

## La Celestina, ¿una obra para la postmodernidad? Parodia religiosa, humor, «nihilismo»

Laura Puerto  
ENS LSH Lyon – SEMYR

Cuando Fernando de Rojas abría la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* señalando su carácter de «lid o contienda»<sup>1</sup> entre los lectores contemporáneos, probablemente era incapaz de imaginar que esta calificación, convertida casi en tópico, seguiría vigente quinientos años más tarde, dentro de una bibliografía tan engrosada como heterogénea en sus interpretaciones de la obra.

Por nuestra parte, nos posicionábamos en el título de la comunicación que dio origen a este artículo, «Nihilismo y humor en La Celestina» —desde la prevaricación crítica de su primera palabra<sup>2</sup>—, sacrificando, por esa vez, la reconstrucción historiográfica en pos de una aprehensión contemporánea de *La Celestina*, o lo que es lo mismo, en pos de aquellas claves que permitiesen explicar el creciente interés de público hacia el que no deja de ser un texto medieval<sup>3</sup>. Bajo este signo, nos lanzábamos a un estudio del componente humorístico de la obra que arrinconaba su

1.— Cf. Prólogo: «Y pues antigua querella y usitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha séido instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a su sabor» (p. 19, la cursiva es nuestra). Citaremos siempre por el volumen de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, eds., Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina*, Barcelona, Crítica, 2000.

2.— Me acompañaba en esta «prevaricación» Jesús G. Maestro, *El personaje nihilista*. La Celestina y el teatro europeo, Madrid, Iberoamericana, 2001.

3.— Este interés *in crescendo* hacía afirmar en 2001 a Santiago López Ríos, en un rápido recorrido por la bibliografía reciente de *La Celestina*, que «estamos ante un texto que hará correr mucha tinta en nuestro recién estrenado siglo XXI» («La Celestina y los asedios de la crítica», en S. López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 9-35 [9]). Bibliografía crítica acompañada de un interés de gran público del que dan cuenta las últimas adaptaciones cinematográficas y teatrales del texto, dentro y fuera de nuestras fronteras, así como sus recientes traducciones. La afluencia de auditorio de todo tipo alcanzado en el *Colloque* sobre

vertiente moralizante y lo analizaba como envés del demoledor Planto final de Pleberio

Rectificamos ahora en aquel planteamiento sólo parcialmente: que la *Tragicomedia* está fraguada en ambientes muy concretos, con fines paródicos —según se manifiesta en la continua subversión de *sententiae* universitarias o en la ridiculización de la tópica amorosa cortesana<sup>4</sup>—, resulta hecho tan conocido hoy en día como pasado por alto por la lúgubre crítica decimonónica; un ingrediente jocoso retomado en toda su amplitud, de hecho, sólo a partir de los años setenta del s. xx y que ha conocido proliferación de trabajos desde la década de los noventa<sup>5</sup>. Paradójicamente,

*La Celestina* celebrado en Lyon en mayo de 2008 —que da origen a este artículo— es buen «botón de muestra» de lo aquí señalado.

4.— El componente de parodia cortesana de *La Celestina*, inicialmente centrado sobre la figura de Calisto, cuenta con una tradición crítica amplia que va desde los pioneros trabajos de Alan Deyermond («The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 45 [1961], pp. 218-221) y J. Hall Martín, («Calisto», en *Love's fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the parody of the courtly lover*, Londres, Tamesis, 1972, pp. 71-134), siguiendo por el clásico de Dorothy Severin («La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 [1984], pp. 275-279) hasta un librito tan relativamente reciente como el de Eukene Lakarra, «*Ars amandi*» vs. «*reprobatio amoris*». *Fernando de Rojas y La Celestina* (Madrid, Ediciones Clásicas, Ediciones del Orto, 2003), en el que sintetiza trabajos anteriores que no perdían de vista la pátina paródica de Melibea. Por lo que se refiere a la burla de sabor universitario que rezuma la obra —tradicionalmente más orillada por la crítica—, me remito, en su conexión con el humanismo italiano, a Ottavio Di Camilo, «Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*», en Javier Guijarro Ceballos, ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 69-82; y, centrada en la demolición de formas y métodos de la escolástica medieval (particularmente en el Auto i), al artículo de José Luis Canet recogido en este mismo volumen, así como a la bibliografía específica en él citada. Sobre la imbricación de *La Celestina* con las teorías universitarias del amor, Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad, 1989, y, de este mismo autor en colaboración, *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (Siglos xv-xvi)*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001.

5.— Atención a la parodia de la obra hallamos ya en el citado artículo de Alan Deyermond («The Text-Book Mishandled»); sin embargo, no será hasta la década de los setenta cuando comiencen a multiplicarse los estudios sobre el humor en *La Celestina*: Carmelo Gariano, «Amor y humor en *La Celestina*», en Manuel Criado de Val, ed., *La Celestina y su contorno social*, Barcelona, Hispam, 1975, pp. 51-66; Dorothy Severin, «Humor in *La Celestina*», *Romance Philology*, 32 (1978-79), pp. 274-291 y, de la misma autora, «Celestina as Comic Figure», en J.A. Corfis y J. T. Snow, eds., *Approaching to Fifth Centenary*, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 165-179; Louise Fothergill-Payne, «Celestina 'as a funny book': a Bakhtinian Reading», *Celestinesca*, 17 (1993), pp. 30-51; E. Michael Gerli, «Complicitous laughter: hilarity and seduction in *Celestina*», *HR*, 63 (1995), pp. 19-39; Eukene Lakarra, «Sobre los 'dichos lascivos y rientes' en *Celestina*», en A. Menéndez Collera y V. Roncero López, eds., *Nunca fue pena mayor*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1996, pp. 419-433; Antonio Gargano, «¡Maldito seas! Que fecho me has reir'. Intención cómica y contenido serio en *La Celestina*», en Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, eds., *La Celestina. v Centenario, 1499-1999*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, pp. 295-304; Fernando Cantalapiebra Erostarbe, «Risa, religiosidad y erotismo», en Jesús María Usunáriz Garayoa & Ignacio Arellano, eds., *El mundo social y cultural de la 'Celestina'*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2003, pp. 295-304; Ramón Paredes, «La comedia en la tragicomedia: el humor en *La Celestina*» (en red: [www.paredes.us/rojas.html](http://www.paredes.us/rojas.html)).

sería, sin embargo, la dimensión cómica la más evidente para los primeros receptores de *La Celestina*; en este sentido, de más está recordar que nada más «caduco» ni sensible al paso del tiempo que el humor, por su vinculación con el modelo inmediato<sup>6</sup>.

