

Acerca del género y de la parodia en **LA CELESTINA**

Stephen Gilman. In Memoriam

RUTH FEITO

Transcripción de
Celestina y Anfitrión



El autor de *La Celestina*

La aceptación de que el Fernando de Rojas mencionado en juicios inquisitoriales del siglo XVI fuera quien escribió *La Celestina*¹ ha resultado una peripecia paradójica, en cierto modo una ironía por la cual el propósito aparente del autor de mantener la anonimidad se transmutó en condición real por el eficaz procedimiento de ignorarlo. El proceso, visto en el espejo del tiempo, aparece invertido por sus efectos y por las razones que lo motivaron pero reconoce el mismo punto de inflexión: el linaje manchado del Bachiller. Stephen Gilman describe esta parábola en *La España de Fernando de Rojas*, donde reconstruye el contexto que "hizo posible" *La Celestina* y subraya esa otra historia de silencios ante una biografía particularmente

conflictiva². Como problema ineludible, vuelve a considerar la llamada "cultura de los conversos" en discusión con aproximaciones limitadas que la confían a un capítulo de la heterodoxia o la disuelven en una distribución estamental amplia, sin atender a su particular inserción en el entramado de las relaciones sociales. Ambas perspectivas, podría agregarse, soslayan la profunda comprensión histórica del converso Rojas³ y la incidencia que tiene la configuración de este horizonte intelectual en la construcción del lenguaje y del sentido en el texto.

Insistir en la presencia del autor en *La Celestina* importa una definición con respecto a los planteos de Gilman, aunque ello resulte reiterativo. Entre las múltiples, simultáneas y sucesivas máscaras, incluidas las del autor, que desfilan en la obra, aparece finalmente la de la muerte y este escepticismo radical, señalado por la crítica sin afiidades contemporáneas, pareciera emerger de una experiencia existencial e histórica de violencias, imposturas, persecuciones, por la que los rasgos identificadores de la condición humana se desvanecen.

En contraste con el autor del *Lazarillo*, Rojas no borró sus huellas, pero al mismo tiempo el laberinto pueril utilizado para llegar a descubrirlas transparenta la ambigüedad de su relación con un texto que, al menos como continuador, inequívocamente le perteneció. En la carta incluida en la segunda (?) edición, Toledo 1500, 'El autor a un su amigo', se explica a propósito del primer acto hallado en unos papeles, del cual la *Comedia* es continuación:

'Vi que no tenía su firma del autor, el qual, según algunos dicen, fue Juan de Mena, y según otros, Rodrigo de Cota /.../ Gran filósofo era, y pues él, con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a sa-

ber inventar, quiso celar y encubrir su nombre, no me culpéis, si con el fin baxo que lo pongo, no *espressare el mio*'⁴

Aclara por qué la primera edición circuló anónimamente pero al mismo tiempo confirma la anonimia. Contra las convenciones de los prólogos, no se identifican ni el autor, ni el destinatario, ni los títulos de ambos. Tal como aparecen, un desconocido estudiante de jurisprudencia se dirige a alguien igualmente desconocido cuyo único estatuto de dignidad exhibido es el de ser "su amigo" del autor.

La fórmula utilizada para hacer reserva del nombre se aproxima a la de Diego de San Pedro en el prólogo-carta al *Arnalte e Lucenda*.⁵ La primera edición (1491) está precedida por una carta, 'Sant Pedro, a las damas de la Reyna', donde se explica:

'Lo que, señoras, os suplico, es que a desuarío no se me cuente, si quando vuestras mercedes nuevas de mis nuevas se fiziere[n], mi nombre no les declare: que si la publicación dél quiero callar, es porque más quiero ver reyr de mi obra encubriéndome, que no délla y de mí publicáncome.'⁶

Gili Gaya supone que el desacuerdo entre la aparición del nombre del autor en el encabezamiento y la justificación de anonimia en el fragmento final se debe a que la obra había circulado manuscrita antes de ser impresa.⁷ Rojas leyó atentamente el prólogo de *Cárcel de amor*, hecho demostrado por la copia casi textual de un párrafo del mismo, puesto en boca de Celestina. No es un despropósito pensar lectura semejante de la carta incluida en la edición del *Arnalte e Lucenda*, de la que parece haber aprovechado, además, el contrasentido entre título y voluntad declarada.

A la presentación en prosa, también una carta por el título que la precede, siguen las coplas acrósticas,

donde repite tópicos de aquella pero excluye el de la anonimia. Son las coplas del corrector, colocadas en el cierre del volumen, las que revelan la existencia del acróstico e indican con precisión la manera de descifrarlo para conocer el 'nombre', 'la tierra' y 'la clara nación' de 'aqueste gran hombre'. Proaza no tiene la última palabra para revelar la **paternidad** oculta sino el conocimiento del artificio que permite descifrarla y el lector podrá probar lo exacto de su descripción cambiando el orden de lectura de lo ya leído. Proaza posee la **clave** pero no la **verdad**, guardada en el secreto de las coplas acrósticas del autor, quien, sin embargo, había afirmado su voluntad de permanecer anónimo. El laberinto deja de ser pueril en tanto la **verdad** decir-el-nombre no reconoce un sujeto enunciante que, sin ser puesto bajo sospecha, pueda asumir ese enunciado. La parodia de un prólogo en el que el desliz editorial desnuda una falsa anonimia ⁸ genera el mecanismo de las propias simulaciones.

La línea vertical de iniciales de verso, por la regla de construcción del acróstico, cambia de significado con el cambio de ordenamiento. Proyectada a su vez sobre las líneas horizontales, atraviesa el sentido unívoco de la primera lectura para ponerlo en duda. El valor temporal del 'espressare' puede tener dos puntos de referencia, el presente en que se escribe o el pasado en el que se escribió y por el contexto, remitir a la primera edición anónima. Problema similar de ambigüedad aparece en la interpretación de las coplas introductorias del acróstico, justamente las que cifran el nombre:

'El silencio escuda y suele encubrir
la falta de ingenio y torpeza de lenguas;
blasón, que es contrario, publica sus
/menguas
a quien mucho habla sin mucho sentir.'

(pág. 6)

Esta compleja relación quiásmática puede leerse como una reflexión general; como referencia concreta, quizás aludir al encubrimiento del autor y a la obra publicada, pero tal interpretación se intercepta, en el primer caso, con la imagen en la que aparece caracterizado en su posición de lector del primer acto:

'Y tantas quantas más lo leya, tantas más necesidad me ponía de releerlo, y tanto más me agradava y en su processo nuevas sentencias sentía.'

(pág. 3)

En las coplas, lo digno de alabarse se calla y en ese espacio es posible operar una transformación invirtiendo los términos o, más exactamente, cambiándolos por sus opuestos en el tercer y cuarto versos e interlinear el elogio elíptico de sí mismo que Rojas hace.

Pero también puede leerse como un juicio encubierto sobre la obra cuyo prólogo parodia o, al menos, pareciera parodiar: 'silencio' aludir al propósito de anonimia y 'blasón' tanto al nombre inicial que lo desmiente -Diego de San Pedro- como a la propia obra publicada -el **Arnalte**-. El juicio en cualquiera de sus lecturas queda doblemente encubierto por el sesgo dado a los versos y coplas siguientes: insistencia en el tópico sobre su incursión en materia ajena a su principal estudio y el desarrollo del referido a la 'batalla literaria'. Con este último se enlazan los variis agregados introductorios de la **Comedia** con el prólogo de la **Tragicomedia**.

