

## La cuestión peliaguda del tiempo en *Celestina*: propuesta de acotaciones escénicas

Joseph T. Snow  
Universidad

### RESUMEN

---

En una obra dialogada de veintiún actos, los personajes ocasionalmente aluden explícitamente al tiempo que pasa. No obstante, se puede deducir que hay un tiempo implícito que, sin estar anotado textualmente, transcurre también entre los eventos de la obra. En la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* estos casos del tiempo que pasa «en off» se pueden reconstruir leyendo con detenimiento los diálogos de los distintos personajes. En una edición moderna, se podría agregar unas acotaciones que aclararían el tiempo que pasa y mejorar la experiencia del lector. Efectivamente, casi tres semanas de tiempo pasa en la obra, independiente del mes que los autores agregaron para extender los amores de los protagonistas titulares. PALABRAS CLAVE: *Celestina*, tiempo, tiempo implícito vs tiempo explícito, acotaciones.

### The thorny question of time in *Celestina*: Proposed stage directions

### ABSTRACT

---

In this twenty-one act work of prose dialogues, no indications of time passing—other than those the characters happen to note—occur. However, a strong case can be made for implicit time, unmarked time that passes between the events of the work. In the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, these unseen bits of time can be reconstructed from non-sequential parts of the dialogue and made to describe the implicit time that lapses. A modern edition might include some stage directions which would add important information for new readers of the work. In fact, almost three weeks of lapsed time can be plotted, in addition to the month in which the authors extended the love affair of the title protagonists.

KEY WORDS: *Celestina*, time, implicit vs real time, stage directions.

«It is only to be expected that the perplexing question of temporal progression in *La Celestina* should continue to intrigue students of Spanish literature»<sup>1</sup>.

## Preámbulo

En este ensayo, intentaré escudriñar la totalidad del texto de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en un intento de esclarecer el enfoque que dieron sus autores al transcurso del tiempo en la ficción<sup>2</sup>. Utilizaré la versión en 21 actos como máxima autoridad, dejando hablar al texto para defender mis interpretaciones. Sin embargo, los lectores y estudiosos reconocemos, en el más de medio milenio transcurrido desde la aparición de la *Tragicomedia*, que esta obra tan singular ha inspirado todo un género literario que hoy denominamos «la celestinesca» compuesta de continuaciones y adaptaciones teatrales, en prosa dialogada y en verso. Contamos con imitaciones, traducciones, un sin número de poemas (romances, cartas, consejos, testamentos, sátiras y un largo etcétera), parodias, escenificaciones (en los siglos xx y xxi), y distintos estilos de ilustraciones (desde las ediciones con grabados de los siglos xvi y xvii, pasando por Luis Paret y Alcázar, Francisco de Goya, Pablo Picasso, hasta llegar al siglo xxi con nuevas manifestaciones visuales: óperas, ballets y películas<sup>3</sup>. Como todas las grandes y admiradas obras, la *Tragicomedia* nos ha legado un sinfín de obras que conforman un río celestinesco que sigue y seguirá fluyendo.

Es cierto que hoy día es más conocida la *Tragicomedia* por las representaciones escénicas —tanto en castellano como traducidas— realizadas en Francia, Alemania, Polonia, Holanda, Italia, Inglaterra y Estados Unidos, más que por su atenta lectura, aunque siguen generando la *Celestina* y las obras celestinescas una amplia bibliográfica, especialmente entre y para eruditos. A propósito de las hoy tan abundantes escenificaciones, ha comentado José Luis Canet Vallés lo siguiente:

Al reducir el texto para la representación, como hemos visto reiteradamente en el siglo xx y xxi, se propicia una

1.— Stephen Gilman «A Propos», 1952, p. 42.

2.— Hace tiempo que dudo yo de la autoría de Fernando de Rojas por las razones expuestas en dos estudios míos, Snow 1999-2000 y Snow 2005-2006. Ver la bibliografía. Me parece mucho más sensato que esta obra fuera compuesta en un ambiente universitario con fines didácticos dentro del campo de filosofía moral, una posición cuyo mejor expositor es J. L. Canet (2007, 2008, 2010). Los temas que abarca la *Tragicomedia* y que proporcionan materiales para debates universitarios incluyen: el libre albedrío vs la predestinación; la bondad y la maldad; el amor a Dios y al prójimo; las virtudes y los vicios, y un largo etcétera.

3.— Los interesados en cualquier aspecto visual de la *Tragicomedia* disponen de una nueva página web que deben consultar: <<http://celestinavisual.org>>.

*visión unilateral* del texto (bien centrándose en algunos personajes, bien sobre el mundo de la prostitución y marginalismo, o dando énfasis muchas veces a aspectos que poco o nada tenían que ver con las intenciones de los primitivos autores). [«Género y dramaturgia», p. 40, énfasis añadido]

Es precisamente por mi interés en las intenciones de los primitivos autores que quiero dejar hablar el texto de la *Tragicomedia*, un texto confeccionado por ellos que poco después dio vida a la ‘creatividad unilateral’ que caracteriza todas las obras celestinescas posteriores. No es que estas obras inspiradas en la *Tragicomedia* no tengan sus méritos —unas más que otras— pero es que sigue siendo insustituible la *Tragicomedia* original, la única obra que refleja las intenciones de los primitivos autores y que merece estudios que tengan en cuenta toda la obra que ellos confeccionaron. No basta una lectura del texto, sino muchas para comprender las sutilezas que hay en el transcurso temporal de sus acciones dialogadas, sin narrador omnisciente.

Ahora bien, a partir de una lectura atenta del texto, intentaré desenmarañar el tiempo transcurrido a lo largo de la acción dramática en la *Tragicomedia*. La propia extensión del texto abona la posibilidad de que su dramaturgia terenciana nunca fuera concebida para la representación escénica. Fijémonos en otra importante observación de Canet:

El autor y/o autores de la *Celestina* tienen claro que no escriben su obra para la puesta en escena, ni tan siquiera para un escenario simple terenciano o de las églogas pastoriles. Por tanto, *no introducen acotaciones escénicas* con entradas y salidas de personajes, movimiento o actuación (se incorporan en el interior del propio diálogo). *Ni tan siquiera mantienen las unidades espaciales-temporales en el interior de un mismo acto.* («Género y dramaturgia», p. 30, énfasis añadido)

La práctica de incluir acotaciones escénicas concebidas para la puesta en escena —que no es el caso de la *Tragicomedia*— acontece en España más tarde. Sin embargo, me parece que una edición moderna de la *Tragicomedia* podría útilmente agregar unas acotaciones que aclarasen las nociones esenciales del tiempo transcurrido para poner de relieve la intencionalidad de sus «primitivos autores». Que yo sepa, no conozco ediciones modernas de la *Tragicomedia* que incluyan acotaciones al texto, aunque últimamente dividen los actos en escenas<sup>4</sup>. Estas acotaciones no tratarían de modernizar el texto, puesto que su función consistiría en proporcionar una ayuda

4.— Las ediciones modernas de la *Tragicomedia* comienzan con la de León Amarita, Madrid 1822, con una segunda edición revisada en 1835.

al lector del siglo XXI para mejor entender el transcurso del *tiempo implícito* que hicieron fluir en su ficción los autores de la obra.

En cuanto a posibles acotaciones esclarecedoras, voy a proponer dos que han surgido en mis últimas lecturas de la *Tragicomedia*. Son acotaciones lógicas que dan información a los lectores modernos que realizan una lectura superficial de la obra. El caso es que los primitivos autores tuvieron a bien distribuir esa información sobre el transcurso del tiempo en distintos momentos del texto, siguiendo una cronología *no lineal* que intentaré aclarar<sup>5</sup>. Una de estas dos acotaciones debería agregarse después de la primera escena del primer acto de la obra; la otra después del acto tercero. Trataré, pues, sobre estas dos acotaciones y dejaré hablar el texto para justificarlas. Otra cuestión distinta será, para la *Tragicomedia* en veintiún actos, ubicar el mes en que han disfrutado de sus amores Calisto y Melibea.