Ahora bien, buscar detrás de la parodia un planteamiento vital o filosófico constructor, sin salirnos de los dieciséis o veintiún actos, parece trabajo vano. El autor o autores de *La Celestina* explicitan el desmoronamiento del universo allí trazado en un Llanto último para el que no existe consuelo alguno, como no existe mundo aparentemente alternativo al que se despedaza a los pies de Pleberio. En esta línea, creo significativo recordar las consideraciones de A. Deyermond al estudiar la huella de Petrarca en *La Celestina*: llamaba el crítico la atención sobre el distanciamiento de Rojas con respecto a la filosofía petrarquista —particularmente con respeto al *Libro II* del *De Remediis*— al presentarnos en monólogo desgarrador a un anciano radicalmente sólo ante la muerte de su única hija, sin resquicio de confortación posible. Un final así era casi herético para el traductor francés de la segunda mitad del s. XVI que publicaba una *Celestine fidèlement repurgee, et mise en meilleur forme* en la que Pleberio es consolado por un supuesto hermano de Alisa<sup>7</sup>.

Para creer en una moralización abierta de *La Celestina* hay que hacer, pues, acto de fe en la defensa de valores cristianos recogida en los paratextos de la *Tragicomedia*, una orientación que, no obstante, debía de ser endeble incluso para los propios contemporáneos a Rojas, según se deriva de ese «instrumento de lid y contienda» en que se ha convertido la obra, o de la insistencia misma de Rojas y Proaza, en adiciones prologales y finales, sobre la lectura didáctica. No negamos, es cierto, que el refuerzo de esta posición fuese imprescindible si volvemos la vista a la posible concepción original del texto como universitario, orientado, por tanto, a un público reducido, y «peligroso» en la vulgarización a la que le llevó su éxito como auténtico best-seller<sup>8</sup>.

Hecha esta consideración, innegable nos parece, sin embargo, que el que es el último Auto de la obra, y, como tal, la impronta que el autor quiere dejar sobre su auditorio, desemboca, intra-textualmente, al me-

6.— Que la comicidad de la obra era el rasgo más evidente para el lector contemporáneo parece confirmarse en la advertencia final de Rojas: «deja las burlas, que es paja y granzones, / sacando muy limpio de entre ellas el grano» («Concluye el autor. Aplicando la obra al propósito por la que la acabó», p. 350).

7.— Son datos aportados por A. Deyermond en *The Petrarchan sources of La Celestina*, Oxford, Oxford University Press, 1961, pp. 109-110. La traducción francesa a la que se hace referencia es la realizada por Lavardin, de la que conservamos edición de 1578; véase, Florence Serrano «*La Celestina* en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: texto y contexto, difusión y fortuna» en el presente volumen.

8.— Recuérdese que *La Celestina* habría sido el libro de ficción más divulgado en nuestro Siglo de Oro, de acuerdo con el estudio de Keith Whinnom, «The problem of the 'best seller' in Spanish Golden-Age literature», *Bulletin of Hispanic Studies*, 57 (1980), pp. 189-198.

nos, en la Nada más absoluta, en un mundo sin Dios —gran ausente de las imprecaciones de Pleberio—, pero también sin Razón —«yo pensaba en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna Orden»—; es decir, en un mundo asimilable con la definición más elemental de Postmodernidad.

Continuamos con nuestro razonamiento: si la sociedad postmoderna es una sociedad esencialmente humorística, que combate por este medio cualquier verdad inmutable, no creemos casualidad —al margen de consideraciones genéricas— el que sean precisamente dos obras con altas dosis cómicas, *El Quijote* y *La Celestina*, las que encabezan nuestros clásicos. Es más, nos atreveríamos a decir que si la fina ironía de Cervantes inaugura la modernidad, el implacable y demoledor humor de la *Tragicomedia* conecta, desde la abstracción teórica, con la postmoderna *Era del vacío*<sup>9</sup>.

A este respecto, es especialmente destacable la coincidencia entre el universo de Rojas y los rasgos que sociológicamente definen la postmodernidad: carencia de Dios, desconfianza en la Lógica, exaltación, por el contrario, de las pasiones, de las emociones, de los instintos y hasta de la magia, atención a los grupos marginales (en nuestro caso, criados y prostitutas), y crítica sistemática de toda categoría estructuradora<sup>10</sup>.

Si hubiésemos de reducir *La Celestina* a una maniquea definición —conscientes de que caemos casi en sacrilegio—, ésta sería para nosotros una aceptable: «crítica sistemática», al margen de la finalidad que a ella queramos otorgar; es decir, dinamitación de instituciones académicas, amoroso-cortesanas, religiosas y sociales de todo tipo, entretejida a través de un humor que, en la otra cara, lleva hacia la tragedia más absoluta. A poner de manifiesto la articulación entre estos tres ingredientes —crítica, comicidad, tragedia y «nihilismo» final— dedicaremos las páginas que continúan.

9.— Tomo el título de la traducción española del clásico de Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983 (*La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2002). Sobre el humor en la era postmoderna, véase el cap. V del libro, y recuérdese solamente que es componente intrínseco a las vanguardias históricas.

10.— George Ritzer, *Postmodern Social Theory*, Toronto, McGraw-Hill, 1997. No me resisto, al valorar la contemporaneidad de *La Celestina*, a reproducir una pregunta que se hacía George A. Shipley en su «Autoridad y experiencia en *La Celestina*» (*Bulletin of Hispanic Studies*, 62 [1985], pp. 95-111), traducido en S. López Ríos, *Estudios sobre La Celestina*, pp. 545-578 [554-555]), cuya prudencia de respuesta no conocíamos —por fortuna— cuando redactamos la primera versión de este artículo: «El lenguaje característico de este culto [=la institución que representa Celestina, por encima de cualquier iglesia] y los principios de poder implícitos en sus términos han sido, en mi opinión, menos estudiados que las reliquias medievales [...] a las que reemplazan. ¿Es así quizá porque el lenguaje y el culto de Celestina siguen siendo en buena parte nuestro lenguaje y nuestro culto y porque las coincidencias de sus preocupaciones y las nuestras nos incitan a mirar las suyas y las nuestras, como 'naturales', y como si no requiriesen el diligente estudio que debemos dedicar al saber esotérico de la Edad Media? Probablemente se podría responder a esta pregunta de manera afirmativa, pero no aquí y antes de que se le haya dedicado alguno más de los atentos estudios que se merece» (nuestras las cursivas).

Habida cuenta de que la burla universitaria es magníficamente estudiada ya dentro de este mismo volumen, así como de la existencia de varios trabajos en torno a *La Celestina* como *reprobatio amoris* y caricatura de los códigos cortesanos, nos centraremos inicialmente, y a modo de ejemplo, en algunos aspectos del desmantelamiento paródico en el plano religioso; un desmantelamiento rastreable ya desde el nombre mismo de «Celestina» con el que pasará la obra a la posteridad.

En efecto, tan obvia como comúnmente desatendida resulta, en inversión cóncava, la relación de la «madre Celestina» con la «Madre Celestial», es decir, con María Auxiliadora o Mediadora, camino hacia Dios, hacia Melibea en nuestro caso<sup>11</sup>. Obsérvese solamente la conexión con la letanía del Rosario de la sarta de apelativos dirigidos por Calisto a la tercera en el Auto I, recurso retomado en el Auto VI<sup>12</sup>; una interpretación desde la que la expresión de «madre bendita» con la que se la saluda en su primera intervención resulta de fascinante polisemia<sup>13</sup>. Como genialmente ambigua es, entonces, la creencia de todos los personajes en la magia, léase en el milagro, de la que nosotros dudamos, pero ellos no<sup>14</sup>.