Las precisiones del segundo prólogo son varias. Introduce una tipificación de los lectores en la que la multiplicidad de la enumeración, incluidos los juegos de manipulación de papeles por los niños, registra un tono de burla, tono que se repite en la consideración de las modificaciones propuestas. Así desliza, sin subrayar, las propias opiniones y separa lo suyo

de lo ajeno:

'Que aun los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía: una cosa bien escusada, según lo que los antiguos scriptores usaron.'

(pág. 14)

Los primeros impressores, también lectores y participantes de la 'batalla', acomodaron la edición a convenciones editoriales propias de cierto tipo de textos⁹. Es posible que Rojas entendiérase en el respeto de tales convenciones una orientación hacia 'los huesos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta'. Lo cierto es el énfasis en dejar constancia que las 'punturas' son ajenas si bien condesciende en justificarlas por el uso tradicional de los antiguos autores.

También, según el prólogo, litigiosos lectores disputaron acerca del nombre, no comedia sino tragedia por su final:

'Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamasse tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porffa, y llamóla tragicomedia.'

(pág. 14)

Sin emitir opinión, oficia de juez según la manera de la sabiduría tradicional y **parte por el medib**. Al transformar la disputa conceptual en discordia de cuento ejemplar, la despoja de seriedad, la trivializa y al mismo tiempo queda al margen, en la distancia del juez y del que cuenta. La misma posición asume entre los que solicitan la prolongación del 'proceso' de amores:

'Assí, que viendo estas contiendas, es-

tos dissonos y varios juyzios, miré a donde la mayor parte acostava, y hallé que querían que se alargasse en el proceso de su deleyte destes amantes, sobre lo cual fuy muy importunado; de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estrañã lavor y tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio...'

(pág. 15)

El desacuerdo es claro y terminante pero con la misma sorna con que 'parte por el medib' como juez, adopta la exigencia de la mayoría como parte. En cambio no es tan convivente el motivo argüido para la discrepancia, que enlaza con la carta en prosa de la **Comedia**: inmiscuirse en materia ajena. El juicio mayoritario solicita la prolongación de la 'hystoria toda junta' e identifica un tipo de lectores tan ajeno a sus simpatías que lo hace blanco explícito de su crítica. Entre burlas y veras, contra su voluntad o con simpatía, Rojas accede, aparentemente, a los requerimientos de todos. En rigor, lo que hace es seleccionar de la multiplicidad de opciones expuestas, aquellas que proponen modificaciones posibles dentro de la concepción general de la obra.

Este complejo proceso de escritura, reescritura, reconocimientos y silencios que rodea e intermedia la lectura produce un efecto inverso al voluntario propósito de ocultamiento, incluso si sólo se atiende al itinerario de lectura trazado ya que la revelación final de Proaza conduce a las coplas del autor y al nombre de Rojas. Simultáneamente en el centro y en los márgenes, como autor y como lector, provoca la duda sobre sí, sobre las diferentes atribuciones, sobre su identidad y sobre su autoridad. Tal juego de ocultamientos de ningún modo se inscribe en la anonimidad tradicional¹⁰, aunque revele un problema íntimamente vinculado con el proceso

de escritura en el sentido lato y material, es decir, de las múltiples intervenciones reconocidas. El lector, a su vez transformado en autor y nuevamente lector de opiniones, fuera de la clara y precisa forma del nombre, borrea la huella que pueda identificarlo como depositario de un dogma incontrovertible, de una enseñanza dogmática o de una intencionalidad docente. En rigor, Rojas creó una imagen excéntrica de autor en el sentido de que ninguno de sus personajes puede ser concebido como su portavoz; con aguda conciencia crítica procedió a confrontar los lenguajes desconciados de su tiempo, sus mimetismos, sus imposturas y, sobre todo, su poder de subvertir lo real.

Rojas converso.

La condición de converso de Rojas no es ajena a estas percepciones. Puede decirse que *La Celestina* se recorta en un espacio cultural fronterizo: Toledo y Salamanca. Una historia compleja separa estos dos microuniversos que son, para el autor de *La Celestina*, a la vez propios y ajenos. Más allá de las delimitaciones geográficas, esta situación de extrañamiento es común a los conversos españoles de finales del siglo XV; en consecuencia, no un conflicto particular y privado.

Las precisiones aportadas por los documentos de la Inquisición muestran que, si bien era 'natural' de la Puebla de Montalbán, por razones familiares estaba vinculado a Toledo, tal vez su verdadero lugar de origen¹¹. A fines del siglo XIV, Toledo fue la ciudad donde con más virulencia se desencadenó la persecución antisemita. Factor importante fue la prédica de Francisco Ferrer, cuya oratoria de iluminado promovió con éxito la ira popular contra los judíos, muchos de



los cuales acabaron en la hoguera, y contra los conversos, éstos sometidos a la ceremonia infamante de la 'reconciliación', fueran ciertas o no las acusaciones de heterodoxia. Incluso podría afirmarse que la mayoría de las conversiones ocurridas en el siglo XIV, en principio obedecieron a un cambio de convicciones o, en todo caso, a un incipiente proceso de asimilación, resultado de siglos de convivencia.

La situación cambia en la transición del siglo XIV al XV. Los 'cristianos nuevos', pese a intervenir decisivamente en las tareas de administración, en el campo profesional e intelectual, en el comercio, en la Iglesia -investidos de los más altos cargos-, en la política¹² pasaron a convertirse, progresivamente, en el sector más sospechoso de la sociedad. Se los señalaba ya por judaizantes ya por indiferentes; los procesos inquisitoriales revelan la persistencia de ambas acu-

saciones. Cuando en 1492 se decreta la expulsión de los judíos, se produce la abjuración forzosa de quienes pretenden permanecer en el reino. Por efecto de una lógica perversa, encarnada en el lenguaje institucional y social, se transforman en doblemente sospechosos.

Salamanca, no marcada del mismo modo por las persecuciones fanáticas -si bien hubo procesos y quema de libros- presentaba rasgos de mayor liberalidad, un marco cultural más amplio. La Universidad, con sus gestos y tradiciones, entre los cuales no eran los menos importantes los ritos de iniciación; las ceremonias burlescas como la 'fiesta del obispillo' celebrada para San Nicolás, patrono de los estudiantes; las parodias del saber y de los métodos de aprendizaje, todo ello protagonizado por los escolares universitarios como actores y autores, ofrecía un espacio paralelo, en más de un aspecto no sometido a las disposiciones regulares del claustro. Incluso en el ordenamiento interno, los estudiantes participaban en la elección de los profesores y del rector¹³, derecho que comportaba un cierto grado de intervención en las decisiones. Y, esencialmente, la presencia de los humanistas permitió la renovación del conocimiento y del debate académico.

Otra forma de apertura fue la circulación del libro impreso. A fines del siglo XV ya existe en diversas ciudades de España una industria editorial más o menos consolidada y un mercado librero en condiciones de operar con la novísima mercancía. El multiplicar las posibilidades de posesión de los textos generó, a su vez, nuevas formas de acceso al conocimiento que confrontaron con el carácter eminentemente oral de la enseñanza. Desde luego, los planes editoriales se conformaron teniendo en cuenta un público más amplio que el de las aulas universitarias y sus requerimientos específicos para el desarrollo curricular.

Las bibliotecas personales dejan de ser privilegio de quienes pueden acopiar manuscritos. El entrecruzamiento entre el lenguaje oral y el lenguaje escrito se hace más complejo y, aunque los problemas que se derivan de este hecho comprometieron reflexiones de especial importancia en el siglo XVI con respecto a la relación con el público lector, a la producción de los textos, a su transmisión, tales problemas ya aparecen hacia finales del siglo XV como el prólogo y *La Celestina* misma evidencian.

