

## LA CELESTINA

Rafael Bejarano Pérez

### RESUMEN

El pasado año publiqué en "Papel Literario", del «DIARIO Málaga-Costa del Sol», tres artículos sobre *La Celestina*. Esta última entrega consta de dos partes, que tratan de los *nombres* con que la obra se ha conocido, y sobre la "forma y el fondo" de la misma.

Se desconoce con exactitud el año de su aparición en letra impresa, pero es cierto que en la última década del siglo XV fue gestada y vio la luz. Por ello, y entendiendo encontrarnos en el quinto centenario de esta obra maestra de nuestra Literatura, creo que estamos obligados a ofrecerle un recuerdo.

### I. Los nombres de *La Celestina*

Primero se le llamó *comedia*, de Calixto y Melibea, luego *tragicomedia*.

La comedia es, según el diccionario –en su primera acepción– «un poema dramático de enredo y desenlace festivo o placentero». En una segunda acepción –hoy más utilizada y no sé por qué– se dice que «la comedia es un poema dramático de cualquier género que sea». Estimamos que debe haberse llegado a esto por deformación, aceptando y aplicándole un sentido más amplio en detrimento de la claridad y quebranto del vocablo.

La tragedia –nos remitimos al diccionario de la lengua, y a su primera acepción– es una canción de los gentiles en loor del dios Baco». En este sentido sólo puede ser usada la palabra, de modo muy específico y concreto, cuando exactamente se haga referencia a tal hecho, por lo que me extraña como primera acepción en nuestro diccionario, si bien ese orden y primacía concuerda con los orígenes; sin embargo, como «de acción grande, extraordinaria, y capaz de infundir

lástima y terror, en el que intervienen personajes ilustres y heroicos; usa estilo y tono elevados y desenlace generalmente funesto».

Pero hay más: una tercera acepción que parece se limita a bajar un tanto el tono de la anterior, y dice que es el «poema dramático que sin tener todas las condiciones de la tragedia propiamente dicha, aseméjase a ella por lo vigoroso y elevado de la acción y por el desenlace funesto»

Se ha mencionado en varias ocasiones «obra dramática» y «poema dramático», y resulta por tanto imprescindible determinar esa adjetivación; y dado que es lo «perteneciente al drama», veamos que nos dice el diccionario del sustantivo.

El drama «es una composición literaria en que se representa una acción de la vida con sólo el diálogo de los personajes que en ella intervienen y sin que el autor hable o aparezca»; es decir, lo que vulgarmente se entiende como una obra de teatro —no espectáculo teatral, que es diferente—. En el drama se representa la vida, y esta representación puede ser festiva —comedia— o triste —tragedia—; en realidad, como la vida misma, participa de ambos matices, tiene alegrías y tristezas. Pero luego haciéndose caso omiso a definiciones y conceptos establecidos, se habla de drama en oposición a comedia en su sentido festivo. Se altera la preceptiva dramática y todo se complica y confunde, siendo la misma vitalidad del lenguaje la que origina su evolución, haciendo anacrónicas las palabras, y llevándolas a su desaparición y muerte.

Y para colmo veamos, también en el diccionario de la Real Academia, la palabra *tragicomedia*: «Poema dramático —es decir, representable, que se hace por actores— que tiene a la par condiciones propias de los géneros trágicos y cómicos». Hay una segunda acepción que coincide en parte, en lo trágico y en lo cómico, uniendo lo «jocoso» y lo «serio», pero difiere en otra: no es dramática. «Obra jocoseria —dice— escrita en diálogo y no destinada a la representación teatral; como —continúa— la TRAGICOMEDIA de Calixto y Melibea».

Primero fue *comedia* de Calisto —o Calixto, en lo que no entraremos— y Melibea, y luego *tragicomedia*; y tragicomedia «irrepresentable» o «no destinada a la representación» como pieza teatral. ¿Esto es por la temática? —considerando la época de su aparición—, ¿Por el contenido de alguno de sus actos? ¿Por lo extensa? ¿Por la posible sexualidad de ciertas escenas?

Ya en vida de Rojas, Alvaro de Montalbán, su suegro, dice que tiene una hija suya casada con el bachiller, que compuso a *Melibea*. Y por *Melibea* se conocería. Tenemos que creer era una denominación generalizada. Y ya hemos visto que alcanzó pronto bastante popularidad, como lo demuestran las múltiples ediciones y traducciones.