Sin pretender agotar los ejemplos, parodia religiosa en la misma línea existe en el discurso de arrepentimiento de Pármeno hacia Celestina en el Auto VII; en este caso, del retoricismo sacramental de la penitencia, evidente ahora hasta tal punto que mereció la autocensura de Rojas en el paso a la *Tragicomedia*, donde se suprime el formulismo «para contigo digo» en boca del criado<sup>15</sup>.

Más aún, la burla parece no pararse en la mitología católica y su ritualidad externa. A sabiendas del riesgo que corremos bajo esta afirmación, diríamos que el cinismo de Rojas dinamita el concepto de religión misma desde dentro: en pocas obras el nombre de «Dios» podrá escucharse tan

11.— Véase, no obstante, el estudio de Manuel da Costa Fontes, «Celestina as antithesis of the Virgin Mary», *Journal of Hispanic Philology*, 15 (1990), pp. 7-41.

12.— Cf. «Cal. [a Celestina] ¡Oh gloriosa esperanza de mi deseado fin! ¡Oh fin de mi deleitosa esperanza! ¡Oh salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte!» (Auto I, p. 66); «Cal. [a Celestina] ¡Oh tú, señora, alegría de las viejas mujeres, gozo de las mozas, descanso de los fatigados» (Auto VI, p. 158). La relación con la letanía del rosario de la Virgen era puesta de manifiesto ya por M<sup>a</sup>. Rosa Lida de Malkiel en *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1962, p. 368.

13.— «Semp.— *Madre bendita*, ¡qué deseo traigo! Gracias a Dios que te me dejó ver. / Cel.— Hijo mío, rey mío, turbado me has...» (Auto I, p. 48, la cursiva es nuestra).

14.— Creo que ésta sería forma plausible de zanjar una polémica, la operatividad real de la magia en *La Celestina*, por la que han corrido ríos de tinta tras el clásico trabajo de Peter E. Russell, «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, Madrid, Gredos, 1963, III, pp. 337-354.

15.— La *Comedia* lee «Madre, para contigo digo, mi segundo hierro te confieso, y con perdón de lo pasado quiero que ordenes lo por venir», suprimiéndose la fórmula «para contigo digo» en la *Tragicomedia* (p. 165, supresión comentada en la n. 24 de la edición de Fco. Lobera et al.).

repetidamente en boca de sus protagonistas, y en menos, sin embargo, tenemos claramente la impresión de que la divinidad se reduce al instrumento creado por el hombre a imagen y semejanza de sus necesidades. En este sentido, baste recordar el pueril fervor de Calisto ante el altar de una María Magdalena para conseguir a Melibea (xii, p. 247)<sup>16</sup>.

Desde el cosmos profundamente irreverente que se va dibujando ante nosotros, resulta casi lógico el que sea la figura de Dios la gran ausente del parlamento final de Pleberio —adelantábamos—, si es que el dolorido padre funciona aquí como trasunto de Rojas o adquiere el rango de voz universal, siguiendo la opinión de una parte considerable de la crítica<sup>17</sup>. En este sentido, insistimos en que, lejos de valorar el Llanto como añadido, diríamos que hacia él ha estado convergiendo toda *La Celestina*, en cuanto explicitación del «juego de hombres que andan en corro», del «laberinto de errores, desierto espantable, morada de fieras» con el que Pleberio —valiéndose de Petrarca, pero ajeno a su filosofía «consolatoria»<sup>18</sup>—, aprehende el sin-sentido del mundo.

Y si *La Celestina* pretendía ser, ante todo, representación de la vida, había de servirse del género dramático y, más concretamente a finales del s. xv, de la «comedia humanística». La inicial elección terminológica del título responde no sólo a una específica tradición medieval y renacentista, sino que nos da, desde la genuina definición aristotélica de «comedia», muchas de las claves para la correcta aprehensión del universo celestinesco: era la «comedia» escenificación apegada a la realidad más prosaica, interpretada por antihéroes sobre los que embestía la ridiculez, la carcajada<sup>19</sup>. Un cosmos que se corresponde puntualmente con el construido en *La Celestina* hasta su desenlace, por lo que, obviando éste, el cambio de «comedia» por «tragicomedia» en el título resulta una explícita concesión de Rojas hacia sus lectores<sup>20</sup>.

16.— Santa que, para mayor burla religiosa o lectura desmitificadora del amor en *La Celestina*, recordemos, patrona de las prostitutas.

17.— Un claro estado de la cuestión sobre la polémica, posicionándose en el sentido aquí considerado la encontramos en Emilio de Miguel, «Llantos y Llanto en *La Celestina*», en Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, eds., *La Celestina. V Centenario, 1499-1999*, pp. 165-192.

18.— Me remito de nuevo al citado trabajo de A. Deyermond, *The Petrarchan sources of La Celestina*.

19.— Aristóteles, *De poética*: «La comedia es [...] imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues que lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor», en *Poética de Aristóteles*, trad. y ed. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974 (reimp. de 1988), pp. 141-142.

20.— Cf. *Prólogo*: «Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamola comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos estremos partí por medio la porfía y llamela tragicomedia» (p. 21). Que es concesión hacia el receptor parece obvio si tenemos en cuenta que, unas líneas más arriba, en el

Exceptuando la figura de Pleberio —ni siquiera me atrevo a sacar de la nómina a Melibea—, ridículos son, en mayor o menor medida, todos y cada uno de los personajes que pululan por *La Celestina*, sobre cuyas motivaciones recae constantemente la burla de sus compañeros —inestimable, para ello, la función de los apartes—. El caso más obvio, por supuesto, el de Calisto, de antepasados ya «sospechosos» y blanco constante de mofas, particularmente en los Autos I y VI (momento en el que recibe el cordón de Melibea)<sup>21</sup>: la carcajada eclosiona en toda su amplitud en cuanto el bufón por antonomasia, Calisto, centra la atención de la acción.

Pero caricaturizado no es solamente él, sino también la propia Celestina, objeto constante de los mordaces apartes con que Pármeno jalona el pedigüeño discurso de la vieja en ese mismo Auto VI («Sempronio, cóseme esta boca, que no lo puedo sofrir, encajado ha la saya» [p. 144]) o el ofrecimiento del señor de acompañarla con «hachas y pajes» («[Pármeno]: «¡Sí, sí, porque no fuercen a la niña! Tú irás con ella, Sempronio, que ha temor de los grillos que cantan con lo oscuro» [p. 152]).

De igual manera, bajo la burla quedaba ya centrada, desde la primera escena, la figura de un Sempronio tan instruido —en apariencia— y casi «consejero» de su amo como descubierto de inmediato en las mismas debilidades que critica a Calisto: dependiente del amor de Elicia y engañado por ésta, aún sin salimos del Auto I, en la escena protagonizada por Crito.