Podría decirse que escuchar tan diversa fue una experiencia de diálogo polémico común a la corporación universitaria, todavía fuera de las persecuciones ideológicas y de la censura; una experiencia apenas imaginada por el Rojas converso llegado a la Universidad hacia finales del siglo desde un lugar signado por la historia toledana, la Puebla de Montalbán. Es obvio que las marcas sociales e históricas, la comunidad en formación, los hábitos y creencias multiseculares no podían abandonarse sin desgarramientos profundos y, sobre todo, sin dejar huellas, transformadas en estigma y signo de excentricidad permanentemente señalada tanto desde las instituciones como desde el complejo tejido social que había internalizado la intolerancia en su forma más acabada: el rechazo de lo diferente¹⁴. La experiencia de las persecuciones de 1391 y de los juicios inquisitoriales luego, mostró a los conversos que la palabra revela y traiciona y que el silencio era el argumento más eficaz para justificar el castigo. Pocas eran las elecciones para eludir la sospecha. La necesidad de supervivencia les exigió al menos tres conductas elementales: la simulación, la autovigilancia y la observación de los otros, lo más sutil y aguda posible. El enmascaramiento, el desdoblamiento, la imitación se constituyeron en rasgos de su lenguaje, cuyo sentido se revelaba invariablemente heterodoxo.

para la interpretación de los custodios de la doctrina. La disociación entre los hechos y el lenguaje fue tanto una evidencia práctica como un artificio necesario para crear la ficción de la inocencia¹⁵.

Las investigaciones y reflexiones de Stephen Gilman y Américo Castro¹⁶ inducen a advertir el cerco de imposibilidades en el que Rojas 'sentía' comprometida la posibilidad misma del hablar y que, paradójicamente, generó el diálogo de *La Celestina*, ubicada en el conflicto de tensiones entre una tradición inútil a su propósito y el horizonte de la modernidad fracasada de España. Los intentos de explicarla como un texto en clave -la representación de los conversos asignada alternativamente a Calisto o a Melibea- muestran, en esa vacilación, su propia debilidad. Para tal interpretación, el 'linaje manchado' de uno u otro de los personajes se transparenta por su condición burguesa, estamento de inserción social de los cristianos nuevos, y deriva en el impedimento para el matrimonio. Una de las objeciones interpuestas es que los matrimonios entre castas no era infrecuente, pero tanto la interpretación como la refutación mantenida en ese límite, supone en Rojas el propósito de reproducir con fidelidad situaciones de su experiencia inmediata.

Desde una perspectiva semejante, José Antonio Maravall analiza otros elementos de relación en *El mundo social de 'La Celestina'*. Escribe en el prólogo:

'No es fácil hallar en el marco de la Historia cultural obras que con tanto relieve literario como *La Celestina* nos ofrezca un cuadro tan ajustado y tan vivo de la sociedad en que se producen.'¹⁷

En su estudio traza un cuadro de la vida urbana, las transformaciones y la movilidad de los diferentes estamentos, las ideas en conflicto, los

principios y valores en entredicho, en suma, una imagen de la sociedad española de fines del siglo XV como punto de observación para una lectura del texto. En ese marco, la situación de los conversos es apenas una referencia y, consecuentemente, desechada como posibilidad explicativa desde el punto de vista sociológico. Pero si su trabajo es convincente con respecto al mundo social no lo es en el mismo grado cuando proyecta las relaciones:

'A través de un problema elegido con gran acierto, *La Celestina* nos presenta el drama de la crisis y transmutación de los valores sociales y morales que se desarrolla en la fase de crecimiento de la economía, de la cultura de la vida entera, en la sociedad del siglo XV.'
(pág. 22)

Ninguna objeción puede oponerse a este análisis por poco que se avance en el texto. Que una meretriz, prostituta mientras pudo, invocadora de los subsuelos infernales, encubridora y demás oficios defienda su honra y se vanaglorie de su trabajo ilustra suficientemente tal afirmación. Pero *La Celestina* difícilmente admita correspondencias más o menos lineales. De allí que no se pueda suscribir la inmediata conclusión de que Rojas acepta la sociedad misma objeto de su crítica como 'plano del que hay que partir' (pág. 23) y escribe un *exemplum* transformado para advertir sobre los peligros que el medio genera.

En el mismo sentido es convincente el capítulo donde analiza la economía dineraria. El dinero, su circulación y sus efectos constituyen un problema para la sociedad y un tópico de la literatura. La riqueza, incluso bajo la forma de dinero, ya aparece como encarnación de la honra en el *Poema de mío Cid*, según observara María Rosa Lida del Malkiel¹⁸. El dinero integra los tópicos del mundo del reverso en la poesía goliardesca y así es

retomado en el **Libro de buen amor**. Juan Ruiz amplifica su modelo y produce una versión más variada y concreta de sus efectos:

'Sua un omne nesçio e rudo labrador,
los dineros le fazen fidalgo e sabidor,
(c. 491)

'El faze cavalleros de nesçios aldeanos,
condes e ricosomnes de algunos villanos;
con el dinero andan todos omnes loçanos;
quantos son en el mundo le besan hoy las
manos (c. 500)¹⁹

Es verdad que Juan Ruiz no se aparta de la alegorización desde el punto de vista retórico y desde el punto de vista ideológico ofrece una imagen de la estamentación social tributaria de la división tripartita de los órdenes. Por esto mismo quizás sea mejor ejemplo que los aducidos por Maravall para afirmar:

'Lo diferente en el XV, no es tanto la relación entre esas dos calidades [condición de rico y condición de noble], que ya atrás se daba, cuando la inversión de sus términos: que la calidad de rico determine la de noble.' (pág. 33)

Desde luego, la posición de la burguesía mercantil tiene mayor relieve en el siglo XV y los conflictos son más complejos como evidencia la carta de Hernando del Pulgar -converso-aducida por Maravall (pág. 45). En este esquema de caracterización, Calisto es el 'joven ennoblecido de procedencia burguesa' (pág. 51), evidente en el texto por la ausencia de vínculos nobiliarios y de base de vida aristocrática. Pareciera que Maravall exige a Rojas el tratamiento arquetípico del personaje propio de la novela sentimental y caballescra, un punto seguro de inscripción para despejar dudas. Agrega, entonces, a la argumentación detalles controvertibles: describe la despensa de Calisto 'con

provisiones ricamente variadas' (pág. 40) cuando podría demostrarse más que su variación su pobreza apenas se recuerde la 'comida de monjas' del **Libro de buen amor**, texto conocido por el autor de **La Celestina**. En oposición, es abundante para la cofradía prostibularia como lo demuestra el banquete en casa de la mediadora organizado por Pármeno a costa del acopio del amo. Este entrecruzamiento hace pensar que tales detalles no se incorporan para definir los personajes en el sentido de poner en evidencia su estatuto social según una suerte de reconstrucción en la que éstos y la sutil trama de tópicos puestos en discusión aparecen como una estilización seria de la sociedad y su final trágico una advertencia moralizante análoga a la de la tradición ejemplar. Maravall omite el 'caos litigioso' 20. en el que se inscribe el autor, precisamente el que perspectiviza el diálogo, al soslayar el conflicto de los conversos y, sin proponérselo, justifica que el no resuelto problema del género se articule en la discusión en torno al texto como un debate necesario y recurrente.

El género.