## I. Primera acotación: El tiempo transcurrido entre las dos primeras escenas del Acto 1 de la *Tragicomedia*

La primera escena acaba con las desalentadoras palabras de Calisto después del brutal rechazo que recibe de Melibea: «¡Vete, vete de ay, torpe: que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano comigo el ylicito amor comunicar su deleyte!» Su ego destrozado, Calisto habla para sus adentros: «Yré como aquel contra quien solamente la aduersa fortuna pone su estudio con odio cruel»<sup>6</sup>.

En el espacio entre esta primera escena y la segunda —cuando Calisto pregunta por Sempronio tres veces y se pregunta con cierto enfado; «¿Dónde está este maldito?» (p. 229)— pondría yo una acotación esclarecedora del tiempo que ha transcurrido: «*Pasan nueve o diez días*». ¿Cómo podríamos justificar la inserción de esta todavía hipotética acotación? ¿Qué acciones documentadas en el texto de la *Tragicomedia* por los primitivos autores han sucedido en estos nueve o diez días? Para recuperar estas actuaciones habrá que dejar hablar el texto, que es lo que propongo hacer a continuación<sup>7</sup>.

5.— María Rosa Lida de Malkiel reconoce este aspecto cuando afirma que «la acción representada en *La Celestina* no es, pues, la *secuencia ininterrumpida de la realidad, sino una muestra de su serie*» (*La originalidad artística*, p. 179, énfasis añadido). Estoy totalmente de acuerdo.

6.— Todas las citas de la obra proceden de la edición de Peter E. Russell, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Para estas palabras, ver p. 228.

7.— En los años 50, el posible espacio temporal entre las dos primeras escenas definió una polémica entre M. J. Asensio (1952, 1953) y S. Gilman (1953). Asensio vio la primera escena como una suerte de Prólogo seguido por un intervalo de días, después de los cuales tenemos la escena segunda en casa de Calisto y, desde esa escena, siguieron tres días de tiempo ininterrumpido hasta el final de la obra (caso de la *Comedia*), días en los que aprendemos las consecuencias de lo que pasa en el Prólogo (primera escena). Gilman niega rotundamente que pasaran tales días entre esas dos escenas porque no cree que sean necesarios. Esencialmente,

Leyendo atentamente, descubriremos el más velado plan de los autores de la obra, si bien requiere una reconfiguración de la cronología de los hechos que han transcurrido implícitamente<sup>8</sup>. A causa de la inexistencia de la acotación que acabamos de postular, la mayoría de los lectores (si no la totalidad) ha aceptado que la segunda escena del Acto 1 sigue inmediatamente a la primera: Calisto está llegando a casa poco después del rechazo de Melibea. Pero sencillamente no puede ser así. Mediante una lectura precisa de la *Tragicomedia*, como intentaré hacer a continuación, efectivamente pasaron días y días entre estas dos escenas, señalados ya en nuestra acotación hipotética<sup>9</sup>. Escudriñando bien el texto, hay al menos cinco escenas que nos abrirán los ojos a la necesidad de que hayan pasado un mínimo de ocho, nueve, o posiblemente más, días entre las dos escenas. Y son:

I (a). En el Acto 4, para amainar la rabia furiosa de Melibea y hacerla compadecer de Calisto, Celestina inventa para el joven galán un fuerte dolor de muelas. La tercera contesta a la pregunta de Melibea sobre cuánto tiempo hace que Calisto sufre de ese dolor de muelas, afirmando: «Señora, *ocho días*» (336, énfasis añadido). Como Melibea no le acusa de mentirosa, los lectores tenemos que aceptar que para Melibea esos ocho días —como mínimo— han pasado desde su primer y único encuentro con Calisto en la primera escena. Los lectores debemos preguntarnos: ¿En qué momentos habrán pasado tantos días? Y solo hay una respuesta lógica: entre la primera y segunda escenas de la obra, después del rechazo instintivo del imprudente galán, como la «guardada hija» que todavía era en ese momento<sup>10</sup>. Esto también implica que Calisto no sabe quién es Celestina en el Acto 1, hasta el transcurso de muchos días para él (ver nuestro apartado I (d)).

Gilman atribuye tantas referencias posteriores a la primera escena como impresiones o percepciones —algunas veces exageradas— del pasar del tiempo en la mente de los personajes. Creo que, por su presentación interpretativa de citas textuales, es Asencio quien mejor defiende que esos días realmente han pasado. Dicho esto, creo que el análisis que estoy ofreciendo en este ensayo va todavía más lejos que Asencio en la cuestión peliaguda del tiempo en la *Tragicomedia*.

8.— El único que ha pensado lo mismo que yo, Asencio, escribió que después de la primera escena: «la acción y el diálogo se cortan aquí; cuando se reanudan encontramos a Calisto en su casa, *pero han pasado días en número espléndidamente indefinido*». Asencio, «El tiempo», p. 33, énfasis añadido.

9.— Los cinco apartados que siguen se han adaptado de los que incluí en «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, 42 (2017), 154-166.

10.— La furia de Melibea es real, siendo enteramente natural que quisiera seguir escondiendo en su corazón el «secreto amor» que siente por Calisto. Para ella y hasta el Acto 4, no ha habido ninguna opción para salir de su encierro, de su silencio, como la «encerrada doncella» (440) de la familia de Pleberio. El falso dolor de muelas de Calisto —mentira inventada sobre la marcha por Celestina en el Acto 4— le ofrecerá esa opción, como veremos.

I (b). Saltemos ahora al Acto 10. Melibea abre el acto con un extenso soliloquio lleno de referencias a las penas que «muchos y muchos días» lleva sufriendo. Prestemos especial atención a lo que confiesa abiertamente estando sola:

¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demandar ayer [se refiere al Acto 4] a Celestina, cuando de parte de aquel señor, *cuya vista me cativó*, me fue rogado, y contentarle a él y *sanar a mí*, que no venir por fuerça a descubrir mi llaga quando no me sea agradecido, quando ya, desconfiando de mi buena respuesta, aya puesto sus ojos en amor de otra?<sup>11</sup> ¡O mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué dirás de mí, qué pensarás de mi seso, quando me veas publicar *lo que a ti jamás he quesido descubrir?* (...) No se desdore aquella hoja de castidad que tengo assentada sobre *este amoroso desseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta*. Pero, ¿cómo lo podré hazer, *lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado que la vista de su presencia de aquel cavallero me dio?* (439-440, énfasis añadido)

Es perfectamente evidente que, después de rechazar a Calisto, Melibea se había arrepentido de haberlo hecho, siendo que para ella «la vista de su presencia de aquel cavallero» logró despertarle algo nuevo y revolucionario, algo que le «cativó», algo que ella sabe que va en contra de su estado de virgen y de «guardada hija»<sup>12</sup>. La estructura verbal de todo lo expresado por Melibea indica que ha transcurrido bastante tiempo sufriendo penas y dolores que amenazan su «hoja de castidad»<sup>13</sup>. Se sintió

11.— Una prueba más del amor de Melibea es que está sintiendo celos de otras mujeres.

12.— Esta inicio del Acto 10 constituye para Melibea un terremoto emocional, porque hasta unos momentos antes de la primera escena de la obra, había vivido como la encerrada doncella que criaron sus padres. Afirma Alisa a Pleberio: «Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe desseo de lo que no conoce ni ha entendido jamás? (...) Que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija» (551). Es esa la Melibea que escucha las alabanzas de Calisto en la primera escena y, por su buena crianza, le rechaza. Irónicamente, las palabras de su madre (Acto 16) se pronuncian un mes después de haber conocido Melibea el «torpe desseo» y haber perdido su virginidad. Y es esa imagen de una Melibea inocente y virgen que Melibea está destinada a recrear, fingiendo ser como era antes del inicio de la obra para seguir gozando del amor ilícito con Calisto en el huerto de su propia casa de noche. Las ironías que marcan la obra están bien planteadas por sus autores: la que es ingenua es la madre y no la hija. Esta situación le destina a Melibea a dividirse en dos Melibeas, una fingida para sus padres y otra real para Calisto, una situación que había detallado yo en «Two Melibeas» (1996).