No absuelve la comicidad tampoco a la segunda pareja de criados amantes, Pármeno y Areúsa, con un encuentro inicial en el que su aparente timidez e impostado formulismo cortesano («Señora, Dios salve tu graciosa presencia» / «Gentilhombre, buena sea tu venida» [Auto VII, p. 180]) son brutalmente rebajados por Celestina con un «Llégate acá, asno» (*ibidem*) que explicita la parodia y equipara relaciones amorosas de criados y señores —y hasta de animales—.

Pese a esa escena, dentro del mundo celestinesco, Areúsa es probablemente una de las figuras mejor paradas: de su boca escuchamos frases de modernidad sorprendente y que ponían en el candelero graves disquisiciones sociales y filosóficas de la época, tal que «las obras hacen linaje,

mismo prólogo, Rojas seguía utilizando el término «comedia»: «Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia...» (p. 20), según ponía perspicazmente de manifiesto Eukene Lacarra, «*Ars amandi*» vs. «*reprobatio amoris*», p. 49.

21.— A los trabajos sobre parodia cortesana citados en la nota 3 me remito, puesto que éstos han sido esencialmente focalizados sobre la figura de Calisto, si bien los estudios de Eukene Lacarra inciden, igualmente, en el carácter caricaturesco de Melibea —sobre su figura, véase *infra* en el presente artículo—. Por lo que a los antepasados «sospechosos» de Calisto se refiere, significativa resulta la alusión de Sempronio a su abuela («Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fue?» [p. 38]), aunque no hubiese pasado de la invención jocosa (no entraremos en la maraña de interpretaciones levantadas por el pasaje, coincidentes, en cualquier caso, en su apunte hacia significados lujuriosos).

que al fin todos somos hijos de Adam y Eva»<sup>22</sup>. Areúsa es, de alguna manera, el reflejo de Melibea desde la otra cara del espejo: mujeres bellas, independientes, seguras, hipócritas, sometidas a la «seducción» de Celestina y causantes, en última instancia, del polvorín de muertes de la obra; Melibea de manera indirecta, Areúsa desde la consciente venganza de sus amigos y frente a la que es, en última instancia, su «rival».

Por último, ni siquiera la propia Melibea escapa a una cierta pátina jocosa, que iría desde su presentación en el argumento general de la obra no como «doncella», sino como «mujer moza» —dato puesto de relieve por Eukene Lacarra<sup>23</sup>—, hasta los apartes con que Celestina va midiendo su proceso de doblegación en el Auto IV —«más fuerte estaba Troya, y aun otras más bravas he yo amansado» (p. 128), «más será menester y más harás, y aunque no se te agradezca» (p. 135)—; pasando, por supuesto, por la continua desmitificación, en boca de criados, de los encuentros amorosos con Calisto<sup>24</sup>.

Admitida esa pátina, incuestionable nos resulta, de la misma manera, que existe una deferencia real de Rojas hacia Melibea, de quien, pese a lo desbordado de sus sentimientos, se evita la precipitación hacia lo bufonesco, en contraposición a Calisto<sup>25</sup>. Esta circunstancia ha de ser puesta en relación, a nuestro parecer, con su carácter de personaje focalizador de acción y tragedia: abre, cierra la obra y justifica su auténtico drama, el Planto final. Volveré sobre esos aspectos al tratar la radical diferencia entre la muerte de Melibea y la comicidad que, veremos inmediatamente, impregna todas las anteriores.

La muerte de personajes miserables y ridículos sólo podía resultar, desde la retórica clásica, ridícula. Según el Pinciano «ansí las muertes trágicas son lastimosas, [...] las de la comedia, si alguna ay, son de gusto y pasa-

22.— Sobre las implicaciones sociales y filosóficas que en la época podía tener una afirmación así me remito, dentro de este volumen, al artículo de Francisco Bautista, «Realidad social e ideología en *La Celestina*».

23.— Véase su mencionado librito *Ars amandi vs. reprobatio amoris*.

24.— Cf. los apartes de Sempronio y Pármeno mientras se produce la primera toma de contacto entre los amantes, en el Auto XII: «Semp.— (¡En hora mala acá esta noche venimos! Aquí nos ha de amanecer, según del espacio que nuestro amo lo toma ...)! Parm.— (Ya ha dos horas que te requiero que nos vamos, que no faltará un ataque» (pp. 247-248); de Tristán y Sosia en el Auto XIV: «Sos.— Ante quisiera yo oírte esos milagros. Todas sabés esa oración, después que no puede dejar de ser hecho. ¡Y el bobo de Calisto que se lo escucha!» (p. 275) o de Lucrecia en el Auto XIX: «(¡Mala landre me mate si más los escucho! ¡Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose por que la rueguen! Ya, ya, apaciguado es el ruido: no hobieron menester despartidores [...]) // (Ya me duele a mí la cabeza de escuchar, y no a ellos de hablar ni los brazos de retozar ni las bocas de besar. ¡Andar, ya callan! A tres me parece que va la vencida)» (pp. 321-322).

25.— Ciertamente que Lucrecia no poseía el grado de malicia de un Sempronio o un Pármeno para parodiar a su señora, pero tampoco le faltaba ésta, según demuestra al ir contando los acoplamientos de la pareja (véase nota anterior). Más bien es el comportamiento de Melibea, no sujeto a la descontrolada confesión ante la sirvienta, el que evita la caída en su caricatura.



tiempo, porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo, como es una vieja zigañadora, un rufián o una alcahueta»<sup>26</sup>. Comprobemos, en primer término, si no ha de observarse con cierto distanciamiento burlesco el asesinato de Celestina, no ya de acuerdo con el Pinciano, sino con el contexto que lo prepara: en el mismo Auto XII en que se produce se nos ha presentado, previamente, la relación de «hazañas» de Pármeno y Sempronio mientras guardan el encuentro entre los amantes, en la estela cómica del «valentón cobarde»<sup>27</sup> según denuncia la realidad de un Pármeno grotescamente preparado para huir ante el mínimo imprevisto<sup>28</sup>. Como auténticos bravucones, los criados sólo ejercerán la fuerza ante el débil, ante Celestina, de manera que el mismo Pármeno antes temeroso, ahora envalentonado, será el primero en pronunciar ese antológico «Dale, dale, acábala, pues comenzaste, que no nos sentirán! ¡Muera, muera!» (Auto XII, p. 261).

En segundo lugar, en continuación escénica de toda esta sarta de bravuconadas, como irrisoria creemos que deben valorarse las circunstancias que acompañan a la muerte de Pármeno y Sempronio, desde la caída —simbólica además de física— en su cobarde fuga hasta la burla que Rojas ejercita sobre los moribundos a través de Sosia y la malinterpretación de su última voluntad:

SOS.— [...] Pero el uno con harta dificultad, como me sintió que con lloro le miraba, hincó los ojos en mí alzando las manos al cielo, casi dando gracias a Dios e como preguntándome qué sentía de su morir. Y, en señal de triste despedida, abajó su cabeza con lágrimas en los ojos, dando bien a entender que no me había de ver más hasta el día del gran juicio.