También las consideraciones de Maravall tienen esta derivación:

'Hay en **La Celestina** un arranque novelesco, a lo que se debe el hecho -muy significativo en la Historia literaria y también en la Historia social- de que, en ciertos aspectos, no ha vuelto a darse nada parecido a los que **La Celestina** ofrece hasta "el surgimiento de las grandes novelas del siglo pasado", como Ma. Rosa Lida reconoce y Lapesa ha subrayado.' (págs. 57/58)

Agrega a manera de conclusión:

'Y la novela, tal como en los siglos

ACERCA DEL GENERO Y DE LA PARODIA EN LA CELESTINA

modernos se nos da -género que no se encuentra en la Poética de Aristóteles y que nada tiene que ver con las llamadas novelas de la Antigüedad y de la Edad Media-, es una creación de la burguesía, para un público que se ha dejado llevar por formas de la vida íntimas, nacidas de la nueva mentalidad que con el desenvolvimiento y auge de aquella clase se difunde.' (pág. 58)

Pese a las pocas líneas que le dedica, éstas no son una mera referencia al propósito central de su estudio. Al mencionar selectivamente a Menéndez y Pelayo entre quienes incluyen la obra en el género novelístico, sin dudas no dejó de tener en cuenta que éste la consideraba en los orígenes del 'arte realista'. El afán de lucro, la nueva economía, dineraria irrumpen en las formas tradicionales de la vida social y generan nuevos valores y nuevas concepciones éticas. Egoísmo, individualismo, cálculo, resumen los principios de las múltiples manifestaciones de la vida privada y social reproducida en el texto, en la percepción actualizada de Maravall. Implícitamente, la idea de reflejo como concepto ideológico-estético conduce a explicar el carácter determinante de la realidad social en la creación literaria y, consecuentemente, a pensar *La Celestina* como texto de pasaje en la constitución de la novela moderna. Maravall soslaya mencionar que el 'realismo verosímil', el 'verismo' y la 'realidad psicológica', para M. R. Lida de Malkiel -a quien expresamente cita por la sólida argumentación ofrecida para sostener que la Tragicomedia se inscribe en la tradición de la comedia clásica, la comedia elegíaca y la comedia humanística- definen la originalidad artística de la 'terenciana obra'. 21

Podría considerarse *La originalidad artística de 'La Celestina'* como una extensa y múltiple respuesta, apoyada en el análisis crítico de la tradición anterior al texto y la que el texto

genera, para demostrar el carácter dramático de la obra de Rojas. En el capítulo específico, M.R. Lida de Malkiel recompone una historia en la que, simplificando, se reconocen tres momentos: el de la concepción del texto, el de las lecturas posteriores -incluidos los imitadores y continuadores- hasta el siglo XIX y los nuevos argumentos aportados por Stephen Gilman, para quien la obra es 'agénérica'. Su apreciación negativa con respecto a las esquematizaciones producidas a partir del siglo XVII, al pretender ajustar los textos a las poéticas y estéticas consagradas, es terminante. En este sentido, señala, la aparición de la novela moderna genera una vacilación en las clasificaciones, al punto de convertir el género novelesco en el 'cajón de sastre' donde guardar cuanto no fuera épica o tragedia (pág. 59). En el siglo XVIII éste fue el lugar destinado a *La Celestina* bajo el rótulo de 'novela dialogada' (pág. 59).

No puede objetarse que la denominación resulta de aplicar el principio de las tres unidades; pero también supone el reconocimiento de que el diálogo autónomo no es distintivo del género dramático. En varios pasajes M.R. Lida delimita los rasgos con los que caracteriza el género dramático: '...toda acción en diálogo sin suplemento narrativo.' (pág. 59) Más adelante, al refutar los criterios de Galdós a su juicio erróneos, precisa como 'técnicas del teatro corriente: acción compacta, lugares fijos, tiempo que transcurre en los entreactos' y para el teatro modernista: 'argumento movido y escenarios pintorescos' (pág. 73). Los primeros son, pues, rasgos invariables; pero más adelante aclara:

'Conviene recordar que no era ésta la única solución que se les ofrecía a los autores de *La Celestina* para el problema de la relación entre el argumento y el diálogo. El teatro devoto medieval podía dramatizar partes de una historia

conocida, dejando que el auditorio supiese los nexos entre episodio y episodio: así había de proceder todavía Gil Vicente en sus tragicomedias de *Don Duardos* y de *Amadís*.' (pág. 75)

Por la formación e integración cultural de Rojas (los autores) tal posibilidad es casi impensable. Lo más interesante de este comentario es que remite a obras del siglo XVI en la cita de los peninsulares y a una forma indisolublemente ligada a la representación.

La comedia elegíaca y la comedia humanística pertenecen al conjunto de la tradición europea y su representación es restringida; la lengua utilizada, el latín, presupone un determinado público, desde luego minoritario, que podía acceder a ellas también por la lectura. El teatro espectáculo era el de los 'juegos', muchos de ellos ya decididamente laicos, y el de los 'misterios', disociados de la liturgia aunque partícipes de las festividades y conmemoraciones religiosas. Casi ninguna de estas manifestaciones puede atestiguar en España²². Sin conside-

rar la lírica, el diálogo no tiene autonomía e ingresa de diverso modo en la composición. Un ejemplo de ello es la paráfrasis de la comedia elegíaca Pamphilus en el *Libro de buen amor*, donde la forma dramática es transformada por Juan Ruiz en narrativa cuando incluso el respetar el diálogo le ofrecía una mejor solución en el marco de la 'autobiografía ficticia' y mayores posibilidades para 'andar' fragmentariamente 'de mano en mano'. El autor del *Libro*, como lo prueba buena parte de los textos injeridos, no era ajeno a la tradición literaria y popular europea, pero sí pareciera haberlo sido a las formas de representación dramática. Incluso a fines del siglo XV, sin duda en los medios universitarios de Salamanca y se supone en otros centros intelectuales de España, la comedia humanística circuló como lectura pero ninguna huella ha quedado de posibles representaciones. Los espectáculos atestiguados en la península son las fiestas oficiales y las juglarescas en sentido amplio: los restos de la tradición épica desplaza-



da del castillo o el palacio a la plaza, los mimos y mojigangas, los juegos de escarnio y las parodias festivas²³.

La *Celestina* es 'obra terenciana' pero cabe discutir si de ello se deriva su carácter dramático teatral. En el prólogo a las ediciones de la *Tragicomedia*, Rojas afirma que el primer autor la llamó comedia, por su comienzo, 'que fue plaçer'. Puede dudarse de la palabra de Rojas con respecto al primer autor, al que remite como autoridad sobre la denominación; lo cierto es que, o bien como lector del primer acto aceptó tal denominación por su 'principio' o bien él mismo la impuso por la misma razón -no aduce otra- también como lector del primer acto. Proaza, lector y autor del panegírico de la 'terenciana obra' destinada a la lectura 'entre dientes', confirma este criterio en la copla agregada a la edición de Valencia, 1514, con la explicación:

'Toca cómo se devía la obra llamar tragi-comedia y no comedia' (pág. 248)

Escribe M.R.Lida:

'Arribau (y luego Amador de los Ríos), adhiriéndose a la clasificación de *La Celestina* como novela, argüía que "comedia" y "tragedia" eran en este Prólogo, como en el del Marqués de Santillana a su narrativa *Comedieta de Ponza*, un rótulo indicador del desenlace y no de la naturaleza dramática de la obra en cuestión. Tal interpretación es insostenible, ante todo porque la clasificación en comedia o tragedia según el desenlace pertenece a los descontentadizos lectores, no a los autores o editores, que una líneas más arriba designan la obra entera como comedia... (pág. 51)

Los 'descontentadizos lectores' que escuchó Rojas eran tan calificados como él mismo si se tiene en cuenta el medio intelectual universitario en el que se produce *La Celestina*, pero también

es verdad, se ha visto, el modo sinuoso de presentación de la polémica. Es el primer autor, en todo caso, el que establece la distinción entre comedia y tragedia, según afirma Rojas a quien M.R.Lida concede autoridad, al llamarla comedia por su comienzo de plaçer y Rojas el que genera el desacuerdo al concluirla con la muerte de los personajes sin cambiar la denominación. En definitiva, no puede rechazarse sin más que la base de la distinción no fuera compartida y, consecuentemente, refiera a los finales posibles y no a su naturaleza dramática y, por sucesivas traducciones, a su carácter de obra teatral.