Hoy, y desde hace siglos, la obra se conoce con otro nombre: el de «Celestina». No es comedia ni tragicomedia de Calixto y Melibea; tampoco es la Melibea, aquella que compusiera un cristiano nuevo, yerno de un judío converso. Es «La Celestina», porque la sin duda dulce protagonista, y desgraciada, se ha visto –la hemos visto– sustituida por Celestina, vieja –o no tan vieja– sin escrúpulos, que campea por la obra con tal y tanta fuerza, que la ha hecho suya. Y así, como «La Celestina», se le conoce y nombra, aunque en alguna edición se le siga poniendo lo de «tragicomedia», y se haga referencia a Calixto y a Melibea. El título, con el solo nombre de la vieja alcahueta, es acertado, pues ella, con sus artes y supercherías –puramente justificaciones para engañar las conciencias–, aplicadas magistralmente a las tenidas por flaquezas y debilidades, sin ser más que partes integrantes de nuestra propia naturaleza –aunque las leyes divinas y humanas las tilden de pecados y delitos–, y verdadero motor que impulsa las acciones de los protagonistas, ha sabido engañarnos, embaucarnos, convencernos a todos durante tantos años.

En la portada de una edición sevillana de *La Celestina*, de 1502, debajo del grabado en que se representan a los personajes marcados con las dos primeras letras de sus nombres, puestas sobre sus figuras, se lee como título de la obra: «Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina». No es comedia ni tragicomedia, simplemente «libro».



De una edición de la Tragicomedia de Calisto y Melibea. Sevilla, 1502.

Resulta evidente que ya entonces, al calificarse a Celestina de puta y de vieja, hay una inclinación, morbosa si se quiere, hacia su persona. Esta tendencia ha prevalecido, decantándose hacia el personaje más representativo de la obra, el título de la misma.

## II. Forma y fondo en La Celestina

Su forma, entre la novela y el teatro, no se adecúa plenamente a ninguno de estos, ni remotamente se aproxima a la del «diálogo», como género literario, en el que se teoriza y debate algo preestablecido y concreto. Pero el diálogo, de amplia tradición desde la antigüedad, y cultivado también por aquel entonces con sus propias peculiaridades, se ve modificado durante el medievo, acercándose algunas veces a la dramática, al teatro, participando de ello La Celestina, aunque por su amplitud lo desborda.

La teatralidad de la obra es circunstancial y limitada como su examen evidencia. Los «argumentos», el general con que se inicia y los que preceden cada acto o auto, no son más que resúmenes de lo que pasa en ella o en ellos. Se mencionan lugares y desplazamientos, pero no como acotaciones a la manera teatral. En el texto de una obra de teatro podemos ver: «(lo toma de la mesa)», «(han bajado las escaleras)», «(mira fijamente ...)»; mientras que en La Celestina los personajes lo sugieren con sus palabras: «¿Quién sube a tal hora en mi escalera?», «A Sempronio veo a la puerta de la casa».

Tampoco se indica un aparte, si no es por el contexto y las palabras de otro personaje: «Algo dice el necio», «¿Qué dices?». Así como el mutis, que se entiende al desaparecer de la conversación, del diálogo, alguno de los interlocutores; el cambio de escena se produce, a veces, de una forma extraña; se sigue el diálogo de aquellas personas que se van, que se ausentan. En el acto primero Celestina dice a Elicia, despidiéndose de ella: «...quédate



**Tragicomedia de Calisto y Melibea** en la qual se contiene de mas de su agradable y dulce estilo: muchas sentencias filosofales: y autos muy necesarios para mancebos: mostrándoles los engaños que estan encerrados en feruientes y alcapnetas: y nuevamente añadido el tractado de Lencorio.

Portada de La Celestina. Sevilla, 1523.

adiós...»; y se marcha. Se marchan Celestina y Sempronio. Y ambos siguen hablando; seguimos a Sempronio y a Celestina en su conversación, mientras que Elicia enmudece, hace mutis y, siendo la que se queda – como el diálogo indica – es la que se retira, la que desaparece de la imaginaria escena de las páginas.

Todos se mueven de esa manera extraña en aquel indefinido escenario de una ciudad indefinida, que, aunque se haya querido identificar con varias ciudades españolas, en un esfuerzo de análisis y erudición, sólo nos interesa por formar parte de la obra para determinar de algún modo una escenografía tan indefinida como su propia condición teatral.

