

**“A LA PRESENCIA DE CALISTO SE PRESENTO
LA DESEADA MELIBEA”:
LA MEMORIA EN EL ARGUMENTO GENERAL DE
CELESTINA**

RICARDO CASTELLS
Florida International University

Como sabe todo estudioso moderno de *Celestina*, la primera escena de la obra ha creado una serie de problemas de interpretación a través de los años. No es de extrañar que existan dudas sobre el comienzo de la obra pues la escena inicial del primer acto—o sea, la breve conversación entre Calisto y Melibea—no sólo se desarrolla en un lugar indefinido y en el texto se caracteriza por un lenguaje enigmático, sino que también termina con un cambio repentino y difícilmente explicable en la actitud de Melibea. A pesar de estos problemas textuales, la crítica—con pocas excepciones—ha aceptado la explicación para la escena inicial que encontramos en el argumento del primer acto: “Entrando Calisto una huerta empos dun falcon suyo, halló y a Melibea, de cuyo amor preso, començóle de hablar; de la qual rigorosamente despedido, fue para su casa muy sangustiado” (I, 85).

Fernando de Rojas revela en el Prólogo de la *Tragicomedia* que los argumentos que primero aparecen en la *Comedia* de 1499 son la obra de los impresores del libro (81), refiriéndose al taller burgalés de Fadrique Alemán de Basilea. Podemos ver entonces que el argumento del primer acto entonces no tiene nada que ver con el comienzo de la obra tal como lo concibe el antiguo autor del *Auto*. Por lo tanto, Martín de Riquer—consciente de las dificultades de leer una obra de dos autores diferentes con argumentos escritos por un tercero—examina el primer acto de *Celestina* sin tener en cuenta el resumen añadido posteriormente por los impresores. Riquer concluye que si Calisto le habla a Melibea en la escena inicial de su “secreto dolor” y del “servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar [tiene] a Dios ofrecido” (I, 86), entonces el galán ya estaba enamorado de la muchacha antes de este encuentro. Riquer luego concluye que en su forma original el primer episodio de la obra “no transcurría en el huerto de Melibea y no tenía nada que ver con la búsqueda de un halcón” (385).

A. Rumeau acepta la idea de Riquer de que la primera escena no es la conversación que menciona Pármeneo en el segundo acto,¹ ni tampoco la que describe el argumento del primer acto. Tanto Riquer como Rumeau concluyen que el antiguo autor tiene un concepto completamente diferente de la escena, y que el encuentro bien pudiera haberse desarrollado en una iglesia debido a las numerosas referencias religiosas en la intervención de Calisto. W. D. Truesdell, en cambio, considera que lo más significativo de la escena inicial es el hecho de que el antiguo autor no mencionara ningún lugar específico para el encuentro entre los dos futuros amantes. Según Truesdell, "The author could only have been trying to indicate that this initial and all-important scene took place nowhere, outside of conventional space, in unlocalized 'abstract' space (...) without spatial and/or temporal concretization" (265).

A pesar de las ideas heterodoxas de Riquer, Rumeau y Truesdell, casi todos los investigadores modernos aceptan la interpretación tradicional de la primera escena. Sin embargo, si tenemos en cuenta las contradicciones en la crítica de *Celestina*, entonces queda claro que si vamos a encontrar una solución para esta dificultad textual, entonces tenemos que explicar dónde, cuándo y cómo se desarrolla este episodio, y lo tenemos que hacer de una forma lógica y convincente. A su vez, debemos encontrar una explicación común que abarque tanto la acción dramática del *Auto* como la de las versiones completas de *Celestina*.

Como saben los lectores de *Celestinesca*, Miguel Garci-Gómez (1985, 1994) ha intentado resolver los numerosos problemas textuales en la escena inicial con una interpretación absolutamente original. Según Garci-Gómez, la conversación enigmática entre los dos futuros amantes es un sueño o una visión que tiene el ya enamorado Calisto de su amada Melibea. De acuerdo con esta lectura de la escena inicial, Calisto no puede conocer a Melibea al comienzo de la obra porque el galán no sale de su casa durante el primer acto. Al contrario, el encuentro original entre los dos jóvenes—o sea, el que menciona Pármeneo en el segundo acto—ocurre antes del comienzo de la obra, de manera que *Celestina* empieza *in medias res*.