Entre los contemporáneos, aduce M.R.Lida el prólogo de Pedro Manuel Jiménez de Urrea a su versión en verso del primer acto de *La Celestina*:

'Esta arte de amores está ya muy vsada en esta manera por cartas y por çenas, que dize Terencio, y naturalmente es estylo del Terencio lo que hablan en ayuntamiento.' (pág. 29)

Concluye que 'terenciana obra vale tanto como obra dramática' a su vez sinónimo de 'género teatral'. Jiménez de Urrea distingue un tópico, 'arte de amores', el que puede ser abordado por el llamado 'proceso de cartas' o según el modelo proporcionado por la tradición terenciana -diálogo dividido en actos- sin considerar el rasgo de obra destinada a la representación.

En la polémica con Stephen Gilman, María Rosa Lida niega que el principio estructural de la obra sea el diálogo, tal como Gilman propone²⁴, y establece una distinción entre diálogo propio del género dramático y 'diálogo puro': 'el que no tiene punto de partida ni de llegada en la acción' (pág. 76). De la tradición literaria -sostiene- Rojas adoptó el primero, con lo cual descalifica en su base el planteo de Gilman. El trabajo de investigación que sigue está orientado a

fundamentar esta afirmación. En las conclusiones resume:

'Los autores de *La Celestina* encauzan su visión integral en la olvidada forma de la comedia humanística, síntesis de la tradición "terenciana", de la tradición del relato amoroso medieval y de su propia acogida a las observaciones del vivir cotidiano. Este fue el germen desarrollado en la *Tragicomedia* bajo la norma del realismo verosímil -para dar algún nombre a la observación atenta de la realidad y a su recreación evocativa- y transmutado en un ser artístico nuevo, positivamente original, a pesar de su variada deuda literaria.' (pág. 729)

Aquí no se menciona el 'género teatral sino la tradición de *La Celestina* y las transformaciones operadas en esa tradición. Lo problemático sigue siendo ese 'ser artístico nuevo'. Con respecto a Gilman observa:

'De suerte que lo que viene a decirnos el excelente análisis de Gilman es que *La Celestina* recrea el habla humana tal cual es o, en otros términos, que desde el punto de vista del lenguaje *La Celestina* alcanza con rara perfección el ideal dramático de sugerir intensamente la realidad.' (pág. 74)

Aparte el hecho de que Gilman separa *La Celestina* de la 'tradición terenciana' e investiga bajo nueva óptica las relaciones de aquella con la obra de Petrarca, la aparente similitud de conclusiones -referencia a lo real- no disimula una diferencia esencial: Gilman centra su atención en los 'lenguajes' del texto y privilegia el estudio del diálogo con independencia de la tradición genérica. Sus conclusiones -se esté o no de acuerdo con ellas- no son meros aciertos parciales sino una nueva lectura del entramado del lenguaje urdido por los autores:

'El autor insiste en que todo lo que un

personaje diga vaya claramente dirigido a una segunda persona, en que sus palabras se digan en función tanto del hablante como del oyente, y no sólo para instrucción o deleite del lector. Las palabras intercaladas [correcciones de Rojas en la *Tragicomedia*] hacen ver la profunda intencionalidad que caracteriza el lenguaje de *La Celestina*: es lenguaje hablado -aunque no siempre popular- en el sentido de que parece emerger de una vida y dirigirse a otra.' 25

El 'emerger de una vida y dirigirse a otra' constituye lo que conceptualiza como 'situación dialógica', en la que la presencia de un yo lleva implícita necesariamente la presencia de un tú. El yo existe no porque se exprese a sí mismo y se dirija a un tú, sino porque ese tú sobre el que se proyecta es el que da sentido a su palabra. Es en esa relación en la que los personajes adquieren conciencia de sí mismos. Desde el punto de vista estructural esta consideración tiene varias consecuencias. Cada 'situación dialógica' es un cruce de diferentes puntos de vista, pero no hay un 'autor' que dirija el diálogo para dar identidad a los personajes fuera del diálogo mismo. Melibea no es sino lo que los otros personajes dicen de ella, lo que ella dice a los otros personajes y lo que los otros personajes le dicen. De igual modo, espacio, tiempo y movimiento ingresan en la estructura de la situación en tanto preocupación de cada hablante por dónde se encuentran y dónde se encuentran los demás. No son, pues, acotaciones escénicas incorporadas al enunciado de los personajes. Aunque reconozca una débil trama, 'la estructura de su [de Rojas] obra se apoya en la conciencia hablada no en la acción.' 26 Tal característica del diálogo -la de constituirse en principio estructural del texto- no la encuentra Gilman en la tradición literaria por lo cual califica *La Celestina* como 'agénica'.

Desde luego que para Gilman 'agénico' no equivale a carente de forma. Debe entenderse como forma creada en el diálogo. En su primer artículo sobre el género literario de *La Celestina* había advertido:

'Sabía [Fernando de Rojas] que había hecho más que revivir en un ambiente contemporáneo la comedia romana y que, en lo concerniente a los preceptos clásicos, había entremezclado rasgos de todos los géneros conocidos.' 27

Esta observación podría tomarse como sugerencia para cambiar el punto de observación del problema. Es posible afirmar no sólo que Rojas (los autores) entremezclan rasgos de todos los géneros conocidos, también los rechazan. Quienes pensando en *La Celestina* como novela o los que la han considerado obra dramática coinciden en asignar a Rojas (los autores) la pretensión de dar una versión realista de su contemporaneidad. La novela sentimental y la novela caballerescas -dos de las formas novelescas más corrientes en los siglos XV y XVI- han sido consideradas como literatura de 'evasión' por lo inverosímil e idealizante. En cierto sentido, esta caracterización, no demasiado precisa, es acertada pero pareciera insuficiente. En principio, tanto la novela sentimental como la caballeresca, en definitiva la novela del siglo XV contemporánea a *La Celestina*, se rige por un cierto número de convenciones de las que no se aparta. Para estas observaciones es decisivo lo que señala Bajtín:

'La novela caballeresca en prosa se opone al plurilingüismo "inferior", "vulgar", en todos los dominios de la vida, promoviendo, a cambio, su palabra específico-idealizada, "ennoblecida". La palabra vulgar, no literaria, está impregnada de intenciones inferiores y su expresión es rudimentaria; está orientada estrechamente desde el punto de vista práctico, atrapa-

da en asociaciones triviales, corrientes, y apesta a contextos específicos.' 28

Lo mismo puede decirse de la novela sentimental, al menos de la península, ya que toma de la caballeresca el marco de ambientación de los personajes. Constituyen modelos de lenguaje ennoblecido sin posibilidad de acoger los lenguajes inferiores y por eso mismo incompatibles con la intención artística que preside *La Celestina*. Tal posibilidad sí la ofrecía la comedia; conviene agregar que Rojas (los autores) perfilaron la trama de la obra sobre el *Pamphilus*, esto es, la comedia elegíaca utilizada por Juan Ruiz en el *Libro de buen amor* para su aventura más desarrollada cuando al menos un testimonio muestra el interés por la comedia humanística en la Universidad de Salamanca: a requerimiento de sus oyentes el Bachiller Quirós mandó imprimir el *Philodoxus* en 1501 29. La elección recae sobre un texto del que existe ya una versión romance con lo que ello implica de transformaciones en los detalles y, esencialmente, en el lenguaje.

