

La Celestina

La Celestina es el título que finalmente se le ha asignado a un texto que tuvo, de origen, otros dos: la *Comedia de Calisto y Melibea*, una primera versión de dieciséis actos, mientras que la segunda se denominó *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y tenía una extensión de veintiún actos. Para muchos (Baty y Chavance, entre ellos⁶¹) se trata de una novela dialogada, pero María Rosa Lida demostró, en un extenso libro publicado hace años por la editorial argentina EUDEBA, *La originalidad artística de La Celestina*, que la obra pertenece al género dramático.

Fernando de Rojas fue su autor. Era un abogado en actividad, bachiller en derecho recibido en Salamanca, que la escribió durante quince días en un alto de su labor como jurisconsulto, a finales del siglo XV y comienzos del XVI, datos que muchos sospechan falsos, porque obra de “tanta perfección, madurez y atinados juicios, es imposible que se elaborara con la precipitación que exige tan corto tiempo”⁶². El mismo Rojas le quiso quitar envergadura a su proeza literaria confesando que él encontró el primer acto ya escrito, por un autor anónimo, y su tarea se remitió, entonces, a proseguir la historia, lo que le insumió nada menos que quince o veinte actos más.

Acerca del subgénero dramático que se le confiere desde los títulos también ha opinado Rojas, quien en el prólogo justifica los cambios de denominación que él mismo realizó.

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, e llamóla “comedia”. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía e llaméla “tragicomedia”⁶³.

Esta es la obra —cuya primera impresión en Basilea, aún con el título de comedia, data de 1499; y con el de tragicomedia fue editada en Sevilla, en 1502 o 1503—, a la que se le confiere el honor de ser la primera contribución importante que la naciente, nueva y gran literatura dramática española hizo a occidente. Clásico de clásicos, ha sido traducido a todas las lenguas romances y su trascendencia es similar, o siquiera cercana, a la que recogió *El Quijote*, con la diferencia de que a cambio de la obra de Cervantes, la de Fernando de Rojas obtuvo un éxito inmediato, que estimuló la buena imitación o la mala copia.

Al margen de las doctas disputas acerca de este texto tan difícil de clasificar, que enfrentó opiniones de eruditos y estudiosos durante siglos, surge una polémica subsidiaria de acaso ningún peso literario pero que conviene mencionar por la importancia que tenía en la época: el carácter de converso (de judío convertido al

catolicismo), de Fernando de Rojas. Eran momentos difíciles para vivir bajo tal condición, de pleno funcionamiento de la Inquisición. La cuestión no ha sido probada, tampoco algún aspecto de *La Celestina* ilumina la cuestión y nos da indicios de un Rojas converso o no. La sospecha pareciera, entonces, carecer de demasiados asideros; los más aceptan que Rojas pudo haber sido un converso pero no de primera generación, sino hijo o nieto de tales. De todos modos a Rojas le cabe la fortuna de haber nacido y estudiado en Salamanca en momentos en que el sambenito judaizante no era todavía inhibitorio; fue recién a partir de 1522 que la Inquisición prohibió el ingreso a esa, y también a las universidades de Valladolid y Toledo, a los descendientes de judíos.

La extensión inusual en tantos actos, el carácter dialogado, el texto en prosa, la ausencia de escenas narradas, dieron alimento a debates acerca del género literario que debe atribuírsele a *La Celestina*. La designación de “novela dialogada”, “novela dramática”, “novela trágica” o “novela de acción”, es combatida por aquellos, entre ellos, como ya se dijo, nuestra María Rosa Lida de Malquiel, que con argumentaciones que le insumieron más de setecientas páginas caracterizó a *La Celestina* como “obra dramática”, ya que la longitud no puede ser una medida para ubicar a la obra literaria en un campo determinado; “los larguísimos misterios franceses del siglo XV no son novelas dialogadas porque casi llegaron a los sesenta y dos mil versos y tardaron cuatro y ocho días en representarse”⁶⁴.