Yo he aceptado las ideas de Garci-Gómez en mis propias investigaciones (1990, 1995, 1996, 2000), sobre todo porque durante más de un siglo el sueño de Calisto sirve como el modelo para otras obras del género celestinesco que repiten la visión amorosa del galán. Hay secuencias oníricas parecidas en las anónimas *Comedia Thebaida*, *Comedia Serafina* y *Comedia Ypólita* (publicadas juntas en 1520 ó 1521); la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (1534); la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo (1536); la *Tragedia Policiana* de Sebastian Fernández (1547); la *Comedia Selvagia* de Alonso de Villegas Selvago (1554) y *La Dorotea* de Lope de Vega (1632). Sin embargo, si vamos a comprobar que la conversación inicial tiene lugar en la imaginación febril de Calisto, también tenemos que encontrar un nexo definitivo entre el lamento del galán al final de la primera escena—"Yré como aquel contra quien solamente la

adversa Fortuna pone su studio con odio cruel" (I, 87)—y el grito a su criado al comienzo de la segunda escena: "¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! Dónde está este maldicto?" (I, 87).

Aunque no hay ninguna separación textual entre las dos escenas en las ediciones tempranas de la *Comedia* y la *Tragicomedia*, a primera vista no parece haber una relación definitiva entre los dos episodios. Pese a esta aparente contradicción, la continuación de Fernando de Rojas presenta al galán llamando a sus criados en el momento en que se despierta tras un sueño amoroso en la segunda y la tercera mañanas de la *Comedia*. Al comienzo del segundo día, Pármeno regresa a la casa de Calisto después de pasar la noche con Areúsa. Sempronio le avisa que el amo se encuentra en su alcoba "devaneando entre sueños" (VIII, 218) pero Calisto llama a los dos criados tan pronto como se despierta del sueño: "Quién habla en la sala? ¡Moços!" (VIII, 218). Calisto repite el mismo patrón cuando, después de hablar con Melibea la noche anterior, se despierta la tercera mañana de la *Comedia*: "O dichoso y bienandante Calisto, si verdad es que no ha sido sueño lo passado. ¿Soñélo o no? ¿Fue fantaseado o passó en verdad? Pues no estuve solo; mis criados me [a]compañaron (...) Quiero mandarlos liamar para más confirmar mi gozo. ¡Tristanico, moços, Tristanico, lavanta de ay!" (XIII, 276).

El género celestinesco también presenta el grito del amo como una señal de que acaba de terminar la secuencia onírica. Por ejemplo, la exclamación del galán se repite en la *Comedia Serafina*, la *Segunda Celestina*, la *Tercera Celestina*, la *Tragedia Policiana* y la *Comedia Selvagia*.² Podemos concluir entonces que aunque el grito de Calisto a su criado al comienzo de la segunda escena no parece guardar ninguna relación con la escena anterior, este reclamo en realidad confirma que el galán acaba de terminar de soñar con su amada Melibea. Empero, aunque el género celestinesco y la continuación de *Celestina* contienen amplia evidencia textual para apoyar la interpretación de Garcí-Gómez,³ todavía nos queda la duda de cómo estos autores pudieran haber llegado a una lectura aparentemente común de la escena inicial del *Auto*.

No parece lógico, por ejemplo, que Rojas repitiera semejantes sueños amorosos en la segunda y la tercera mañanas de *Celestina* si no hubiera visto una escena parecida al comienzo del primer acto de la obra. Pero a pesar de estos aspectos comunes en la continuación de Rojas y en el género celestinesco, todavía no entendemos del todo los elementos textuales precisos que les indicaron a Rojas y a los demás autores del género que Calisto en realidad estaba soñando. Inclusive si ignoramos los argumentos que los impresores le añaden al primer acto—los cuales naturalmente no aparecerían en el manuscrito anónimo que encuentra Rojas—todavía no parece haber ningún indicio específico en la primera escena que indique que el episodio entero ocurre en la imaginación apasionada del joven protagonista.