13.— Melibea nos confirma lo mismo después en el Acto 12 en el segundo encuentro con Calisto: «E *aunque muchos días he pugnado por lo dissimular* [su secreto amor], no he podido tanto que, en tornándome aquella mujer tu dulce nombre a la memoria, no descubriese mi desseo y vinieste a este lugar y tiempo, donde te suplico ordenes y dispongas de mi persona segund querrás» (480, énfasis añadido). El antecedente de estas palabras corresponde al Acto 10, el desmayo de Melibea y la repudiación de su estado de «guardada hija».

cautivada con la vista de Calisto en la primera escena, puesto que no hubo otro encuentro con él. Así que poco después del rechazo, comenzó su sufrimiento (descrito por Lucrecia para Melibea y para los lectores en el mismo Acto 10).

Hasta ahora, Melibea ha guardado en silencio su «secreto amor» (599); es un amor que va en contra de su buena crianza en una sociedad patriarcal que prohíbe terminantemente amores extramatrimoniales. Lo tiene que mantener secreto porque refleja lo que ella misma intuyó al reconocer en la efusiva retórica de Calisto el «ylícito amor» (p. 228). Melibea comenzó a sentir esa nueva y fuerte pasión ilícita al verse reflejada en esos libros que Pleberio propuso que leyera, una pasión totalizadora que la hizo querer probar ese «ponçoñoso bocado». Pero como saborearlo estaba fuera de su alcance, habiendo rechazado a Calisto, el creciente deseo de probarlo le causará dolorosas penas y sufrimiento. Sigue empeñada en mantener oculto ese nuevo y secreto amor, convencida de que ni Lucrecia, su fiel y constante compañera, se habrá dado cuenta: es otra de las muchas ironías que insertaron en su texto los autores primitivos.

En el Acto 10, llegada Celestina y manipulando de nuevo el nombre de Calisto, sabe llevar a la frustrada Melibea a no poder esconder sus penas ni un minuto más. La hija de Pleberio se desmaya, exhausta después de tantos y tantos días de sufrir tantas tensiones emocionales. Al volver en sí unos momentos más tarde, Melibea ha cruzado su Rubicón personal y deja de ser para siempre la «guardada hija» de Alisa y Pleberio, ya que se ha roto «el casto vivir y honesta vida y humildad» que le atribuye en el Acto 16 su madre biológica, Alisa (546). Es Melibea, ahora por primera vez tomando la iniciativa, quien ruega a su nueva madre Celestina que cumpla con una nueva embajada: «¡O mi madre y señora! Haz de manera cómo luego le pueda ver» (452). Y Celestina cumple, como cumplió con la embajada que Calisto le confió en el Auto I. Esa misma noche, a las doce horas, hablarán Melibea y Calisto en la *Tragicomedia* por segunda vez, poniendo fin a lo que ambos han buscado después de la escena del rechazo con la que comenzaron las acciones de la obra.

I (c). Prestemos ahora atención a cómo reacciona a esta confesión de Melibea su fiel criada Lucrecia: será una clave *imprescindible* para establecer la cronología de las acciones en la *Tragicomedia*:

Señora, mucho antes de agora tengo sentido tu llaga y calado tu desseo. Hame fuertemente dolido tu perdición. Quanto más tú me querías encobrir y celar el fuego que te quemaba, tanto más sus llamas se manifestavan en la color de tu cara, en el poco sossiego del corazón, en el meneo de tus miembros, en el comer sin gana, en el no dormir. Assí de contino se te caían, como de entre las manos, señales muy

*claras de pena. (...) [yo] sufría con pena, callava con temor, encobría con fieltad (...).* (453, énfasis añadido)

Son estas las nuevas y claras pruebas de que Melibea había sido cautivada por Calisto «mucho antes que agora». Y es que el tiempo transcurrido, mientras Lucrecia obserba las muestras del sufrimiento de su ama a causa del secreto amor, corre en paralelo a los ocho días en los que Calisto —según Celestina— sufre dolor de muelas<sup>14</sup>. Es decir, entre las dos primeras escenas de la obra. Con premeditación, los autores postergaron estas informaciones a los lectores hasta que Lucrecia los revele «muchos y muchos días» después, aquí en el Acto 10.

I (d). ¿Pero no cambia también el comportamiento normal de Calisto en esos mismos días, con lo que él mismo describe como «mi *secreta enfermedad*»? (286, énfasis añadido). Pues, sí y para saberlo, estas palabras de Sempronio en los Actos 1 y 2 lo confirman:

¡O súbito mal!<sup>15</sup> ¿Cuál fue tan *contrario acontecimiento que así tan presto robó el alegría* deste hombre, y lo que peor es, *junto con ella el seso?* (...) en viéndote solo, *dizes desvaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, mal trovando, holgando con lo oscuro, deseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento;* (...) en aquellos *cruelles desvíos que rescibiste de aquella señora en el primer trance de tus amores.* (231; 286-287, énfasis añadido)<sup>16</sup>

14.— Esa invención del dolor de muelas de Celestina, y no el conjuro de Plutón (!), es lo que ha llevado a Melibea a declarar a la tercera: «*En mi cordón llevaste embuelta la posesión de mi libertad. Su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la mayor mía.* (...) has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otro pensé descubrir» (451, énfasis añadido). Si Calisto buscaba con Celestina la oportunidad de volver a hablar una segunda vez con Melibea, Melibea también quería encontrar una oportunidad de volver a hablar con Calisto. Era su compasión cristiana por el dolor de muelas que le hizo ceder a Celestina su cordón, es decir su libertad. Lucrecia, que funciona en la *Tragicomedia* casi como el coro de las tragedias griegas clásicas en sus apartes, se dice a sí misma al ver la entrega del cordón: «(Mas le querrá dar que lo dicho)» (337). Y así pasó.

15.— Para S. Gilman, este «¡O súbito mal!» es la evidencia de que Calisto no lleva días y días sufriendo del amor (1953, p. 44), pero Asensio no acepta esa lectura, ofreciendo otra suya: que el «súbito mal» era *repentino y no reciente* (1952, p. 33), y que «Sempronio se ha venido dando cuenta del mal de su amo, pero no sabe la causa» (1953, p. 47). Solo se entera del motivo cuando Calisto se proclama «melibeo». Mi lectura del texto coincide totalmente con la de Asensio en este punto.

16.— Sempronio se presenta en el Acto 9 como «otro Calisto» frente a una enojada Elicia con palabras que denotan que él fue testigo de los comportamientos de su amo en el Acto 1: «que aquí está quien [Elicia] me causó algún tiempo *fecho otro Calisto, perdiendo el sentido, cansado el cuerpo, la cabeça vana, los días mal durmiendo, las noches todas velando (...), saltando paredes (...), haciendo coplas*(...) y otros mil actos de enamorado » (426-427, énfasis añadido). Esta lista del Acto 9 documenta y exagera lo que ya observó Sempronio de Calisto en nuestro apartado IV.



El propio Calisto comienza la segunda escena —después de varios días de haber sufrido esta secreta enfermedad— dando la bienvenida a la «bienaventurada muerte aquella que deseada a *los afligidos* viene» (229, énfasis añadido)<sup>17</sup>.

Como el laúd que después manda traer a Sempronio, Calisto se auto-denomina «destemplado» y confiesa que tiene «dentro del pecho agujones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, toda a una causa» (233). Expresan estos contradictorios sentimientos la serie de estados conflictivos emocionales que Calisto comenzó a experimentar después del rechazo en la primera escena y que siguen afligiéndole muchos días después. Y los sufre sin que el lector se aperciba durante los días que preceden al comienzo de la escena segunda. Lo que han visto Sempronio y Pármeneo en ese intervalo de tiempo forma parte de sus comentarios en los Actos 1 y 2.