TRIS.— *No sentiste bien, que sería preguntarte si estaba presente Calisto* (XIII, p. 266, la cursiva es nuestra).

26.— Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, III, p. 24.

27.— Sobre la tradición cómica del valentón cobarde me remito al episodio dedicado a la poesía rufianesca de Reinosa en Laura Puerto, ed., Rodrigo de Reinosa, *Obra completa*, San Millán: Cilengua [en prensa].

28.— Recojo a continuación la cita de los pasajes aludidos en el párrafo *supra*: «Parm.— «[...] ¡Oh si me viesen, hermano, cómo estoy, placer habrías! A medio lado abiertas las piernas, el pie izquierdo adelante puesto en huída, las haldas en la cinta, la adarga arrollada y so el sobaco, por que no me empache. ¡Que por Dios que creo huyese como un gamo, según el temor que tengo de estar aquí! [...] / Cal.— ¿Habés dormido algún rato? / Semp.— ¿Dormir, señor? ¡Dormilones son los mozos! Nunca me asenté ni aun junté, por Dios, los pies, mirando a todas partes, para, en sintiendo por qué, saltar presto y hacer todo lo que mis fuerzas me ayudaran. Pues Pármeno, aunque parecía que no te servía hasta aquí de buena gana, así se holgó cuando vido los de las hachas como lobo cuando siente polvo de ganado, pensando poder quitarles las armas, hasta que vido que eran muchos» (Auto XII, pp. 248 y 253).

La anécdota, no presente en la versión de la *Comedia*, explotaba la veta probablemente irónica del aspecto de los ajusticiados en su descripción como «descabezados» y «madrugadores para morir»<sup>29</sup>. Formaría parte el pasaje, así entendido, del conjunto de adiciones cómicas que el autor sumó a la *Tragicomedia*.

En este punto, creo necesario insistir en que Rojas miente —al menos parcialmente— al afirmar que metió por «segunda vez la pluma en tan estraña labor» por que «se alargase en el proceso de [...] deleite destes amantes»: la ampliación de las relaciones amorosas atañe sólo al auto XIX, los cuatro restantes no hacen sino seguir desarrollando aspectos humorísticos de la trama, en esta ocasión, con la puesta en escena del rufián Centurio. La perspectiva cínica del autor no parece sino haber aumentado con el paso de los años.

Obvia incidir, para terminar con la sarta de grotescas muertes, en lo ridículo del traspies final de Calisto. La caída —física y simbólica, igualmente—, absolutamente absurda e inmotivada en la *Comedia*, parece adquirir una justificación mínima en la *Tragicomedia*: envalentonamiento de última hora ante Melibea, que no creemos que pueda salvar, *in extremis*, el comportamiento de un Calisto egoísta hasta lo esperpéntico, sino que haría más creíble el enamoramiento de la joven y su decisión última<sup>30</sup>.

Si nuestra interpretación con distanciamiento grotesco de las muertes de estos personajes no es errada, insistimos en que, hasta el auto XIV de la primitiva versión del texto y el XIX de la tragicomedia, *La Celestina* debería ser aprehendida como «comedia» en el sentido más fidedigno. La verdadera tragedia comenzaría, entonces, cuando la figura canalizadora de la trama, Melibea, pierda la vida por elección propia, en manifestación máxima de una intensidad de enamoramiento que contrasta con la mezquindad en el resto de muertes y sus protagonistas<sup>31</sup>.

La deferencia de Rojas hacia la joven explica, creemos, el que, frente a la esperpéntica imagen del Calisto «tan muerto [...] como mi abuelo» (Sosia, XIX, p. 324), Melibea difunta sea presentada de la forma más res-

29.— «Sos.— Sempronio y Pármeno quedan descabezados en la plaza como públicos malhechores [...] / Cal.— [...] ¿Vístelos tú? / Sos.— Yo los vi. / Cal.— Cata, mira qué dices, que esta noche han estado conmigo. / Sos.— Pues madrugaron para morir» (Auto XIII, p. 266, la cursiva es nuestra).

30.— Es opinión que sostenía ya J.T. Snow en «La caracterización de Calisto y Melibea» (en A. Montero, C. Morón y J. C. de Torres, eds., *Imago Hispaniae. Homenaje a Manuel Criado de Val*, Reichenberger, Kassel, 1989, pp. 459-472) y que, a la zaga de la crítica que comparte su postura, secundamos plenamente. Calisto se ha mostrado, en efecto, pusilánime y egoísta hasta la ridiculidad en su actitud con los criados, en su fingimiento de ausencia de la ciudad para no tener que encarar el ajusticiamiento de los sirvientes (auto XII, p. 269), en la zafiedad de su impulso sexual (véase *infra* este mismo trabajo), en la actitud ante una Melibea de la que ni siquiera se despidió después de su primera noche de amor (Auto XIV, p. 276).

31.— A la nota *supra* me remito para insistir en que la muerte de Calisto no tiene ni un ápice de heroicidad.

petuosa y desgarrada: «ves allí a la que tú pariste y yo engendré hecha pedazos» (Pleberio, Auto XXI, p. 338). Imposible, desde luego, encontrar en ella la imagen de los sesos desperdigados, pese a haber elegido la misma muerte que Calisto «por seguille en todo» (Auto XX, p. 334) y ser este detalle repetidamente aludido en referencia al joven<sup>32</sup>.

Expuesto esto, no nos equivoquemos ni llamemos a falsas lecturas: Melibea no es la heroína trágica y «pura» que vio en ella la crítica romántica. Personaje tan complejo como coherente, cabe en él la mujer que utiliza la inteligencia para lograr su objetivo, Calisto, sin caer en el deshonor<sup>33</sup>, el temperamento iracundo del que hace gala ya en la apertura de la obra<sup>34</sup>, el egoísmo ante sus padres por defensa a ultranza de su libertad (Autos XVI y XX), o el carácter hipócrita manifiesto en la continua preocupación por las apariencias —no ya en el ámbito público, sino ante la misma Lucrecia<sup>35</sup>—. Pero, por encima de ello, es también figura con capacidad de empatía<sup>36</sup>, y, sobre todo —imagen sellada en el Auto XX—, es la joven absolutamente enamorada y consecuente con ese hecho hasta el final

32.— Detalle que, en su capacidad de caracterización grotesca, fue discutido durante el *Colloque* originario de este artículo. Me siento ahora acompañada en mi opinión con la de Eukene Lacarra (*Ars amandi vs. reprobatio amoris*, pp. 36-37): «La misma muerte de Calisto resulta visualmente grotesca, porque, como relata Melibea a su padre: ‘sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes’ (Auto XX); descripción realizada en los mismos términos ya por Tristán en el Auto anterior (p. 324). Una vez más, no descartamos todas las hipótesis ni las posibles objeciones a nuestra afirmación: el cuerpo muerto de Calisto es descrito por sus criados, mientras que la presentación de Melibea se hace desde el amor de padre; cierto, pero también lo es que, de la misma manera, sería contemplada Melibea difunta por su criada Lucrecia, si no por los propios sirvientes de Calisto, sin embargo, se evita cualquier voz distanciadora a la hora de relatar el acontecimiento.