Afortunadamente, aparecen unas pruebas inesperadas que apoyan la tesis de Garcí-Gómez cuando Charles B. Faulhaber encuentra *Celestina* de Palacio, que como sabemos es una copia manuscrita de un fragmento de una versión anterior del primer

acto. El manuscrito de Palacio resulta incluir—usando la terminología de Miguel Marciales—el Incipit y el Argumento general de la obra, lo cual resulta ser sumamente importante para el análisis del texto y para el estudio del sueño de Calisto.⁴ Antes del descubrimiento de Faulhaber, se consideraba que el Argumento—el cual aparece por primera vez en las versiones impresas de *Celestina* en la segunda edición de la *Comedia* (Toledo, 1500)—había sido la obra de Fernando de Rojas.⁵ Como resultado de las investigaciones de Faulhaber, podemos concluir que Rojas debiera haber visto alguna información adicional sobre el comienzo del *Auto* en el Argumento que aparecería en los papeles anónimos que encuentra el bachiller en Salamanca. Según la versión del Argumento que encontramos en el manuscrito de Palacio,

Calisto fue de noble linaje y de claro ingenio, de gentil dispusición, de linda criança, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso enel amor de Melibea, muger moça, muy generosa, de alta y serenissima sangre [...] Por soliciitud del pungido Calisto, vençido el casto proposito della [...] vinieron los amantes y los quelos ministraron, en amargo y desastrado fin. Para comienço delo qual dispuso el adversa fortuna lugar oportuno, donde ala presençia de Calisto se presento la deseada Melibea. (Faulhaber 29)

Con el descubrimiento de Faulhaber, queda claro que Rojas hubiera tenido alguna idea sobre el comienzo de la obra antes de empezar a leer el *Auto*. Por este motivo, es lógico que el bachiller incluyera una explicación casi idéntica del primer encuentro entre Calisto y Melibea en el Argumento que se presenta por primera vez en la *Comedia* de 1500: “Para comienço de lo qual dispuso el adversa Fortuna lugar oportuno donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea” (83). Esta descripción de la escena inicial es desde luego bastante enigmática, pero por lo menos sugiere dos elementos importantes para el estudio de la escena inicial. En primer lugar, este Argumento indica que Calisto no se presenta ante Melibea como parece creer casi toda la crítica, sino todo lo contrario. En segundo lugar, la referencia a la “deseada Melibea” sugiere que Calisto ya estaba enamorado antes de la primera escena, lo cual confirma de nuevo las conclusiones de Riquer sobre la conversación inicial de *Celestina*.⁶

A pesar de estas dos contradicciones, a primera vista el Argumento no parece resolver el enigma de la escena inicial del *Auto*. Sin embargo, una lectura más detenida de este pasaje nos presenta una versión totalmente diferente del episodio inicial del primer acto. Está claro que la crítica ha concluido que la referencia misteriosa en el Argumento a “la presencia de Calisto” se refiere a la presencia física del galán, como ocurriría por ejemplo si los dos jóvenes se encontraran en el jardín de la muchacha. For ende, no cabe duda de que en este caso la crítica moderna aceptaría la definición original que ofrece Sebastián de Covarrubias para la palabra *presencia*: “La asistencia personal, *latine praesentia*” (881). Como es de esperar, el *Diccionario de Autoridades* también incluye una definición parecida de *presencia*: “La asistencia personal, ó el

estado de la persona que se halla delante o en el mismo parage que otra” (363).

Aunque estas dos definiciones son absolutamente incontrovertibles tal como se presentan en los dos tesoros, el *Diccionario de Autoridades* incluye más definiciones que el tomo original de Covarrubias. Por lo tanto, este segundo diccionario incluye otra aceptación para la palabra *presencia* que resulta ser de bastante más interés para el análisis del Argumento general de *Celestina*:

Presencia. En sentido moral se toma par la actual memoria de alguna especie, o representación de ella. Lat. *Repraesentatio specierum, vel presentia.* (363)

O sea, el *Diccionario de Autoridades* revela que en su sentido figurativo la palabra *presencia* no quiere decir necesariamente la asistencia personal de un individuo, sino que también puede usarse como la *memoria* o la *representación* de alguien. A su vez, cabría tener en cuenta que el mismo diccionario ofrece la siguiente definición para la palabra *representación*: “Se aplica assimismo a la figura, imagen o idea que substituye las veces de la realidad” (584).⁷ Que yo sepa, no se emplea esta aceptación de *presencia* hoy en día, pero la siguiente definición todavía se encuentra en el diccionario moderno de la Real Academia Española: “5. fig. Memoria de una imagen o idea, o representación de ella” (II: 1661).