También rechazan los autores de *La Celestina* la alegoría y el simbolismo como formas compositivas, elementos presentes en la novela sentimental y caballeresca. Desde el punto de vista ideológico-religioso este rechazo ya había aparecido en *Arcipreste de Talavera*, justamente en el apartado en el que da la versión del debate alegórico entre Fortuna y Pobreza:

'E piensan las gentes que la muerte es persona invisible que anda matando ombres e mugeres; pues non lo piensan, que non es otra cosa muerte sinón separación del ánima al cuerpo.' 30

Alfonso Martínez de Toledo también había declarado su repulsa por lo que llama 'istoria de cavallería' por una razón catequística: 'a las vezes ponen

c por b.³¹ y había incorporado el lenguaje coloquial de mayor efecto que los apólogos tradicionales para su ejemplificación misógina. Sin embargo, ese efecto está controlado; el narrador se reserva el poder de censura, incorpora y sanciona conforme a su intención didáctico-moralizante inscrita en la tradición del sermón vulgar. Rojas (los autores) no comparten concepción semejante. Utilizarán en muchos pasajes, precisamente, el lenguaje sancionado con el cual se sustituye en *Arcipreste de Talavera* la generalización abstracta del apólogo pero rechazarán al narrador dogmático que proyecta su posición privilegiada en el texto. En *La Celestina*, Rojas se encubre en los márgenes y desaparece en los diálogos, el primer autor permanece anónimo; pero ninguno de ellos, como los personajes creados, es portador de valores éticos, ideológico-religiosos o sapienciales capaces de ser -fuera de una casuística abstracta- válidos y eficaces en 'situaciones dialógicas'.

En consecuencia, pareciera que son estos rechazos los que presidieron la elección de un modelo genérico: la tradición de la comedia medieval permitía amalgamar lo cómico-grotesco, sin sanciones, en una trama de desenlace trágico. Entre estos dos extremos, el diálogo opera como un espacio de múltiples relaciones en el que se transtrueca el lenguaje ennoblecido y las formas imperativo-dogmáticas de la tradición inmediata. En general, la crítica ha señalado los pasajes cómicos del texto pero se ha resistido a considerar la parodia burlesca³². Sin embargo, el rechazo de los géneros vigentes puede pensarse no sólo implícitamente -adopción de la forma dialogada de la comedia- sino explícitamente por la forma en que aparecen representados: la parodia.

La parodia en 'La Celestina'

Américo Castro, al poner en relación el romance de la 'misa de amor' con un fragmento del habla de Celestina en el acto XI, concluye parcialmente que allí no hay parodia 'porque las parodias existen a expensas de lo parodiado y no per se'.³³ Y más adelante:

'La obra de Rojas es significativa como ejemplo de arremetida, no crítica y directamente lanzada contra la sociedad en torno, (según hacían ciertos erasmistas, muchos escritores ascéticos y los inquisidores, a la vez temerosos y enfurecidos) sino contra la sociedad ideal de las valoraciones literarias. |Rojas|...opuso audazmente en forma grotesca lo que podría llamarse -para entendernos- la dimensión épica /.../ y la dimensión lírica.'³⁴

No obstante, incluso con elementos que señala Américo Castro, es posible reconstruir una 'aventura caballeresca' invertida en un recorte de la trama y del lenguaje de los personajes. En primer lugar, por ser una mención tópica, la virtud de la honra es patrimonio no de los hidalgos, sino de una prostituta, virtud que se alcanza por el trabajo, esto es, un oficio remunerado a su vez proclamado como hazaña heroica por asociación con la valentía. Así aparece en el monólogo con que se inicia el acto IV cuando se anima a sí misma a perseverar en la empresa porque 'mayor es la vergüenza de quedar por covarde' (pág. 76) y en el monólogo del acto V: 'Nunca huyendo huyó la muerte al covarde'. (pág. 95) Para que no queden dudas del registro paródico, la frase es copia casi textual de un verso del *Laberinto de Fortuna* perteneciente a las coplas donde se recuerda la avanzada de 1430 contra Granada llevada a cabo por Juan II. Es el esfuerzo y valor de Celestina en resguardo de honra y fama lo que determina la continuación de la 'aventura' y la celebración de su éxito,

ACERCA DEL GENERO Y DE LA PARODIA EN LA CELESTINA

aventura por la cual -como señala Américo Castro- debe arremeter contra el 'castillo' de Melibea. Por contraste, ese 'castillo' es tan vulnerable que puede ser 'tomado' por retaguardia mediante una simple escala y con el apoyo de una 'hueste' compuesta por dos criados. El riguroso defensor del 'castillo', temible por él y por sus hombres según Pármeneo en el texto amplificado de la Tragicomedia:

'Estos escuderos de Pleberio son locos; no desean tanto comer y dormir como quuestiones y ruydos. Pués más locura sería esperar pelea con enemigo, que no ama tanto la vitoria y vencimiento, como la continua guerra y contienda.'

(Acto XII, págs. 174-175)

apenas si escucha algunos ruidos en la noche de la primera entrevista de los amantes en la que nada sucede -incluso es engañado con una mentira pueril- y duerme sin perturbaciones la noche del primer encuentro amoroso en la **Comedia** y durante un mes de entrevistas ininterrumpidas en la **Tragicomedia**, para despertarse cuando ya todo ha ocurrido.

Celestina -personaje 'heroico' en busca de la 'doncella'- establece una alianza de 'tres al mohino' (Acto I, pág. 46) contra Calisto, de quien es, precisamente, su adalid, a la manera de Lanzarote y Tristán, traidores a Arturo y a Marc. Finalmente muere a manos de dos criados **disfrazados** con las armas y vestidura caballerescas en la única 'lid' dramatizada ya que las 'hazañas' procedentes fueron contadas: las protagonizadas por Pármeneo cuando servía a los frailes de Guadalupe y las de Sempronio al servicio del cura de San Miguel, del mesonero de la plaza y del hortelano del Mollejar (Acto XII, págs. 175-176). Celestina muere, como deja entrever Elicia y agudamente señala Gilman, por codicia y por 'cosillas de secretos':

'Ella púsose en negarles la convención y

promesa, y decir que todo era suyo lo ganado, y aun descubriendo otras cosillas de secretos, que ,como dicen: riñen las comadres...

(Acto XII, pág. 182)

El sesgo del diálogo al que se refiere Elicia es complejo y sinuoso. La respuesta de Celestina a Sempronio no es solamente la defensa de su 'fortuna' -lo ganado con la 'aventura' que le estaba reservada-, compromete relaciones divinas e institucionales tales como el vínculo de la criatura humana con Dios y con la justicia de los hombres. Pero luego el parlamento se desvía hacia Pármeneo y 'esas cosillas' aluden a la historia con Claudina:

'Y tú, Pármeneo, ¿piensas que soy tu cautiva por saber mis secretos y mi pasada vida, y los casos que nos acaescieron a mí y a la desdichada de tu madre? Y aun así me tratava ella cuando Dios quería?'