Así pues, —durante los mismos ocho (o más) días aducidos por Celestina para su dolor de muelas— «la secreta enfermedad» que atormenta a Calisto desde «el primer trance de tus amores» transcurre en paralelo con el amor secreto que simultáneamente atormenta a Melibea, según observa discretamente Lucrecia, enumerando los síntomas de su pena algunos días después, en el Acto 10. Confiamos en que Lucrecia durante todo ese tiempo no ha hablado con nadie de las aflicciones que sufre su ama<sup>18</sup>. Pero el caso de Calisto es distinto, puesto que Sempronio se entera antes de «la secreta enfermedad» de su amo y planea aprovecharse de ella —y medrar— al introducir en la acción dramática a una alcahueta que él bien conoce, Celestina<sup>19</sup>.

I (e). Hay un pasaje más que merece la atención de los lectores. En el Acto 2, Pármeneo le recuerda a Calisto lo que pasó «el otro día» (289) cuando su amo entró en la huerta de Melibea detrás de su neblí<sup>20</sup>. Junto

17.— Y es que Calisto ya sabe que es la deseada Melibea «aquella a quien yo *por segunda vez* hablar tengo por imposible» (289, énfasis añadido). Esta mención de «segunda vez» hace ilógico que se hayan hablado antes de la primera escena, cosa que algunos comentaristas han propuesto.

18.— Es precisamente su lealtad a Melibea lo que le impide a Lucrecia que no hable con Alisa y Pleberio de los peligros que intuye que acechan a su ama. Efectivamente, la criada traiciona a los que la emplean y su silencio es una clave importante para entender cómo las tragedias posteriores pueden seguir su curso; es decir, sin la intervención oportuna de los padres de la dama.

19.— Es para Calisto un inesperado alivio que Sempronio conozca a Celestina al estar amancebado con Elicia, la última de las prostitutas que ha quedado trabajando en casa de la alcahueta. Calisto, estando solo, expresa así su alivio: «¡O todopoderoso, perdurable Dios! (...) humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que convierta *mi pena y tristeza en gozo*, y yo, indigno, merezca venir en el deseado fin» (249-250, énfasis añadido). Está claro que Calisto ha llevado algún tiempo con su «pena y tristeza». Para los usos textuales de las menciones de Dios, ver Rank, en la Bibliografía.

20.— Patrizia Botta (2001) aclaró que toda esta primera escena pasa no en el huerto urbano de Pleberio sino en la huerta suburbana de Pleberio (él se pregunta en el Acto 21: «para quién

con las otras indicaciones de los días que pasan entre las dos primeras escenas del Acto 1, esta indefinición de «el otro día» de Pármeno vendría a corroborar ese mínimo de ocho días que se suceden después del rechazo recibido por su amo y el comienzo de la segunda escena.

Las palabras de Pármeno en el Acto 2 indican también, al menos para mí, que fue él quien acompañó a su amo en la cacería ese día y observó su comportamiento durante los días siguientes: «Señor, porque perderse *el otro día* el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a la buscar; la entrada, causa de la *ver y hablar*; *la habla engendró amor*; *el amor parió tu pena*; *la pena causará perder tu cuerpo y alma y hazienda*» (290, énfasis añadido).

Las palabras de Pármeno forman una cadena *cronológica* de lo que ha sucedido con posterioridad al rechazo de Melibea e introducen la temática del sufrimiento de su amo. Mediante el parlamento de Pármeno, averiguamos que Calisto lleva tiempo penando desde el rechazo de la primera escena, lo que permite al joven criado profética e irónicamente prever o intuir los castigos que —con el paso del tiempo— dichas penas amorosas pueden causar a su amo.

También existen referencias a Melibea el mismo «otro día» (330)<sup>21</sup> y los «muchos y muchos días» que han pasado desde aquel encuentro en la huerta suburbana (451, 599)<sup>22</sup>, que nos aperciben sin duda alguna del espacio temporal de ocho o nueve días (o más) que los autores imaginaron después de la primera escena; un tiempo que recuperamos a través de nuestra lectura profunda del texto. Así pues, entre la primera y segunda escena del Acto 1 los autores dejan tanto a Melibea como a Calisto amando y penando «en off» (referencia al tiempo en que suceden acciones fuera de escena en la moderna dramaturgia). Pero los tres criados, Lucrecia, Sempronio y

plante árboles» [609]), donde parece hay una casita para poder salir de la ciudad y descansar. Ocurre que esta huerta está cerca de donde se va a cazar Calisto. Los dos protagonistas que hablan en la primera escena no están solos; Lucrecia está con Melibea y Pármeno con Calisto, los dos sin intervenir textualmente. Pero cada uno demuestra que sabe lo que ha pasado en la huerta suburbana (y después).

21.— La referencia al otro día de Melibea es el mismo día que menciona Pármeno: Melibea dice con rabia a Celestina: «Este es el que *el otro día* me vido y comencó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán» (330, énfasis añadido). La enamorada Melibea, aquí en el Acto 4, sigue guardando para sí su secreto amor. Es que Celestina nunca llegó a sospechar de los verdaderos sentimientos que guarda Melibea en su corazón, los que le dejaron cautivada muchos días antes, es decir, en la primera escena de la obra y mucho antes del conjuro al final del Acto 3. El conjuro ayuda a caracterizar a Celestina, reconocida hechicera, pero como hemos visto, es posterior al enamoramiento (por libre albedrío) de Melibea.

22.— Melibea le dice a Celestina en el Acto 10: «Muchos y muchos días son passados que ese noble caballero me habló en amor...» (451). Son ecos de lo que dijo ella en el Acto 4, pero con una actitud totalmente complaciente ahora ante Celestina. Melibea en ambas ocasiones fija para los lectores la distancia temporal que separan los momentos actuales de la primera escena de la obra con la referencia a «muchos y muchos días». Calculo que ahora podrían ser doce o trece días: ver en adelante la presentación de la segunda (hipotética) acotación mía.

Pármeno son testigos de las manifestaciones de amor y sufrimiento de los futuros amantes y nos cuentan lo que ellos han observado de sus actuaciones, pero siempre «en off».

Toda la atención textual a partir de la segunda escena del Acto 1 no solo dramatiza «la secreta enfermedad» que desconcierta a Calisto, sino que también se centra en su libido, su lujuria, y la embajada que le confiará a Celestina, pagándole con cien monedas de oro<sup>23</sup>. Los autores dejan desaparecida a Melibea hasta el Acto 4, siempre sufriendo en silencio a causa del secreto amor ilícito que siente por Calisto.

## II. La segunda acotación: El tiempo transcurrido después del Acto 3 de la obra

Además de lo que hemos comprobado sobre el comportamiento y los sentimientos de los dos protagonistas a causa del tiempo transcurrido después de la primera escena de la *Tragicomedia*, tendremos que suponer que seguían con sus rutinarios servicios para sus señores Sempronio, Pármeno, Sosia, Tristán y Lucrecia. No sabemos nada de lo que hacían Celestina, Elicia y Areúsa durante esos días, aunque el lector puede sospechar que Elicia habrá recibido varios clientes antes y después de Crito (Acto 1) y que todavía seguían juntos Areúsa y el caballero que la mantiene (en el Acto 7, que solo «ayer» se fue a la guerra [388]). Es decir, una vida rutinaria y normal para todos ellos, excepto para Melibea y Calisto.