33.— Admitiendo, con una crítica creciente que desestima la operatividad de la magia, su interés en Calisto desde el primer auto. Véase, por ejemplo, Joseph T. Snow, «Alisa, Melibea y la magia» (*Ínsula*, 1999, pp. 15-18, reed. en S. López Ríos, *Estudios sobre La Celestina*, pp. 312-324), o Emilio de Miguel, «Melibea en amores: vida y literatura, ‘Faltándome Calisto, me falte la vida’», en *El mundo como contienda. Estudios sobre ‘La Celestina’*, ed. de Pilar Carrasco, *Analecta malacitana*, anejo XXXI (2000), pp. 29-66.

34.— Sobre «La furia de Melibea» es pionero el trabajo de Otis H. Green del mismo título (*Clavileño*, 4 [1953], pp. 1-3). Más recientemente, recoge la tradición crítica sobre este rasgo de caracterización de Melibea, así como su conexión con las teorías médicas y filosóficas de la época, Eukene Lacarra, «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de ‘Celestina’*, eds. R. Beltrán y J. L. Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 107-120.

35.— Obsérvese, solamente, la continua preocupación de Melibea por su honor en el primer encuentro concertado con Calisto (Auto XII); inquietud social a la que, en el ámbito privado, se une la inicial ocultación de su mal ante la sirvienta. Aportamos, sin deseo de exhaustividad, los siguientes ejemplos concretos: «Mel.— (*Vete, Lucrecia, a acostar un poco.*) Ce, señor [a Calisto], ¿cómo es tu nombre? ¿Quién es el que te mandó ahí venir?» (Auto XII, p. 243, la cursiva es nuestra) / «Mel.— Lucrecia, vente acá, que estoy sola; aquel señor mío es ido [...]. ¿Hasnos oído?» (Auto XIV, p. 276, la cursiva es nuestra).

36.— Sobre la capacidad de empatía de Melibea podría aducirse, más allá del temor por la persona de Calisto mientras aguarda su primera noche con él (que parece lógico, pero que en ningún momento se manifiesta en Calisto en esos términos [pp. 271-272]), el interés de

Una intensidad de enamoramiento que resulta fuertemente contrastante con el zafio apetito carnal de Calisto —dominante en él desde el inicio de la *Comedia*<sup>37</sup>. De ello parece emblemático un Auto XIX en el que la muchacha, ensimismada, capaz de transferir sus vivencias al escenario mismo del encuentro entre los amantes y deseosa de holgar con Calisto «de otros mil modos», choca frontalmente con ese «el que quiere comer el ave, quita primero las plumas»<sup>38</sup>.

Coherente hasta el final con sus sentimientos —«faltándome Calisto, me falte la vida» (Auto XVI, p. 298)—, la muerte de Melibea es la única no absurda ni inmotivada —desde la perspectiva de los personajes al menos—: en medio del «desierto espantable» que constituye, de hecho, la trama de *La Celestina*, del «juego de hombres que andan en corro», del mundo en el que la figura de Dios parece más ausente cuanto más se nombra, se erige una Melibea que sí cree en algo, cree en Calisto,

Melibea por los criados de Calisto (Auto XII, p. 251): «Mel.– [...] sean de ti bien tratados [los sirvientes] y galardonados, por que en todo te guarden secreto. Y cuando sus osadías y atrevimientos les corrigieres, a vueltas del castigo mezcla favor, por que los ánimos esforzados no sean con encogimiento diminutos e irritados en el osar a sus tiempos». Podría rebatirse este ejemplo con el interés por el mantenimiento de su secreto; sin embargo, si es que atendemos a la preocupación de Lucrecia por su ama, es admisible que fuese ése el proceder real de Melibea para con sus criados (en contraposición, de nuevo, a Calisto). En cualquier caso, lo que nos resulta incuestionable es que Melibea es el único protagonista en el que se vislumbra el remordimiento —que no conduce, sin embargo, al cambio de actitud—, así ya en el Auto XVI, al escuchar la conversación de sus padres sobre su futuro casamiento: «Lucrecia, Lucrecia, corre presto, entra por el postigo en la sala y estórbales su hablar; interrúmpeles sus alabanzas con algún fingido mensaje, si no quieres que vaya yo dando voces como loca, según estoy enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia» (p. 298).

37.— La posibilidad de satisfacción carnal es lo único que viene a entender Calisto de toda la diatriba filosófica de Sempronio contra las mujeres, según ponen de manifiesto F. J. Lobera *et al.*, eds., Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina*, p. 46, n. 209: «Semp.— Ella es imperfecta, por el cual defecto desea y apetece a ti y a otro menor que tú. ¿No has leído el Filósofo do dice «Ansí como la materia apetece la forma, ansí la mujer al varón»? / Cal.— ¡Oh triste!, y ¿cuándo veré yo eso entre mí y Melibea?» (la cursiva es nuestra).

38.— No creo que ese «burlar y holgar de otros mil modos» tenga un significado exclusivamente sexual; más bien Melibea se mostraría como auténtica «maestra en las artes amorosas» (en palabras de Eukene Lacarra extraídas de «Sobre 'los dichos lascivos y rientes' en *Celestina*») en el sentido más amplio del adjetivo: en un contexto en el que ya no es necesario el disimulo, puesto que la trama está muy avanzada, insiste Melibea en que «así como me es agradable tu vista sosegada me es enojoso tu riguroso trato. Tus honestas burlas me dan placer, tus deshonestas manos me fatigan cuando pasan de la razón. Deja estar mis ropas en su lugar [...]. Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles [...]». Si a esto añadimos que, en pasaje inmediatamente anterior a sus relaciones, estaba rogando a Calisto el que gozasen en la contemplación de la naturaleza junta —«mira la luna cuán clara se nos muestra. Mira las nubes cómo huyen. Oye la corriente agua desta fontecica cuánto más suave murmurio y zurrío lleva por entre las frescas hierbas. Escucha los altos cipreses [premonición funesta]...— y en pasaje inmediatamente posterior quiere compartir con él colación, mientras que Calisto no ve otra «comida» que su cuerpo, parece evidente el descompás entre los dos amantes (Auto XIX, pp. 320-322). Sobre «Melibea como artículo de consumo» es antológico el artículo así titulado de Alan Deyermond, en *Estudios románicos dedicados al Prof. A. Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, 1985, pp. 291-300.

hasta convertirlo en motor de su vida y muerte. Manejando todas las hipótesis, descartamos, desde esta interpretación, el que un móvil tan racional como la pérdida del honor esté funcionando, al menos de forma prioritaria, en su arrebatado y pasional estado pre-suicida —a los textos nos remitimos<sup>39</sup>—.