Hasta el siglo XVIII nadie puso en duda que *La Celestina* era una obra dramática, los marbetes mencionados que la excluyen de esa condición corresponden a los mandatarios de las poéticas clasicistas, insatisfechos por el desasosiego “que les producía un texto que, amén de no casar con el teatro romance de la época en que surge ni servir como precedente de la posterior comedia barroca, no se ajustaba a su clasificación coercitiva y apriorística de los géneros, derivada de principios estéticos prefijados de antemano”⁶⁵.

La polémica se extendió a las posibilidades de representación de *La Celestina*, puestas en duda no solo por su desmesurada longitud o las dificultades de encasillamiento, sino por lo obsceno de algunas escenas, la liviandad del lenguaje y la falta de acatamiento de las convenciones escénicas vigentes. Respecto a la obscenidad, es casi obvio que por tratarse de una noción histórica esta fue cambiando, perdiendo la procacidad epocal hasta llegar al pueril impacto en tiempos, como el actual, en que el teatro moderno ha superado con creces la impudicia que podría contener *La Celestina*. Precisamente esta obscenidad, puesta como único valor de atracción, fue el rasgo más desarrollado y utilizado por las numerosas imitaciones de *La Celestina* que circularon durante el siglo XVI, escritas por autores que prefirieron el anonimato. Todos se inclinaron a imitar lo menos profundo del texto, centrando su atención y su empeño en reproducir

superficialmente el ambiente rufianesco del mesón de pecado y alegre vivir de Celestina y sus secuaces, sirvientes y prostitutas. Y fue Celestina la que pasó a primer plano de atención, pero no, desde luego, la Celestina compleja y rica de Rojas, sino una imagen superficial de ella, más graciosa que diabólica, pero siempre desposeída de humanidad profunda.

El personaje de la Celestina surgió durante el “siglo de las brujas”, mujeres imaginadas por las gentes del siglo XV y XVI como viejas, desgredadas y encorvadas, validas de una escoba para volar y de una cocina para hervir brebajes y pócimas mágicas. Esta imagen pintoresca escondía el peligroso presente de otras ancianas, alcahuetas o no, que a partir de 1486, cuando la Inquisición publica el *Malleus Maleficarum* (*El martillo de las brujas*), fueron perseguidas y, muchas, aunque inocentes, terminaron confesando bajo tortura pecados infamantes, para luego ser incineradas en la hoguera.

En cuanto a la representación escénica de *La Celestina* se requiere de convenciones teatrales que lo permitan. En esos tiempos en el teatro español no existía convención teatral alguna o, en todo caso, existían retazos de supervivencia del drama medieval, que eran insuficientes para contener una obra tan radicalmente original como la de Rojas. Lo que parece recomendado para *La Celestina* es una lectura dramática realizada por un actor capaz de fingir, sufrir, llorar, alegrarse mientras desarrolla el relato, para un auditorio de “diez personas [que] se juntaren a oír esta comedia”⁶⁶. La medida del número de oyentes que aceptaba el autor, si nos atenemos a la cifra que él mismo proporciona, emparenta a estas representaciones con las formas en que se ofrecían las obras de Séneca, y con un paradigma más cercano y, para mayor coincidencia, también español, don Ramón del Valle Inclán, quien en varias ocasiones se remitió a *La Celestina* como modelo de su dramaturgia.

El argumento que transcribimos a continuación es, como resulta para cualquier caso y mucho más para una pieza genial como *La Celestina*, el pálido reflejo de un monumento literario que sugerimos disfrutar con la lectura.

La obra retrata el enfrentamiento entre amos y criados, en un clima de desvanecimiento de los valores feudales, y el enamoramiento de dos jóvenes, Calisto y Melibea, a contracorriente de un escenario político monárquico, intolerante, con el acecho de la recién inaugurada Inquisición. Nos negamos a repetir la opinión de algunos comentaristas, que tildan las relaciones de Calisto y Melibea como ilícitas: Melibea es soltera y virgen, Calisto también es libre; ninguno de los dos rompe con sus amores con algún convenio social o cae en pecado.

La historia comienza cuando Calisto ve casualmente a Melibea en el huerto de su casa, adonde se ha colado, subrepticio, para buscar un halcón suyo,

y aprovecha para galantearla. Esta lo rechaza, pero ya es tarde, el muchacho ha caído violentamente enamorado de Melibea: “el amor y la pasión es lo único que cuenta para él”⁶⁷.