(Acto XII, pág. 182)

La mención del episodio de brujería en el que está involucrada su madre provoca la ira de Pármeneo -la referencia vuelve a poner en cuestión su 'linaje'- quien la amenaza de muerte. En la réplica, Celestina lo tacha de cobarde con lo cual se produce una doble inversión desde el punto de vista de Celestina: Pármeneo no responde a la fidelidad y lealtad virtuosas de su madre; el héroe-caballeresco-Celestina, en el umbral de la muerte, se transforma en la 'débil dueña' atacada por los 'caballeros malos'; a esta inversión final está asociada Elicia -Celestina clama por ella y por 'justicia'- completando el conjunto típico de 'dueñas y doncellas'. Simultáneamente, por las dos máscaras del personaje de Celestina, Pármeneo y Sempronio, 'caballeros' en defensa de su punto de honor, vengan la tacha de cobardía y el blasón sobre el linaje, con lo cual el juicio se dirime por justicia de armas; pero a quien matan es ahora a una débil mujer, rasgos ya presente en la **Comedia**

dia:

'¡Contra los que ciñen espada, mostrá vuestras yras; no contra mi flaca rueca!'
(Acto XII, pág. 182)

acentuado con el agregado de la **Tragicomedia**, significativamente extenso, al parlamento de Celestina:

'Señal es de gran covardía acometer a los menores y a los que poco pueden. Las suzias moxcas nunca pican sino los bueyes magros y flacos; /.../ Y como nos veys mugeres, habláys y pedís demasías. Que como dizen: el duro adversario entibia las yras y sañas.'
(Acto XII, págs. 182-183)

La 'dueña ultrajada' debe ser vengada por el acto cobarde de los 'caballeros malos'. A pedido de las 'doncellas', la venganza quedará a cargo de Centurio, cuya catadura y linaje son puestos en burlas incluso por el personaje mismo. Pero los 'caballeros malos' han muerto con lo cual la venganza habrá de desplazarse. En la búsqueda de las 'causas últimas', con el mismo razonamiento de Pármeno (Acto II, pág. 62) al hallar en la pérdida del neblí el motivo del enamoramiento de Calisto, Elicia señalará a Calisto y a Melibea como los responsables del desastroso fin de sus amigos (Acto XV, pág. 203); en consecuencia, los necesarios destinatarios de la 'venganza'.

Es importante señalar que la trama de ésta corresponde a la **Tragicomedia**, con un desacuerdo evidente con respecto al personaje de Areúsa en la **Comedia**. Tal como aparece en el diálogo con Celestina inmediatamente anterior a la entrevista con Pármeno, Areúsa no tiene una relación 'institucionalmente' rufianesca, es mujer de un solo hombre a quien le debe fidelidad porque le da cuanto 'ha menester', la tiene 'honrada' y la trata como 'si fuese su señora' (Acto VII, pág. 124). En el episodio de Centurio la situación

es exactamente inversa:

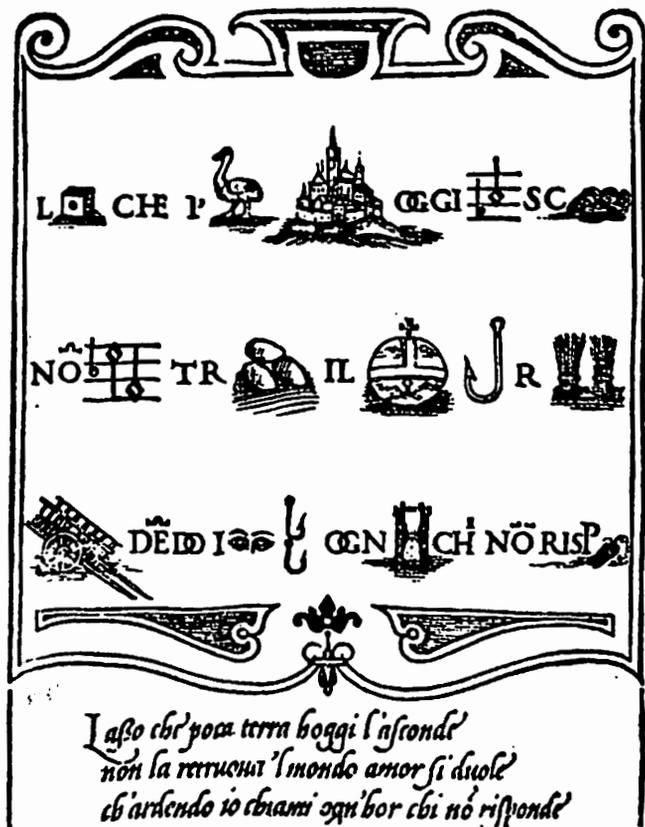
'Yo te di, vallaco, sayo y capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mill maravillas labradas, yo te di armas y cavallo, púsete con señor que no le merecías descalzar;...'
(Acto XV, pág. 200)

También es agregado de la **Tragicomedia** la mención de los guardias de Pleberio como **escuderos**, el ya citado pasaje del Acto XIII, cuyas virtudes se contraponen a la cobardía de los criados de Calisto. Rojas, además, juega con las variadas acepciones de la palabra **criado** de tal modo que Pármeno y Sempronio, de condición servil, resultan en un momento consejeros de Calisto con lo cual se invierte la relación ayo-criado según una de tales acepciones, y en otro momento visten armas como los nobles incorporados a casa de más alta condición. Con sus capas y espadas van al almuerzo concertado en casa de Celestina (Acto IX, pág. 140) y armados escoltan a Calisto en la primera cita con Melibea. Pero este detalle está enfatizado en la **Tragicomedia** donde se amplifica una breve réplica de Calisto y es éste quien les da la orden de armarse. (Acto XII, pág. 169).

Esto hace pensar que en la concepción original de Rojas ya estaba presente el 'disfraz', elemento que no puede distinguirse en los sumarios detalles del primer acto. Pero en la **Tragicomedia** retocó pasajes de la **Comedia** para no dejar lugar a dudas. Podría decirse que para la continuación de la parodia caballeresca en la **Tragicomedia** era necesario el episodio de Centurio. Los lectores sólo habían pedido la continuación del 'deleite' de los amores, esto es el desarrollo del núcleo temático propio de la novela sentimental. Rojas accede pero restablece el equilibrio con una trama de contraste. Muertos Celestina y los

ACERCA DEL GENERO Y DE LA PARODIA EN LA CELESTINA

FIGURATO.



criados, quedan como causantes de la sucesión de desgracias los dos amantes, lo que posibilita la sucesión de venganzas. Para tal función está Centurio, del claro linaje de los Centurios, nieto no de un capitán de cien hombres sino de un rufián de cien mujeres (Acto XVIII, pág. 218), nuevo adalid cuyas armas le son proporcionadas por una prostituta.

Se ha señalado que la novela caballeresca proporcina la ambientación de la novela sentimental. En *La Celestina*, Calisto y Melibea son nobles, se alude al 'linaje' y a la 'limpia sangre' de ambos, pero el ambiente 'caballeresco' que posibilita la 'heroica' conquista de Melibea es el de Celestina, sus pupilas y los criados involucrados por relaciones de lupanar. Así, el lenguaje de la cortesía en situaciones de diálogo amoroso o de tema amoroso se asocia al ambiente rufianesco y en el acto clave de conciliación de la alian-

za del 'mohino' (Acto IX) a la comida abundante, el banquete de la tradición cómica. Gilman, reticente en considerar el registro paródico del texto, ve como cómica la muerte de Celestina, privada de su conciencia trágica por incomprensión de las motivaciones que impulsan a los criados³⁵. En una relación diferente, la muerte de Celestina puede pensarse como paródica: pierde la vida por una estocada no de una espada 'real' sino la de latón que el disfraz superpone. Inversamente, el valiente Calisto que acude en defensa de su nueva y magra hueste, Sosía y Tristán, muere al caer de una escalera. La caída de la fortuna se transforma en una desalegorizada caída real y lo más grave, deshonrosa, por lo que los criados se apresuran a apartarlo del lugar:

'Toma tú, Sosía, dessos piés. Llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honrra detrimento, aunque sea muerto en este lugar'.