Después del inicio de la segunda escena y hasta el final del Acto 3, el tiempo transcurre en acciones consecutivas: (1) las conversaciones de Calisto con sus dos criados; (2) la salida de Sempronio para traer a Celestina; (3) la llegada de ellos a casa de Calisto; (4) el intento de Celestina por atraer a Pármeno a que forme parte de una confederación con Sempronio para medrar a expensas de Calisto; (5) el contrato entre Calisto y Celestina sellado con cien monedas de oro (Acto 1); (6) la irritación de Calisto con Pármeno por criticar la embajada que acababa de entregar a Celestina (Acto 2); (7) el diálogo entre Celestina y Sempronio por la calle y (8) hacia la noche, el conjuro de la Celestina-hechicera a Plutón (Acto 3). Todo esto pasa secuencialmente en un mismo día.

23.— Es curioso, por lo que el texto sugiere, que todos los personajes de la obra, menos Calisto, saben quién es Celestina. Aunque la alcahueta comenta (a Melibea) que hace veintitrés años, como partera, «le vido nacer y le tomó a los pies de su madre» a Calisto (336) —que parece un engaño más para convencer a Melibea de sus buenos oficios—, sin embargo, el joven galán nunca ha sido uno de sus clientes y ha entrado en su mundo a través de Sempronio y su relación con Elicia. Esta falta de familiaridad de Calisto con Celestina permite a los autores introducirla en el texto anticipadamente mediante pinceladas proporcionadas por Sempronio y Pármeno en el Acto 1, antes de que el lector la conozca como personaje real.

Es aquí, después del Acto 3, cuando propongo la segunda de mis actuaciones escénicas: [*Pasan dos o tres días*]. ¿Por qué? Porque como lector, me ha parecido más que curioso que entre el nocturno conjuro a Plutón que cierra el Acto 3 y la Celestina a comienzos del Acto 4, camino a casa de Pleberio —una casa que ella no ha visitado en los dos años desde que ha dejado de vivir en el mismo barrio— y llevando en su mano un hilado hechizado con aceite serpentino que espera vender a Alisa para poder ver y hablar con Melibea, le asestan las desconcertantes dudas y temores que ella ventila en un soliloquio íntimo que le asignan los autores primitivos de la obra. Este hablar y razonar de la alcahueta consigo misma es la mejor fórmula dramática para darnos a conocer su verdadera personalidad. Funciona como un aparte que descubre al personaje, sin sus artes y mañas públicas.

## II (a). *Celestina por fin se va a la casa de Pleberio*

Me parece que si este soliloquio se hubiera pronunciado la mañana siguiente al conjuro nocturno —realmente solo unas horas después— ¿no partiría Celestina con la confianza que el conjuro le habría dado? Pero aquí —en su largo monólogo— no hay huella de tal confianza. Al contrario, no hay ni una sola mención, ni un solo recuerdo del conjuro ni de Plutón. En vez de caminar hacia la casa de Pleberio con confianza en la resolución positiva de su embajada, Celestina está aquejada de dudas, desconfianza de sí misma, incertidumbre de poder llevar a buen fin la embajada de Calisto y temor por su seguridad personal. Más bien está reaccionando a las amonestaciones que Sempronio le dijo antes del conjuro<sup>24</sup>. La alcahueta, ahora sola, murmura temblando: «si me sintiesen en estos passos, de parte de Melibea, que *no pagasse con pena que menor fuesse que la vida (...) pues amargas cient monedas serían éstas. (...) Pues, ¿yré o tornarme he?*» (312, énfasis añadido). No solo le asestan estos temores, sino que su reputación quedaría en entredicho. Celestina imagina posibles reacciones de desilusión por parte de los que han confiado en ella:

Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? ¿Qué todas éstas eran mis fuerças, saber y esfuerço, ardid y ofrecimiento, astucia y solicitud? Y su amo, Calisto, ¿qué dirá, qué hará,

24.—Estas amonestaciones de Sempronio y la respuesta de la tercera en el Acto 3 definen el orgullo de Celestina al mismo tiempo que su capacidad de no revelar ante interlocutores sus incertidumbres (como lo hará el en Acto 4, estando sola). Sempronio le dice: «Madre, mira bien lo que hazes (...). Piensa en su padre que es noble y esforçado; su madre celosa y brava; tú, la misma sospecha. Melibea es única a ellos; faltándoles ella, fáltales todo el bien. En pensallo tiemblo. *No vayas por lana y vengas sin pluma*». Estas palabras le irritan a Celestina y su réplica es defensiva: «¡Alahé, en mal ora a ti he yo menester para compañero! ¡*Aun si quisieses avisar a Celestina en su oficio!*» (304-305, énfasis añadido). Pero como veremos, esta amonestación va a surtir efecto en el Acto 4, que propongo transcurre unos pocos días después.

qué pensará sino que ay nuevo engaño en mis pisadas y que yo he descubierto la celada por haver más provecho desta otra parte, como sofística prevaricadora?<sup>25</sup> (312-313)

Continúa lidiando entre sus dudas y temores Celestina hasta que por fin llega a una resolución que habrá sorprendido a más de un lector:

¡Pues triste yo! ¡Mal acá, mal acullá; pena en ambas partes! Quando a los extremos falta el medio, arrimarse el hombre al más sano es discreción. *Más quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto*. Yr quiero, que *mayor es la vergüenza de quedar por cobarde que la pena cumpliendo como osada lo que prometí*; pues jamás el esfuerzo desayudó la fortuna. (313-314, énfasis añadido)

Lo que más le anima a seguir no es su conjuro sino los agujeros que va interpretando mientras se acerca a la casa de un Pleberio a quien podrá *ofender* si tiene éxito su misión:

Todos los agujeros se adereçan favorables o yo no sé nada desta arte; quatro hombres que he topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos. (...) Nunca he tropezado como otras vezes. Las piedras parece que se apartan y me fazen lugar que passe (...). Ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto (...). (314)

Como hemos observado antes, no hay ni una sola referencia al conjuro, ni a Plutón, ni al hilado que lleva en la mano, creyéndolo envenenado. Celestina no solo es hechicera sino también muy supersticiosa y estos agujeros consiguen reanimarle hasta que, llegando a la casa de Pleberio, le alivia todavía más ver a Lucrecia a la puerta, sabiendo que esta prima de Elicia no le será contraria (314). Los agujeros son propicios para la embajada de Calisto. Pero otro tema aparte es su deseo personal de «ofender a Pleberio» (313). Si cumple con éxito la embajada de Calisto, sabe que cumplirá con éxito al mismo tiempo su propio deseo de ofender a Pleberio<sup>26</sup>.

25.— Me parece irónico que los autores de la obra dejen que Celestina reconozca, hablando a solas, que ella de verdad es una «sofística prevaricadora». Nos hace pensar en lo que afirma ella en el Acto 3, alabándose a sí misma delante de Sempronio, pero utilizando metafóricamente la fama de los abogados: «Pero todavía hijo, es necessario que el buen procurador ponga de su casa algún trabajo, *algunas fingidas razones, algunos sofisticos actos* (...)» (298, énfasis añadido). Como Melibea (548) y como Areúsa (429), también Celestina se conoce a sí misma. Son estos autoconocimientos otro elemento que indica una caracterización muy bien pensada y llevada a cabo por los autores para estas tres mujeres en otros aspectos tan disimilares.

26.— Nos deja a los lectores saber —por primera vez en la obra— que Celestina siente un odio muy particular hacia Pleberio, una actitud antagonista que exploré yo en «Quinientos

Por tanto, me parece que, si transcurren un par de días después del conjuro, las dudas expresadas por Celestina (la desilusión y la furia que imagina que le dirigirían Sempronio y Calisto, y el recuerdo de la amonestación de Sempronio del Acto 3), le preocuparían mucho más, tal como los autores nos sugieren al componer con extremada sutileza este soliloquio. Lo del supuesto éxito del conjuro ya no ocupa su mente, solo preocupaciones, dudas y temores. Estas dudas que expresa Celestina no son espontáneas: reflejan el pasado y precisan de días para cuajar y madurar. El paso del tiempo es fundamental para que la alcahueta, venida a menos, vea más claramente los posibles peligros de su bien pagada embajada («amargas cient monedas serían éstas»).