Desesperado, Calisto atiende al consejo de su criado Sempronio, y recurre a una vieja prostituta y ahora alcahueta profesional llamada Celestina, mujer capaz de “promover a las duras peñas y de provocar a luxuria si quiere”⁶⁸, quien, haciéndose pasar por vendedora de ofertas diversas, peines, alfileres, lanas, afeites, hierbas e incluso oraciones (artículo este que es el que le compra Melibea: una oración contra el dolor de muelas), puede entrar en las casas y de esa manera actuar de casamentera o concertar citas de amantes furtivos. Además de estas tareas de figona y alcahueta, Celestina también regenta un prostíbulo con dos pupilas, Areusa y Elicia.

El otro criado de Calisto, Pármeno, cuya madre fue maestra de Celestina, intenta disuadirlo de concertar negocios con la vieja, pero termina despreciado por su señor, al que solo le importa satisfacer sus deseos amorosos. Ante la ofensa, Pármeno se une a la Celestina para explotar la pasión de Calisto y repartirse los regalos y recompensas que la empresa produzca. La adhesión de Pármeno se facilitó porque una de las pupilas, asistida por la diabólica vieja, lo enamora. Con la misma magia Celestina consigue que Melibea se enamore de Calisto. Como premio la vieja alcahueta recibe una cadena de oro, que será el objeto de discordia, pues la codicia la lleva a negarse a compartirla con los criados que la asistieron. Estos disputan el botín y terminan asesinandola, por lo cual van presos y son ajusticiados.

Las prostitutas Elicia y Areusa, huérfanas del apoyo de su patrona, traman la ayuda del fanfarrón Centurio para que asesine a Calisto, pero este torpe instrumento sólo armará alboroto. Mientras, Calisto y Melibea gozan de su amor, Centurio provoca la agitación en la calle. Calisto, creyendo en la necesidad de intervenir, salta el muro de la casa, cae mal y se mata. Desesperada Melibea se suicida y la obra termina con el llanto de Pleberio, padre de Melibea, quien perdona el pecado de los amantes (como es habitual en el teatro español de este siglo que comienza, no hay madres en juego, las decisiones y los protagonismos pasan por los padres).

El teatro español siguió recorriendo el sendero hacia la excelencia, pero, salvo los torpes epígonos o desconcertados dramaturgos que, como hemos dicho, imitaron lo vulgar e ignoraron la profundidad de *La Celestina*, los dramaturgos posteriores intentaron captar el espíritu celestinesco de la obra de Rojas, y esto es lo que le debe el genial teatro del Siglo de Oro. También es deudor el mismísimo Lope de Vega, entre otros nombres, quien recoge la herencia de Rojas al menos en su Fabia de *El caballero de Olmedo*.

Tengamos en cuenta que la obra [...] cierra las puertas del siglo xv y constituye en la historia de las letras españolas la fusión de todas las corrientes y tendencias que se han ido ventilando a lo largo de la Edad Media con todo cuanto de intelectual, emotivo, religioso y, en una palabra, vital, empieza a prometer el Renacimiento⁶⁹.

Entre las diferencias con las piezas del gran siglo siguiente, encontramos en *La Celestina* la actuación de los criados con vida propia, “que imitan a través de la pillería, las situaciones ventajosas de sus dueños”⁷⁰, un atrevimiento del que luego se privó el teatro del barroco español, relegando al criado a un lugar dependiente, el del “gracioso”, con una participación convencional, el de servidor del amo sin servirse de él.

Mientras en el teatro de Shakespeare o en el del Siglo de Oro español el criado desliza ironías ocasionales sobre el señor para hacer reír a la audiencia pero no se rebela contra él ni muestra sentimientos propios, en la obra de Rojas, Pármemo, Sempronio o Celestina comparten el nivel dramático de Calisto y Melibea⁷¹.

