temporales —«¡Jamás conocéis vuestros bienes, sino cuando de ellos carecéis!» (p. 225)—, y, desaparecidos esos bienes, desaparece también la razón de la existencia. Así se explica el suicidio de Melibea —«¡Muerta llevan mi alegría! ¡No es tiempo de yo vivir!»—, así se explican, también, los comentarios finales de Pleberio —«Nuestro bien todo es perdido. ¡No queramos más vivir!» (p. 232).

En esa mezcla de emociones contrapuestas, es ese gozar al mismo tiempo que se sufre, lo que hace del mundo de *La Celestina* un campo de batalla, lo que provoca la angustia que devora a cada uno de los personajes —desde Pleberio hasta Calisto y Melibea, pasando por Celestina y los criados; es también natu-

ralmente lo que produce el pesimismo que tanto inquieta y ha inquietado a los lectores. Comprendemos así lo que significa la contienda —la que presenta el prólogo y la que da su carácter al andamiaje de la obra: significa choque de contrarios, mezcla de emociones contrapuestas que amarga y que caracteriza la vida del que vive sólo para las cosas temporales.