## II (b). *Celestina, Pármemo y Areúsa*

¿Y qué otros eventos, acciones o encuentros podrían haber sucedido en ese par de días que sugiero que transcurren entre el final del Acto 3 y comienzo del Acto 4? El texto nos deja imaginar algo de lo que Celestina le había prometido hace unos días a Pármemo en el Acto 1. El lector recordará que Celestina empleó distintas estrategias para convencer a Pármemo de que podría medrar más en la vida siendo un confederado suyo y de Sempronio que siendo fiel a Calisto, ese «rompenecios» (274). Pero a Pármemo Sempronio le cae mal y Celestina dejará este asunto de la confederación para el futuro (Acto 7). Luego y sobre la marcha, Celestina inventa —como posteriormente ingenia el dolor de muelas de Calisto— un tesoro que Alberto, el padre de Pármemo, dejó en sus manos para que se lo diera a su hijo cuando llegara a la mayoría de edad. Después le habla de amantes y recrea —como la buena actriz que es, imitando las voces de dos hombres— los placeres compartidos comentando las noches pasadas con sus muchachas.

Pero lo que más le atrae y convence a Pármemo, al menos en ese momento, es la mención de Areúsa, prima de Elicia e hija de Eliso, cuya belleza le ilusiona al lampiño y virginal Pármemo. Promete la alcahueta

años de animadversión...» (2002). Celestina luego presentará la feliz consecución de la embajada de Calisto con estas palabras jactanciosas y contundentes: «Que [Melíbea] es más tuya que de sí misma, *más está a tu mandado y querer que de su padre Pleberio*» (460, énfasis añadido). Así que para Celestina la embajada realizada le ha proporcionado una motivación personal también: la de haber envenenado el futuro que tenía pensado Pleberio para su única hija y heredera. En esto vemos un deseo de vengarse de lo que será el resultado de su progresivo empobrecimiento en los mismos veinte años en que se iba haciendo cada vez más rico Pleberio. Milagros Piedra, en su pieza teatral, *Una blanca muerta, o Melíbea*, estrenada en 1994 y publicada en 1998, dramatizó esta vertiente de la venganza de la alcahueta contra Pleberio. Pero el motivo para Pierna es que Pleberio y Celestina fueron amantes hace tiempo, pero él le rechazó para casarse con Alisa. Esta será la *visión unilateral* de M. Piedra: una visión personal que no tiene nada que ver con las intenciones originales de los primitivos autores de la *Tragi-comedia*. Ver nuestra cita de Canet, p. 40, al comienzo de este ensayo.

al embelesado joven criado: «Pues tu buena dicha quiere que aquí está quién te la dará» (276). Esta promesa reaparecerá en el Acto 7; una vez cumplida, será un vínculo estratégico para que las acciones trágicas se materialicen más adelante.

Al final del Acto 6, Calisto manda que Pármene acompañe a Celestina (que se va con el cordón que había erotizado a Calisto<sup>27</sup>); el joven criado sale con ella, quejándose nuevamente de un Sempronio «desvariado» (374), el socio original de la confederación anti-Calisto. Pero no se le ha olvidado a Pármene la promesa de Celestina del Acto 1: «Bien se te acordará, no ha mucho que me prometiste que me harías haver a Areúsa (...)» (383). Fijémonos en lo que le contesta la alcahueta: «No lo he olvidado (...) que *más de tres xaques ha rescibido de mí sobre ello* en tu ausencia» (383, énfasis añadido)<sup>28</sup>. Celestina sabe que ha pasado suficiente tiempo para poder hablar con Areúsa tres veces «en off», igual que sabe que ha transcurrido un mínimo de ocho días necesarios para inventar el dolor de muelas de Calisto.

Un poco más adelante, Celestina le recuerda a Areúsa lo mismo, cuando ésta le ruega: «dime a qué fue tu buena venida». Responde la vieja: «*Ya sabes lo que de Pármene te ove dicho*. Quéxaseme que aún verle no quieres» (388, énfasis añadido). No cuestiona Areúsa lo dicho por la alcahueta, dejándonos con el deseo de saber cuándo pasaron esos «más de tres xaques». Es evidente que pasaron «en off» pero ¿en qué momento del transcurso del tiempo implícito de la *Tragicomedia*?<sup>29</sup>

Creo yo —en defensa de mi segunda (hipotética) acotación propuesta arriba— que «esos achaques» se dieron en unos días «en off» entre el Acto 3 y el comienzo del Acto 4, puesto que entre el Acto 4 (el encuentro de Melibea con Celestina) y el Acto 7 no existe posibilidad de tiempo implícito. Veamos. Al salir Celestina de la casa de Pleberio con el cordón cedido por Melibea al final del Acto 4, se encuentra con Sempronio en la calle (Acto 5) y se van directamente a casa de Calisto donde pasa todo el

27.— Calisto manosea el cordón como si fuera Melibea en vez de una de sus prendas, haciendo que Celestina le repruebe: «(...) tratar al cordón como cordón (...), no haga tu lengua yguales la persona y el vestido» (365). Como el lector sabe, Calisto va a tratar el cuerpo de Melibea como ha tratado el cordón (Actos 14 y 19).

28.— Gilman, refiriéndose a estos tres xaques opina: «Sabemos que *no ha habido oportunidad para semejante preparación*, es decir, al menos que la hubiese durante *uno de esos días increíbles que se nos han ocultado*» (*Arte y estructura*, p. 342, énfasis añadido). Intento, pues, hacer «creíbles» esos días omitidos «en off» por los autores de la *Tragicomedia*.

29.— Esta expresión, «en off», también la ha denominado «tiempo implícito» M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel en *La originalidad*. p. 176: «Pienso que es pecado de injusticia contra los excelsos autores de la *Tragicomedia* concebir tanta insistencia en el tiempo implícito [da varios ejemplos] como una falla mecánica (...) No es lícito presumir error mientras quede a mano explicación que muestre propósito coherente en este peculiarísimo proceder». Y es ese tiempo implícito (o «en off») que en una edición nueva de la *Tragicomedia* podría estar indicado mediante acotaciones escénicas añadidas.

Acto 6. Comienza el Acto 7 inmediatamente después de las conversaciones del Acto 6 al salir Celestina y Pármeneo de la casa del galán.

Al igual que los ocho días en que Calisto supuestamente sufre el dolor de muelas acaecen «en off» entre las dos primeras escenas de la obra, me parece evidente que los «tres xaques» recibidos por Areúsa de Celestina sobre Pármeneo habrán acontecido «en off» entre los Actos 3 y Acto 4. Antes no, siendo que —como lo hemos demostrado— desde la contratación de Celestina por Calisto para realizar la embajada a Melibea y hasta el final del Acto 3 (el conjuro) no hubo tiempo «en off» para la alcahueta.

En estos días «en off» que propongo que acaecen después del Acto 3, Celestina no solo ha podido dar estos tres recuerdos de Pármeneo a Areúsa, sino que tuvo tiempo, después del conjuro a Plutón, para asimilar los peligros de la embajada que aceptó de Calisto —junto con las amonestaciones de Sempronio— haciéndole dudar de su éxito y seguridad personal si fuera descubierta por la gente de Pleberio, por quien siente una enemistad de larga duración. Con tantos temores y dudas, ya no piensa en el conjuro y poco a poco le animan los agüeros que interpreta de otra de sus artes (314).