Ahora bien, el culmen de la tragedia sobreviene al abandonar la óptica interna de la ficción y valorar, externamente, que el final de la muchacha —y con él, el de Pleberio— es el más injustificado de todos, la expresión más lograda de la Nada celestinesca. Melibea se suicida por una causa inexistente, por alguien que ella ha inventado a imagen y semejanza de sus lecturas: el esforzado y virtuoso joven que nos retrata en el Auto xx no se corresponde con el descontrolado y egoísta Calisto, sí con el protagonista del «cuento de hadas» —real para ella— en el que condensa y reinventa su periplo amoroso: «Muchos días son pasados, padre mío, que penaba por mi amor un caballero que se llamaba Calisto...» (Auto xx, p. 332)<sup>40</sup>.

El cuento que Melibea se cuenta —y cree— incluye el suicidio como atajo para re-encontrarse con Calisto («camino por el cual en breve tiempo podré visitar en este día al que me visitó la pasada noche» [Auto xx, p. 329]) y la solicitud explícita de que «sean juntas nuestras sepulturas» (Auto xx, p. 334); palabras, de nuevo, dramáticamente truncadas en cuanto pasamos, en este caso, a la aprehensión histórica de los actos de Melibea. Sabemos que en la doctrina católica de la época los suicidas quedaban no sólo marcados y destinados a la condena eterna, sino sin derecho siquiera a tumba cristiana<sup>41</sup>. La «caída» de Melibea no puede ser, entonces, más abismal ni ¿ingenuo? su parlamento.

39.— Defienden la operatividad del honor social en la decisión final de suicidio los artículos de Jesús G. Maestro y Laura Mier recogidos en este mismo volumen, motivación que, repetimos, desestimamos, con Joseph E. Snow («Sobre la caracterización de Calisto y Melibea»), en el estado de enajenación que la misma Melibea explicita: «Ninguna cosa me preguntes ni respondas más de lo que mi grado decirte quisiere, *porque cuando el corazón está embargado de pasión, están cerrados los oídos al consejo*» (Auto xx, pp. 332-333, nuestras las cursivas). En la sarta de autoinculpaciones pre-suicidas no cabe, de hecho, la mención al efecto de las relaciones extramaritales sobre la casa de su padre, como no ha habido alusión a este respecto en el soliloquio anterior: la joven parece haberse olvidado de los valores sociales desde el momento en que conoce la muerte de Calisto; es ella misma quien amenaza con hundir «con alaridos la casa de mi padre» (Auto xix, p. 324) caso de no contemplar inmediatamente lo ocurrido a su amado. En este momento, la pérdida del honor sólo parece preocupar, de hecho, a Lucrecia, quien ruega para que su señora abandone el huerto y planea fingir alguna enfermedad ante los padres (Auto xix, p. 326).

40.— Este «cuento de hadas» no es sino continuación de aquellos romances y cuentos con que Melibea recreaba su historia de amor ante Lucrecia en el Auto xvi: «si pasar la mar quisiere [Calisto], iré con él; si rodear el mundo, lléveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuiré su querer» (p. 296).

41.— Cf. Eukene Lacarra, «La muerte irredenta de Melibea», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Juan Carlos Conde, Nueva York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2007, pp. 173-207.

Expuesto este enclave real e histórico, llama especialmente la atención el que la ironía de Rojas no se cebe sobre el discurso de la joven, hecho para el que, más allá del necesario respeto del autor hacia la figura desencadenante del drama, podrían aventurarse dos explicaciones, probablemente complementarias. Bien el cosmos sin Dios del monólogo final está preparándose desde el Auto xx, bien el acto de «suicidio» nos conduce directamente a un contexto pagano en el que éste es aceptable; el mismo mundo de «dioses» —no del Dios cristiano<sup>42</sup>— que, bajo la pátina de mitología católica, habría estado operando en esa comedia humanística —y de engarce clásico, pues— que es la obra; dioses que irían desde la equiparación de Melibea con la divinidad hasta la intervención de la «celestial» tercera.

Con la caída de Melibea cae también todo universo posible, el real y el de su sustitución literaria y novelesca: tan rotos como su hija se sitúan ante Pleberio Mundo, Lógica y Dios, explícitamente apelados o en llamativa ausencia<sup>43</sup>. La caída de Melibea dinamita, en definitiva, el último vínculo, el asidero humano de un padre que se sabe radicalmente «triste y solo 'in hac lachrimarum valle'».

A modo de hierro candente sobre la obra, el brutal cierre engarza con el hondo pesimismo de un Planto que no hace sino subvertir el género al que se adscribe<sup>44</sup>. Para la valoración del verdadero alcance de ese monólogo hay que considerar, obviamente, la caracterización de Pleberio: si es él el único personaje sobre el que jamás se cierne la burla, reflexivo y grave desde su primera intervención, condensador de la huella petrarquista que prologa la obra y jalona todo el texto, más que plausible nos resulta, en definitiva, el que su voz esté filtrando la autorial, según venimos insistiendo<sup>45</sup>. Por este filtro no pasará jamás, sin embargo, la parte confortatoria de los escritos del italiano ni cualquier otro atisbo de consolación,

42.— Recuérdese, en este sentido, que las palabras a la divinidad de Melibea antes de su suicidio no pueden ser más paradójicas desde un punto de vista católico.

43.— Esta ausencia final de Dios podría considerarse, en la intrahistoria ficcional, como correlativa a su constante identificación con una Melibea ahora muerta. Sobra recordar que las imprecaciones textuales de Pleberio se dirigen, explícitamente, contra Mundo, Fortuna y Amor, trío que re-elaboramos desde la reducción filosófica del Planto.

44.— Obvio resulta que la trama y acción se cierra en el Auto xx, con el que, como sugería ya Erna R. Berndt (*Amor, muerte y fortuna en 'La Celestina'*, Madrid, Gredos, 1963, p. 69), «bien pudiera haber terminado la obra».

45.— Por lo que se refiere a la solidez y gravedad del carácter de Pleberio, podría pensarse ya en su adelanto a través del latinizante adjetivo «plebérico» («plebérico corazón») con que se le alude en el Auto I; carácter confirmado desde los contenidos filosóficos que —también bajo huella petrarquista— abren su estreno dialógico en el Auto xvi (pp. 293-294). Adquiere este rasgo de personalidad mayor fuerza en contraposición a una esposa que oscilamos en aprehender como encarnación de la estupidez o de la malicia en el conocimiento de los avatares de su hija (opinión esta última que defendida por Eukene Lacarra y, a su zaga, por E. Michael Gerli, «Complicitous laughter»).

llamativa circunstancia que articuló inicialmente nuestra aprehensión del «nihilismo» de *La Celestina*.

El parlamento de Pleberio se queda enmarañado en la red semántica de «la caída» hilvanada en cada página celestinesca. Una «caída» que convertiría la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en la más moralizante de las obras medievales de no quedarnos la certeza absoluta de que no existe Redención alguna —intratextualmente, al menos—, de que *La Celestina* se erige en temprano testimonio del «ángel caído» y sin posibilidad de restitución que habrá de mitificar la Postmodernidad.