La Celestina, un texto para ser escuchado por un auditorio de diez personas, que, como, repetimos, es lo que requiere el autor en el prólogo de la comedia (o tragicomedia), mantiene latente sin embargo su virtualidad escénica. La primera y más eficaz traba que frenó la escenificación de *La Celestina* fue la censura eclesial, que escandalizada por la vulgaridad de una historia de señores y prostitutas mezclados, prohibió en 1772 (casi dos siglos después de su edición inaugural) las nuevas publicaciones de la obra y su difusión, salvo que se le hicieran enmiendas al lenguaje y a los medios de que se sirve la alcahueta, acaso adecuados para el siglo xvi, opinó la Iglesia, pero muy inconvenientes para un siglo xviii donde la malignidad no podía tener tanta propaganda.

El segundo impedimento fue la ya tan mencionada extensión, que exige un trabajo de abreviación que, aunque posible, nadie intentó hasta 1902, cuando un músico hispano, Felipe Pedrell, empeñado en crear una ópera genuinamente española, estrenó en Barcelona *La Celestina, tragicomedia lírica de Calisto y Melibea*.

Este disparador inspiró a varios directores que durante el siglo xx ofrecieron versiones que siempre apelaron al recurso de la adaptación, pues, hasta donde sepamos, *La Celestina* jamás se representó entera. Y estos tiempos, donde se cultiva con tanto esmero la economía escénica, no parecen muy propicios para semejante empresa.

Pudimos recoger la información de que en nuestro país se estrenó en 1950, en el acaso único lugar que podía atreverse a tal aventura: el Teatro del Pueblo. La versión, dirigida por el pionero Leónidas Barletta, correspondió a Eduardo Arnosí, quien comprimió la historia a cuatro actos, divididos en quince escenas. También, como marca de época y según propia confesión, Arnosí tuvo que pulir el lenguaje osado de la pieza. Celia Eresky, fiel actriz del elenco estable del Teatro del Pueblo, fue la que tuvo a su cargo el papel de la vieja alcahueta.

En los escenarios contemporáneos se siguió corriendo el riesgo, en que cayeron los aprovechados imitadores del siglo XVI, de tratar con mayor simpatía artística a la “puta vieja, remendadora de virgos y maestra grande”, tal como Rojas definió a su gran personaje, relegando a un segundo plano las otras virtudes teatrales que contiene el texto. Pero como todos los clásicos, *La Celestina* soportó todos los zarandeos, en particular los propinados por las actrices (*La Celestina* es sobre todo una obra para actrices), que vieron en la pieza la perla que coronaría una carrera; “así lo entendió Margarita Xirgu, que paseó la obra por el cono sur”⁷².

No debería asombrarnos, entonces, que la pieza de Rojas incluida en una contemporaneidad donde además de la economía reina el teatro a la italiana, haya sido objeto de las más extrañas operaciones, tal como la reciente del director Daniel Suárez Marzal, que en el 2007 estrenó su *Celestina* en el Teatro Regio de Buenos Aires, en una versión de noventa minutos interpretada por un elenco minimalista: un actor y dos actrices, claro que estupendos los tres.

Los otros precursores

Los primeros años de vida de Bartolomé Torres Naharro, otro de los “autores de los reyes Católicos”, entran en el terreno de las hipótesis. Se lo supone graduado en Salamanca, donde estudió filosofía y humanidades, pero las noticias que lo tienen como dramaturgo provienen de Roma, adonde se trasladó en el año 1508. Todas o al menos la mayor cantidad de sus obras dramáticas, un *Diálogo de nacimiento* y ocho comedias, fueron escritas en esa ciudad o en el reino de Nápoles, donde residió desde 1517. Allí, en ese lugar y en ese año, es donde publica, bajo el nombre de *Propalladia*, una recopilación de sus trabajos literarios, ensayos, sonetos, epístolas, seis de sus comedias y, de particular valor histórico, un esbozo de preceptiva dramática que, aunque con reparos por la falta de reflexión de muchos de los temas que tienen que ver con la cuestión, podría detentar con bastante mérito el título de “primera poética teatral española”. Al menos Menéndez Pelayo así lo afirma: “las más antiguas reglas de poesía dramática que he visto impresas, son las pocas que se contienen en el Prohemio de Torres Naharro a su *Propalladia*”⁷³.