Con la ayuda del *Diccionario de Autoridades*, por fin podemos ver como y por qué Fernando de Rojas y los demás autores del género celestinesco concluyen que la primera escena de *Celestina* representa el sueño o la visión que tiene Calisto de su amada Melibea. Estos escritores se hubieran dado cuenta de que el Argumento indica que durante la escena inicial del primer acto “dispuso el adversa Fortuna lugar oportuno donde a la *memoria* de Calisto se presentó la deseada Melibea” (83). No cabe duda de que esta interpretación es mucho más lógica que la lectura tradicional del pasaje—“dispuso el adversa Fortuna lugar oportuno donde a la *asistencia personal* de Calisto se presentó la deseada Melibea” (83)—una versión que francamente no tiene mucho sentido, y que tampoco se relaciona con ninguna interpretación conocida de la primera escena.

Gracias a la definición del *Diccionario de Autoridades*, podemos ver que el primer encuentro entre Calisto y Melibea en el *Auto* ocurre en la memoria de un ya enamorada Calisto.⁸ Como ha visto Riquer, el galán le habla a Melibea por su nombre y le menciona su “secreto dolor” porque ya le había conocido anteriormente—en un jardín, una iglesia o quién sabe si en la plaza del pueblo—y como ya se había enamorado, estaba sufriendo los síntomas del mal de amores medieval, los cuales incluyen naturalmente la visión amorosa de la amada. La conversación imaginaria desde luego no ocurre en el jardín de la casa de Pleberio, ni tampoco tiene que ver con un halcón perdido—dos elementos que jamás se mencionan en el *Auto*—sino que representa un encuentro soñado en el cual la imagen de Melibea se le presenta a

Calisto en su alcoba, un sitio que sin duda alguna sería un *lugar oportuno* para que una muchacha le hiciera la visita a un galán enamorado.

Como vemos en este análisis, la interpretación de Garci-Gómez no solo puede comprobarse mediante la detallada evidencia circunstancial que aparece en el texto y en su entorno literario, sino también a través del resumen de la obra que nos ofrece el antiguo autor en el Argumento general. Pocos críticos modernos parecen aceptar la existencia del sueño de Calisto en el primer acto de *Celestina*, pero queda claro que las pruebas que se han ofrecido para apoyar esta tesis son amplias y fehacientes. Aunque para algunos estudiosos esta lectura del primer acto pudiera parecer algo sorprendente o hasta atrevida, en realidad la interpretación está perfectamente bien documentada con una serie de fuentes internas y externas. A estas alturas, habría que preguntarse si la crítica ortodoxa también podría presentar pruebas comparables para apoyar la interpretación tradicional de la escena inicial de *Celestina*. Creo que no sería muy osado afirmar que jamás veremos una documentación que compruebe que la primera escena de la obra es un encuentro inesperado entre dos jóvenes que se conocen por casualidad en el jardín de Melibea.

* * *

NOTAS

¹ Hay que recordar que la idea del encuentro en el jardín no es del antiguo autor, sino de Fernando de Rojas. Para tratar de explicar el estado anímico de Calisto en el primer acto, Rojas presenta la siguiente justificación en boca de Pármeneo al comienzo del segundo acto: “Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la veer y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y *el alma y hazienda*” (II, 134-135)

² El ejemplo más claro ocurre en la *Comedia Selvagia*. Cuando el protagonista Selvago se despierta el día después de conocer a Isabela, el galán hace el siguiente comentario: “¿Qué será esto? ¿Por ventura no estaba yo agora en el reino de mi señora, ileno de su gracia y gozando de su soberana gloria? Pues, ¿cómo me hallo en mi lecho? Sin duda que con algún fingido ensueño he sido engañado; bien será me certifique de segunda persona. ¡Mozos, mozos!” (134).

³ Otra prueba importante para el sueño es el gran número de modelos literarios para este episodio onírico. Por ejemplo, Garci-Gómez considera que este sueño representa una clara repetición del comienzo del *Paulus*, una comedia humanística anónima: “En ambas obras los jóvenes protagonistas se despiertan tras haber gozado de un sueño glorioso e increpan, en tono muy destemplado, a uno de los criados” (“El sueño” 17, n5). Como he indicado en otras publicaciones (1996, 2000), el sueño amoroso es un elemento común en la literatura europea desde la época clásica hasta el siglo XVII.

⁴ El Incipit es la pequeña introducción didáctica: “Siguese la Comedia de Calisto y Melibea, conpuesta en rreprehension delos locos enamorados que, vençidos en su

deshordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Así mismo fecha en aviso delos engaños delas *alcauetes* y malos y lisongeros servientes” (Faulhaber 29).