(Acto XIX, pág. 229)

En el personaje de Calisto se produce otra inversión igualmente significativa: los eruditos han estudiado las relaciones entre *La Celestina* y la *Fiammetta*³⁶ pero la afirmación más contundente pertenece a M.R. Lida para quien el personaje de Boccaccio fue la 'matriz decisiva para la peculiarísima individualización del personaje'³⁷ aunque advierte que no fue su 'falsilla'. Sin embargo, el doble travestismo, Celestina-héroe caballeresco, Calisto-heroina de novela sentimental no debió pasar inadvertido para los contemporáneos, y la relación resultara entonces mucho más obvia de lo que la crítica moderna admite. En el mismo sentido debiera, tal vez, analizarse la cita portadora de las verdades generales. M.R.Lida alertó contra el entusiasmo de quienes aceptan la inclusión del refrán popular y rechazan las

transcripciones más o menos textuales de Aristóteles a Petrarca como parrafadas eruditas. Lo cierto es que la cita 'erudita' y el refrán popular aparecen indiferentemente en los personajes y a ninguno de ellos les sirve ni como principio ético, ni como regla de conducta ni como referencia para la solución de situaciones concretas. Todos los involucrados en el 'negocio' mueren y los que quedan, Elicia y Areúsa, sólo alcanzan su 'libertad' en el mundo rufianesco. Igualmente complejo es el monólogo final de Pleberio en el que se reúnen el ejemplo mitológico, las reminiscencias bíblicas, las reflexiones filosóficas, todo ello precedido por el disonante 'Nuestro gozo en el pozo'. El despliegue oratorio siguiente es un giro brusco hacia lo patético, una suerte de glosa mediante la cual se salva la falta de decoro de la frase inicial. En el desarrollo, incluida la transcripción del **Salve Regina**, se percibe no sólo la abstracción y generalidad tópicas, sino básicamente su inaplicabilidad como consuelo en la situación trágica del personaje. Podría insinuarse, entonces, que el monólogo final constituye una parodia de los saberes consagrados y de las alegorías abstractas con la que el converso Rojas desnuda la pretensión de constituir un lenguaje de verdades irrefutables.

Notas

1. Esta afirmación no implica desconocer el arduo problema de las varias intervenciones en el texto.
2. Stephen Gilman, **La España de Fernando de Rojas**, Madrid, Taurus, 1978, págs. 30-31
3. Gilman, op. cit., pág. 28: '...su diálogo no se entiende si eliminamos de ella la profunda experiencia histórica de Rojas y su sardónica comprensión de la Es-

paña en que vivió.'

4. **La Celestina**, Barcelona, Planeta, 1980, edic. de Humberto López Morales, pág. 4. En adelante se citará por esta edición con la sola indicación del número de página y el Acto correspondiente.
5. Diego de San Pedro, **Obras**, Madrid, Espasa Calpe, 1967, págs. 1 y ss.
6. Id. pág. 3
7. Id., Prólogo de Gili Gaya, pág. XXIV.
8. Es evidente que las damas de la reina, los editores y al menos un círculo restringido de los posibles nuevos lectores de la edición impresa sabían a quién pertenecía la obra.
9. Stephen Gilman, 'Los argumentos de **La Celestina**', artículo original de 1953, incluido en '**La Celestina**'. **Arte y estructura**, Madrid, Taurus, 1982, págs. 327 y ss.
10. La referencia es al concepto de anonimidad de Menéndez Pidal, elaborado para caracterizar la poesía popular-tradicional.
11. Es una suposición de Gilman, **La España de Fernando de Rojas**, op. cit., pág. 211, 66 y ss., 216: sobre el Fernando de Rojas condenado en 1488.
12. La situación está descrita con detalle y pulcritud en el apartado 'Los "anusim"' de **La España de Fernando de Rojas**, págs. 165 y ss.
13. Gilman, cit. págs. 301 y ss.
14. Son 'diferentes' a partir del momento

ACERCA DEL GENERO Y DE LA PARODIA EN LA CELESTINA

- en que se los señala como tales y en hábitos tan cotidianos como las costumbres alimentarias y de higiene.
15. Entre los muchos juicios inquisitoriales que cita Gilman, hay uno revelador: un tal Francisco López Cortidor, acusado por un cristiano viejo de un acto herético, inventa la historia de una conversación que nada tiene que ver con la acusación y se salva. Ninguno de los dos hechos, el acto herético y la conversación, eran ciertos. Sospecha Gilman que el personaje acusado y su mujer se dedicaban a inventar relatos espeluznantes para escandalizar. Cf. Gilman, op. cit. págs. 448-449.
 16. Américo Castro, 'La Celestina' como **contienda literaria**, Madrid, Revista de Occidente, 1965.
 17. Juan Antonio Maravall, **El mundo social de 'La Celestina'**, Madrid, Gredos, 1981, pág. 9. En adelante se cita con la sola indicación de la página.
 18. María Rosa Lida de Malkiel, **La idea de la fama en la Edad Media castellana**, México, F.C.E., 1952, pág. 127.
 19. Juan Ruiz, **Libro de buen amor**, Madrid, Espasa Calpe, 1981, Edición Jacques Joeset.
 20. La conceptualización corresponde a Américo Castro, op. cit.
 21. María Rosa Lida de Malkiel, **La originalidad artística de 'La Celestina'**, Buenos Aires, EUDEBA, 1962. En adelante se cita por esta edición con la sola mención de la página.
 22. Fernando Lázaro Carreter, **Teatro Medieval**, Madrid, Castalia, 1981, Referencia a Castilla y el drama sacro, pág. 46; teatro profano, págs. 66 y ss.
 23. Id. págs. 40 y ss. y Menéndez Pidal, **Poesía juglaresca y juglares**, Madrid, Espasa Calpe, 1942.
 24. Cf. Gilman, 'La Celestina'. **Arte y Estructura**. op. cit.
 25. Id. págs. 39-40
 26. Id. págs. 153
 27. Stephen Gilman, 'El tiempo y el género literario en 'La Celestina'', incluido en 'La Celestina'. **Arte y estructura**, págs. 337 y ss. La cita corresponde a la pág. 337.
 28. **Teoría y estética de la novela**, Madrid, Taurus, 1989, págs. 198.
 29. Lázaro Carreter, op. cit., pág. 13.
 30. Alfonso Martínez de Toledo, **Arcipreste de Talavera o Corbacho**, Madrid, Cátedra, 1979, pág. 271.
 31. Id., pág. 142
 32. En este aspecto coinciden, con diferente argumentación, Américo Castro, M.R. Lida y S. Gilman. Tal óptica se ha variado en estudios más recientes. Ver nota 36.
 33. Américo Castro, op.cit., págs. 96-97.
 34. Id. págs. 153-154.
 35. Cf. 'La Celestina'. **Arte y estructura**, pág. 166.
 36. Especialmente Erna Berndt, **Amor, muerte y fortuna en 'La Celestina'**, Madrid, Gredos, 1963. Con respecto a la parodia de la novela sentimental, el artículo de María Eugenia Lacarra: 'La parodia de la ficción sentimental en **La Celestina**', **Celestinesca**, Vol. 3 Nro. , mayo de 1989, aporta un nuevo estudio sobre el problema con un pormenorizado repaso de los estudios sobre el tema.
 37. **La originalidad artística...** pág. 389