## Bibliografía citada

- ARISTÓTELES, *De Poética*, trad. y ed. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974 (reimp. de 1988).
- BAUTISTA, Francisco, «Realidad social e ideología en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 37-51.
- BERNDT, Erna R., *Amor, muerte y fortuna en 'La Celestina'*, Madrid, Gredos, 1963.
- CANET, José Luis, «*La Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 85-107.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «Risa, religiosidad y erotismo», en Jesús María Usunáriz Garayoa & Ignacio Arellano, eds., *El mundo social y cultural de la «Celestina»*, Franckurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2003, pp. 295-304.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad, 1989.
- CÁTEDRA, Pedro M., dir., *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (Siglos XV-XVI)*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001.
- DA COSTA FONTES, Manuel, «Celestina as antithesis of the Virgin Mary», *Journal of Hispanic Philology*, xv (1990), pp. 7-41.
- DEYERMOND, Alan, *The Petrarchan sources of La Celestina*, Oxford, Oxford University Press, 1961, pp. 109-110.
- , «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 45 (1961), pp. 218-221.
- , «Melibea como artículo de consumo» en *Estudios románicos dedicados al Prof. A. Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, 1985, pp. 291-300.
- DI CAMILO, Ottavio, «Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*», en Javier Guijarro Ceballos, ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 69-82.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «*Celestina* 'as a funny book': a Bakhtinian Reading», *Celestinesca*, 17 (1993), pp. 30-51.
- GARGANO, Antonio «'¡Maldito seas! Que fecho me has reir'. Intención cómica y contenido serio en *La Celestina*», en Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, eds., *La Celestina. V Centenario*, Cuenca, Universidad de Castilla la Manca, 2001, pp. 295-304.
- GARIANO, Carmelo, «Amor y humor en *La Celestina*», en Manuel Criado de Val, ed., *La Celestina y su contorno social*, Barcelona, Hispam, 1975, pp. 51-66.



- GERLI, E. Michael, «Complicitous laughter: hilarity and seduction in *Celestina*», *HR*, 63 (1995), pp. 19-39.
- GREEN, Otis H., «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4 (1953), pp. 1-3.
- LAKARRA, Eukene, «Sobre los 'dichos lascivos y rientes' en *Celestina*», en A. Menéndez Collera y V. Roncero López, eds., *Nunca fue pena mayor*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1996, pp. 419-433.
- , «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de 'Celestina'*, eds. R. Beltrán y J. L. Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 107-120.
- , «*Ars amandi*» vs. «*reprobatio amoris*». *Fernando de Rojas y La Celestina*, Madrid, Ediciones Clásicas, Ediciones del Orto, 2003.
- , «La muerte irredenta de Melibea», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Juan Carlos Conde, Nueva York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2007, pp. 173-207.
- LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup>. Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1962.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983 (*La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2002).
- LOBERA, Francisco J., Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, eds., Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina*, Barcelona, Crítica, 2000.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética*, ed. de A. Carballo Pícazo, Madrid, CSIC, 1953.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago, «*La Celestina* y los asedios de la crítica», en S. López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 9-35.
- MAESTRO, Jesús G., *El personaje nihilista. La Celestina y el teatro europeo*, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- , «Idea de Libertad en *La Celestina* desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 191-207.
- MARTÍN, J. Hall, «Calisto», en *Love's fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the parody of the courtly lover*, Londres, Tamesis, 1972, pp. 71-134.
- MIER, Laura, «La conciencia de Melibea», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 231-243.
- MIGUEL, Emilio de, «Melibea en amores: vida y literatura, 'Faltándome Calisto, me falte la vida'», en *El mundo como contienda. Estudios sobre 'La Celestina'*, ed. de Pilar Carrasco, *Analecta malacitana*, anejo xxxi (2000), pp. 29-66.
- , «Llantos y Llanto en *La Celestina*», en Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, eds., *La Celestina. v Centenario*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, pp. 165-192.
- PAREDES, Ramón, «La comedia en la tragicomedia: el humor en *La Celestina*» ([www.paredes.us/rojas.html](http://www.paredes.us/rojas.html)).

- PUERTO MORO, Laura, ed., Rodrigo de Reinosa, *Obra completa*, San Millán, Cilengua [en prensa].
- RITZER, George, *Postmodern Social Theory*, Toronto, McGraw-Hill, 1997.
- RUSSELL, Peter E., «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, Madrid, Gredos, 1963, III, pp. 337-354 (reed. en *Temas de La Celestina*).
- SERRANO, Florence, «*La Celestina* en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: texto y contexto, difusión y fortuna», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 265-277.
- SEVERIN, Dorothy, «Humor in *La Celestina*», *Romance Philology*, 32 (1978-79), pp. 274-291.
- , «La parodia del amor cortés en 'La Celestina'», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-279.
- , «Celestina as Comic Figure», en J.A. Corfis y J. T. Snow, eds., *Approaching to Fifth Centenary*, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 165-179.
- SHIPLEY, George A., «Autoridad y experiencia en *La Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62 (1985), pp. 95-111 (traducido en S. López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, pp. 545-578).
- SNOW, Joseph T., «La caracterización de Calisto y Melibea», en A. Montero, C. Morón y J. C. de Torres, eds., *Imago Hispaniae. Homenaje a Manuel Criado de Val*, Reichenberger, Kassel, 1989, pp. 459-472.
- , «Alisa, Melibea y la magia» (*Ínsula*, 1999, pp. 15-18, reed. en S. López Ríos, ed., *Estudios sobre La Celestina*, pp. 312-324).
- WHINNOM, Keith, «The problem of the 'best seller' in Spanish Golden-Age literature», *Bulletin of Hispanic Studies*, 57 (1980), pp. 189-198.



PUERTO MORO, Laura, «*La Celestina*, ¿una obra para la postmodernidad? Parodia religiosa, humor, ‘nihilismo’», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 245-263.

#### RESUMEN

---

Este trabajo toma como hipótesis un creciente interés hacia *La Celestina* que atribuimos a la posible conexión del texto con aquellos rasgos que sociológicamente definen la Postmodernidad. Centraremos nuestra atención en su crítica de las instituciones vigentes a través de la parodia religiosa, el humor y un componente «nihilista» que, independientemente de la finalidad moralizante argüida en los paratextos, nos parece defendible desde la trama interna de la obra.

PALABRAS CLAVE: Postmodernidad, parodia religiosa, humor, nihilismo, moralización, personajes.

#### ABSTRACT

---

The hypothesis of this paper deals with an increasing interest about *La Celestina* due to a possible connexion between the text and those characteristics that define Postmodernity in Sociology. We pay our attention to *Celestina*'s criticism towards institutions by means of religion parody, humour and nihilist component that seems possible to be accepted inside the margins of the plot in spite of the moralising purpose argued in *Tragicomedia*'s paratexts.

KEY WORDS: Postmodernity, religion parody, humour, nihilism, morality, characters.