⁵ Antes de este descubrimiento, bien parecía que—en las palabras de Keith Whinnom—”Act I may well have been intended as the beginning of a genuine *comedia* (that is, a play with a happy ending)” (196). El Argumento, en cambio, indica que el amor de Calisto y Melibea tendrá un final trágico.

⁶ Garci-Gómez indica que la contradicción en el Argumento es tan grande que Miguel Marciales intenta corregir este supuesto error en su edición de la obra: “Marciales (...) atribuye el Argumento General a Proaza—por quien siente verdadero desdén—porque en él se nos quiere hacer creer que a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea, cuando la ‘cosa (...) en realidad fue al revés: ¡a la vista de Melibea se presentó de pronto el pungido Calisto*” (*Calisto* 7, n8). Véanse también otros comentarios de Garci-Gómez sobre el Argumento (*Calisto* 6, n7; 24-26; 28, n29).

⁷ Es posible que el concepto de *presencia* como *memoria* esté relacionado con el ideal católico de la presencia de Dios, un conocimiento incorpóreo que solo se consigue mediante la reflexión interna. No hace falta decir que Calisto practica una forma mundana de esta contemplación, lo cual convierte este ejercicio espiritual en una práctica carnal. Sin embargo, las primeras palabras del galán al ver la imagen de Melibea en la escena inicial recuerdan este trasfondo religioso: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios” (I, 85). Para las alusiones religiosas en la primera escena, véase Castells, “On the *cuerpo glorificado* and la vision divina.”

⁸ Esta definición también sugiere una variante para un sueño posterior del galán. Después de un diálogo con un juez imaginario en el acto XIV—al comienzo de los actos interpolados de la *Tragicomedia*—Calisto intenta recuperar la imagen de su amada Melibea: “Pero tú, dulce ymaginación, tú que puedes me acorre; trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella ymagen luziente (...)” (XIV, 292). Es muy posible que Calisto intentara recordar la *memoria angélica* de su amada.

OBRAS CITADAS

- CASTELLS, Ricardo. *Fernando de Rojas and the Renaissance Vision: Phantasm, Melancholy, and Didacticism in Celestina*. State College PA: Penn State Studies in the Romance Literatures, 2000.
- _____. “E fu sì forte la errante fantasia: *Celestina* and the Medieval Phantasmal Tradition.” *Hispanófila* 118 (1996): 1-16.
- _____. *Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition: A Rereading of Celestina*. Chapel Hill: Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1995.
- _____. “On the *cuerpo glorificado* and the *visión divina*.” *Romance Notes* 34 (1993): 97-100.
- _____. “El sueño de Calisto y la tradición celestinesca.” *Celestinesca* 14.1 (1990): 17-39.
- COVARRUBIAS, Sebastian de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martin de Riquer. Barcelona: Horta, 1943.
- FAULHABER, Charles B. “*Celestina* de Palacio: Rojas*s Holograph Manuscript?”

- Celestinesca* 15.1 (1991): 3-52.
- GARCI-GOMEZ, Miguel. *Calisto, soñador y altanero*. Kassel: Reichenberger, 1994.
- _____. "El sueño de Calisto." *Celestinesca* 9.1 (1985): 11-22.
- REAL Academia Española. *Diccionario de autoridades*. 3 vols. Madrid: Gredos, 1964.
- _____. *Diccionario de la lengua española*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- RIQUER, Martin de. "Fernando de Rojas y *La Celestina*." *Revista de Filología Española* 41 (1957): 373-395.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1987.
- RUMEAU, A. "Introduction a *Célestine*: 'una cosa bien escusada.'" *Les Langues Neo-latines* 60 (1966): 1-26.
- TRUESDELL, W. D. "The Hortus Conclusus Tradition, and the Implications of its Absence in the *Celestina*." *Kentucky Romance Quarterly* 20 (1973): 257-277.
- VILLEGAS SELVAGO, Alonso de. *La comedia llamada Selvagia*. Madrid: Colección de libros raros o curiosos V, 1873.
- WHINNOM, Keith. "El plebérico corazón and the Authorship of Act I of *Celestina*." *Hispanic Review* 45 (1977): 195-199.



Portada. Ed. Antwerp 1616.