### III. El tiempo de la *Tragicomedia* transcurrido después del Auto 7

En el Auto 7, Celestina astutamente utiliza a Areúsa para hacer que Pármeneo prometa ser amigo de Sempronio y formar parte de la confederación anti-Calisto<sup>30</sup>. Pasan los nuevos amantes toda la noche juntos y a la mañana siguiente, al despertar en el Acto 8, es cuando presenciamos la nueva amistad de Pármeneo y Sempronio, la salida de Calisto para la iglesia de la Magdalena y, en su ausencia, el robo de su despensa para abastecer el almuerzo que celebrarán con sus amantes en casa de Celestina. Durante ese almuerzo (Acto 9) llega Lucrecia para pedir que la vieja acuda a atender a la atribulada Melibea. Mientras están de camino, se inicia el Acto 10 con un soliloquio de Melibea y al terminar ese acto, Celestina llega a la casa de Calisto para anunciarle la cita aquella misma noche a las doce (Acto 11). Será esa misma noche, ante unas rejas cerradas de la casa de Pleberio, cuando transcurran parte de las acciones del Acto 12.

Los últimos hechos del Acto 12 finalizan esa misma noche con el asesinato de Celestina en su casa y la ejecución de Sempronio y Pármeneo unas horas después, en la madrugada del nuevo día. Sosia, testigo del

30.— La enorme ironía es que el éxito de Celestina en sellar definitivamente esta amistad de los dos criados (actos 7 y 8) resultará en una confederación de los dos en contra de la codicia de la alcahueta y produce su asesinato en el Acto 12. Los dos ni han sido leales a Calisto ni, al final, a Celestina, pero los tres pagarán el precio de su hambre de medrar económicamente. Mueren todos los tres por el vicio de la codicia.



degollamiento de los criados, viene a contárselo inmediatamente a Tristán y Calisto en el Acto 13; el Acto 14 sigue ininterrumpidamente con el largo soliloquio de Calisto al final del cual toma la decisión de que nada le podrá impedir su deseo de seguir con sus nocturnas visitas al huerto de Melibea. Y por fin, en el huerto de Melibea, horas después, es cuando tiene lugar el encuentro amoroso apasionado entre Calisto y Melibea. Así que las acciones del Acto 7 al Acto 14 son sucesivas en el transcurso cronológico del tiempo y pasan en tres noches y dos días.

A la mañana siguiente, Elicia —divisada por Sosia y Tristán desde la casa de Calisto— llega a la casa de Areúsa (Acto 15) con la triste noticia de las tres muertes. En ese momento, Areúsa está regañando vivamente al ex-amante, Centurio. Es de suponer que Elicia no habrá utilizado mucho tiempo en llevar esta mala noticia a su prima, transcurriendo pocas horas entre el asesinato al final del Acto 12 y el Acto 15<sup>31</sup>. Areúsa, tomando la decisión de vengarse de las muertes de Celestina, Pármemo y Sempronio, su amante y el de Elicia, culpando a Calisto y Melibea de lo sucedido y deseándole la misma suerte, se ve en la obligación de conocer exactamente en qué noche estarán de nuevo en el huerto. Pide a Elicia, que conoce a Sosia, que le convenza para que vaya a su casa, haciéndole creer que será su amante, una vez muerto Pármemo.

Es justo en este momento —entre los Actos 15 y 16— cuando la mayoría de los críticos proponen el transcurso de un mes, durante el cual siguen los amantes sus encuentros amoros en el huerto, según lo que comenta Melibea en el Acto 16 cuando se rebela contra la idea del matrimonio que su padre quiere organizar para asegurarle un cómodo futuro. Cuando Melibea dialoga con Lucrecia de que llevan *más de un mes* hablando de lo mismo, nos puede hacer pensar que Pleberio y Alisa planeaban casar a Melibea por las mismas fechas —irónicamente— que iniciaron los encuentros en el huerto<sup>32</sup>.

Pero lo más problemático, al menos para mí, sería: ¿entre qué actos de la *Traagicomedia* puede haber pasado un mes, el que pregona Melibea en el Acto 16 y que tenía que iniciarse con el primer encuentro sexual de los amantes en el Acto 14? Antes de poder contestar hay varios puntos que considerar en cuanto al tiempo que transitan los personajes:

31.— El Acto 13 discurre unas pocas horas después del asesinato de la alcahueta. Es la noche del día posterior al crimen cuando tiene lugar la unión amorosa de Calisto y Melibea (Acto 14). Si Elicia aparece la mañana siguiente del Acto 14, calculamos que entre el asesinato de Celestina y el Acto 15 habrían pasado como treinta y seis horas, dejando a Elicia tiempo para recuperarse del shock y tomar la decisión de informar a su prima Areúsa.

32.— Esta percepción del tiempo nos la comunica Melibea en dos frases consecutivas del Acto 16: «*Un mes ha* que otra cosa (matrimonio) no hazen ni en otra cosa entienden. No parece sino les dize el coraçón el gran amor que a Calisto tengo, y todo lo que con él, *un mes ha*, he passado» (547, énfasis añadido).

1. el asesinato de Celestina ocurre al final del Acto 12. Ni ella ni Sempronio ni Pármemo están vivos en el momento en que Calisto y Melibea se convierten en amantes;
2. unas 36 horas después del asesinato de Celestina, Elicia informa a Areúsa (acto 15) de las tres muertes;
3. en esas mismas 36 horas Calisto se entera de la muerte de sus criados y de Celestina —por Sosia— y esa misma noche acude con Sosia y Tristán al huerto donde él y Melibea hacen el amor por primera vez (Actos 13 y 14);
4. entre la petición de Areúsa a Elicia de sobornar a Sosia (Acto 15) y la llamada a su puerta del joven criado de Calisto (Acto 17), la lógica pide que podrían haber pasado entre uno y tres días «en off», y no todo el mes mencionado por Melibea en el Acto 16, que se ha colocado entre los Actos 15 y 17;
5. A partir de la conversación mantenida entre Areúsa y Sosia en el Acto 17, es evidente, sin embargo, que ese mes ya ha pasado, siendo que Sosia le afirma que «en un mes no avemos ydo ocho vezes, y dicen los falsarios rebolvedores que cada noche» (560)<sup>33</sup>. Es más: Sosia traiciona a los amantes al revelar la información que necesitaba Areúsa: «Para esta noche en dando el reloj las doze está hecho el concierto de su visitación por el huerto» (560-561).
6. Areúsa no pierde tiempo en entrevistarse una segunda vez con Centurio (Acto 18); ese mismo día le anima a llevar a cabo la venganza que desea: la muerte de Calisto —«Esta noche lo tomarás» (566)—. Las acciones de los Actos 19, 20 y 21 suceden en una noche y durante la mañana siguiente.

Los lectores también recordarán estas otras palabras de Melibea en el Acto 16, manifestadas a su criada Lucrecia que ha sido fiel testigo: «un mes ha, como has visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza, y *muchas aver venido en balde (...)*» (550, énfasis añadido). Melibea nos confirma que Calisto había escalado el muro del huerto cada noche, pero, por razones no especificadas, ella no ha podido recibirlo siempre, haciendo más verídicas las ocho (o menos) noches que alega Sosia en el Acto 17.

Calisto también parece confirmar que no ha sido posible hacer el amor con Melibea cada noche. En el Acto 19 dice a sus criados: «Sobiré encima de la pared y en ella estaré escuchando, por ver si oyré alguna buena señal *de mi amor en ausencia*» (577, énfasis añadido). Y agrega, después de bajar para estar con Melibea: «no cesse tu suave canto. No sea de peor condi-

33.— Estos «falsos rebolvedores» son una invención de Areúsa para sacar información de Sosia sobre en qué noche va a ir Calisto la próxima vez, información que necesita para llevar a cabo sin demorar su plan de venganza que confía que llevará a cabo Centurio.

ción *mi presencia*, con que te alegras, que *mi ausencia*, que te fatiga» (583, énfasis añadido). Es posible que con ‘ausencia’ Calisto esté hablando de día, y no de las noches cuando no se podían hacer el amor, pero la libido del amante hace creíble que también lamente las noches perdidas.