Tiempo, lugar, acción. Es pronto para hablar de unidades. Una relativa unidad de acción: impulsado por la alcahueta, todo gira alrededor del amor de los protagonistas, como grupo aglutinante; pero no de forma rigurosa, única. Hay acciones paralelas y semejantes. Como tampoco se reduce el lugar a una calle, una casa, un patio, un huerto, una cámara. Pero está todo dentro de un ámbito, de un ambiente. Y el tiempo aparece con el desarrollo de la acción, y de diferentes acciones, en los distintos lugares y escenarios. Pasa el tiempo por entre unos elementos fijos; lo bastante fijos –sin rigidez, sin hieratismo–, para que el tiempo pase, transcurra. Los actores discurren –diálogos y monólogos–, el tiempo transcurre. Los actores, los personajes, lo hacen y lo deshacen, lo viven. Ese es uno de los aciertos de la obra: su vitalidad, su vivacidad. Es vital hasta en la muerte. Y así se escapa al tiempo y al espacio, usándolos, viviéndolos (no utilizándolos técnicamente según el arte dramático) como la propia vida, hasta que llega la muerte, en el transcurso de la acción y el devenir se para, y se fija, como en la vida, en un recuerdo.

Lugar o espacio y tiempo también son categorías de la novela, como lo es la acción, y lo dicho para la dramática nos sirve en parte para la narrativa. Nada tangible y vital podemos entender fuera de un espacio; cualquier acción, con su principio y fin, admite y determina el tiempo. Pero en *La Celestina* nos falta la narración, al igual que la participación del autor en ella; los argumentos mencio-



Portada de *La Celestina*. Barcelona, 1525.

nados no la suplen, ni la descripción aparece si no es en boca de los personajes. Entonces se ha calificado, y clasificado, como novela dialogada. Así puede aceptarse, aunque en la creación literaria en particular, o artística en general, la clasificación viene después de la producción, de la creación; por ello no lo consideramos esencial. Nos atreveríamos a opinar que ni importante. Lo que vale es la obra en sí. El fondo es su verdadera esencia. El autor le dio forma.

Un Calixto enamorado y rechazado, no del todo, pero sí ignorante de los ardides, intrigas y achaques del amor, o cegado por éste, que acude a Celestina, «mala y astuta mujer»; unos criados —Parmeno y Sempronio— engañados y «tornados desleales» por la misma alcahueta que, conocedora del corazón humano —y de sus humores—, sabe aprovechar los encantos de Elicia y Areusa para manejarlos y mantener «presa su fidelidad con anzuelo de codicia y deleite». Y Melibea, hija de Pleberio y Alisa, noble como Calixto, moza «de alta y serenísima sangre», que rendida a los deseos del amado —y a sus propios deseos—, muerto aquél por accidente, no encuentra otra salida que el suicidio, y así «vinieron los amantes e los que les ministraron en amargo y desastrado fin».

Calixto ve la grandeza de Dios en Melibea (acaba de empezar la obra, son los primeros renglones, las primeras palabras). Y Melibea, que se siente adorada, quiere ser halagada. Para Calixto, que le habla del cielo, la visión de Melibea es más que si Dios le diese, en ese cielo, la silla sobre los santos; que «no la ternía por tanta felicidad». A lo que Melibea le responde: «Pues aún más igual galardón te daré yo, si perseveras».

Melibea consiente y esquiva, rechaza y escucha, ofende —se defiende, atacando— y se entrega.

Celestina da a cada cual la infusión que quiere beber; siempre encuentra la hierba adecuada para la necesidad y mal que aflige a cada uno, y no hay mejor pócima —ella lo sabe— que la de nuestro deseo, sobre todo si va endulzada con las palabras que deseamos oír —y ella también sabe cuáles son esas palabras que queremos escuchar—. Sólo Melibea es capaz de manejarla, por instinto quizás. Con lo que Melibea no puede es con el amor, que se rige sin orden ni concierto.

Después de lo visto, hemos pensado que puede saberse mucho de La Celestina, pero en el arte, en la creación humana —decimos creación—, hay algo que escapa al conocimiento, al saber. A la obra de arte hay que acercarse de forma especial, hay que mirarla, oírla, sentirla, de cierta manera; no para conocerla, no para «saberla», sino para algo distinto: para recrearse, para «re-crearla».