Una dificultad que el lector puede tener con la lectura del Acto 16 es su aparente *intemporalidad*. Los personajes de los Actos 15, 17 y 18 son los mismos: Elicia, Areúsa, Sosia (Acto 17) y Centurio (Actos 15 y 18). Al terminar el Acto 15, no hay nada que implique que las acciones del Acto 16 sigan el transcurso del tiempo de las otras acciones de la *Tragicomedia*. Recordemos que en el Acto 2, Calisto manda a Sempronio que siga a Celestina para aquejarla (286), y al final del Acto 6, le manda acompañar a Celestina a Pármeno y la acción continúa en ambos casos en el acto siguiente. Pero ¿qué ocurre al final del Acto 16: el único eslabón entre las dos conversaciones (Alisa con Pleberio; Melibea con Lucrecia) y lo que acontece en el Acto 17, es la confirmación —en boca de Sosia— de que no todas las noches de ese mes han podido hacer el amor Calisto y Melibea.

Esta supuesta intemporalidad del Acto 16 —sin vínculo a ninguna otra acción de la *Tragicomedia*— sigue siendo problemática. Después de la salida del huerto de Melibea, termina el Acto 14 con Calisto en su casa y en su cama. Mientras tanto, llega la mañana y, todavía despiertos, presencian Sosia y Tristán la llegada de Elicia a la casa de Areúsa. Como ya hemos dicho, desde esa mañana hasta el final de la obra, el período transcurrido es cronológico sin muchas posibilidades de tiempo «en off» (la excepción es el intervalo que tarda Elicia en hablar con Sosia y el que éste tarda en ir al encuentro con Areúsa, que no debe ser mucho).

En el Acto 15, el asesinato del Acto 12 todavía parece reciente. En el Acto 17, el mes de los amores de Calisto y Melibea es ya un hecho, confirmado por Sosia. La misma noche del diálogo del Acto 17, Sosia, Tristán y Calisto saldrán por última vez al huerto de Melibea. Pero Centurio arregla con Traso el cojo ir en su lugar y crear una reyerta. Calisto muere y Melibea decide que «no es tiempo de yo vivir» (589). Llevan los criados el cuerpo de Calisto; Lucrecia inventa una indisposición de corazón para Melibea y llama a Pleberio. Melibea le manda a su padre ir por un instrumento y ella sube a la azotea de su casa. Se suicida al dejarse caer de la azotea de la torre, descalabrada como Calisto. El planto de Pleberio es instantáneo.

Hemos calculado unas treinta y seis horas entre el asesinato (Acto 12) y la aparición de Elicia a la puerta de Areúsa (Acto 15). En esas mismas horas han transcurrido todo lo relacionado en los Actos 13 y 14. Desde el Acto 17, hemos podido comprobar que todo pasa muy rápido y cronológicamente. Anteriormente esbozábamos entre la segunda escena del Acto 1 y el conjuro del Acto 3 un largo día. Por tanto, hasta el Acto 4, propusimos 2 o 3 días (serían 4 total). De ahí hasta el Acto 7, otro día. Posteriormente tres noches y dos días (Actos 8 a 12). Del asesinato al comienzo del Acto 15, día y medio (ya van 8) y del Acto 15 al final, unas 2 o 3 jornadas,

para darnos diez u once días, a los que agregamos ocho o diez más entre las dos primeras escenas del Acto 1 de la obra por lo que tendríamos, desde el inicio de la *Tragicomedia*, el equivalente a unas tres semanas.

¿Dónde lógicamente podemos insertar ese mes en el que escasas ocho veces han ido Sosia y Tristán con Calisto a entrar en el huerto de Melibebea? ¿Entre qué Actos? Si hacen el amor en el huerto por primera vez en el Acto 14, tendremos que realizar un acto de fe para creer que en el Acto 16 ha pasado un mes, durante el cual Calisto acude cada noche, según Melibebea, y es admitido como ocho veces, según Sosia. Además, tendremos que imaginar que el plan de venganza de Areúsa se concibe un mes después de la muerte de Pármeno y Sempronio. Es muy poco probable.

No, no hay un momento lógico en el transcurso de las acciones de la *Tragicomedia* para situar las conversaciones simultáneas del Acto 16. Es por lo que las voy a considerar atemporales. Afectan, eso sí, a las dos fatalidades con las que culmina la obra, pero sin tener nada que ver con las tragedias de Celestina, Sempronio y Pármeno en los Actos 12 y 13. Aquí radica la gran diferencia entre la *Comedia* y las *Tragicomedia*. Los autores de la *Tragicomedia*, al extender la obra, pasan por alto el Acto 16 sin insertarlo en el trascurso del tiempo lógico de las acciones. Me quedo con las tres semanas que he encontrado plausibles. Acepto el mes agregado del acto 16 por tener alusiones al mismo en los Actos 17, 19 y posteriores. Pero desafía la lógica del tiempo que transcurre para que Areúsa, al enterarse de las tres pérdidas (Celestina, Pármeno y Sempronio), ponga en funcionamiento su plan de venganza a través de Centurio para acabar con Calisto, causador de esas tres muertes (Actos 15, 17, 18). Lo cual no requiere un mes, solo unos días.

He buscado soluciones y he encontrado cada vez más dificultades para entender el tiempo implícito en los veintiún Actos de la *Tragicomedia*. Creo que he descubierto y descrito los ocho a diez días acontecidos entre las dos primeras escenas del Acto 1. Igualmente he ponderado unos días que tendrían que haber transcurrido entre los Actos 3 y 4. Con estos dos tiempos «en off» he previsto dos útiles acotaciones como guía al lector de las acciones dramáticas, contruidas por los primitivos autores mediante una cronología no secuencial. Reconozco que no hemos podido resolver todo el tiempo «en off» que el Acto 16 sugiere, pero parece mejor que no tengamos que repetir otras siete veces los coqueteos del Acto 14, con variantes.

## Bibliografía

- ASENSIO, Manuel J. (1952), «El tiempo en *La Celestina*», *Hispanic Review*, 20, pp. 28-43.
- ASENSIO, Manuel J. (1953), «A Rejoinder», *Hispanic Review*, 21, pp. 46-50.
- BOTTA, Patrizia (2001), «Las (dos) casas de Melibea», en *Tras los pasos de 'La Celestina'*, ed. P. Botta et al, Kassel, Reichenberger, pp. 157-182.
- CANET VALLÉS, José Luis (2007), «*Celestina* 'sic et non'. ¿Libro escolar universitario?», *Celestinesca*, 31, 23-58.
- (2008a), «Género y dramaturgia en la *Celestina*», *Theatralia* 10, pp. 27-42.
- (2008b), en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del XVI», *Celestinesca*, 32, pp. 85-108.
- (2010), «La *Celestina* y el paulismo», en '*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*'. *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, ed. Devid Paolini, New York, The Hispanic Society, pp. 69-83.
- GILMAN, Stephen (1953), «A propos of 'El tiempo en *La Celestina*' by Manuel J, Asensio», *Hispanic Review*, 21, pp. 42-45.
- (1974), «*La Celestina*»: Arte y estructura, Madrid, Taurus.
- LIDA DE MALKIEL; María Rosa (1962, 1970<sup>2</sup>), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA.
- PIEDRA, Milagros (1998), *Una blanca muerte, o Melibea, Tragicomedia en dos actos*, Evisna, Mediterránea.
- RANK, Jerry R. (1980-1981), «The Uses of 'Dios' and the Concept of God in *La Celestina*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5, pp. 75-91.
- RUSSELL, Peter E. (2007), ed. *Fernando de Rojas. La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Clásicos Castalia 191, Madrid, Castalia.
- SNOW, Joseph T. (1996), «Two Melibeas», in '*Nunca fue pena mayor*'. *Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, ed. V. Roncero López and A. Menéndez Collera (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha), pp. 655-662.
- (1999-2000), «Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?», *Studia Medievalia Hispanica V: Actas de las VI Jornadas de Literatura Española Medieval*, eds. A. Liotta & S. Luppi (= *Letras*, nos. 40-41 Buenos Aires), pp. 152-157.
- (2005-2006), «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit*, 25-26, pp. 537-561.
- (2017), «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, 41, 153-166.

