

DOS «CELESTINAS» Y UNA FICCIÓN



Itziar Michelena

DOS «CELESTINAS»
Y UNA FICCIÓN

DOS «CELESTINAS» Y UNA FICCIÓN

Itziar Michelena

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco
servicio editorial

Euskal Herriko
Unibertsitatea
argitalpen zerbitzua

CIP. Biblioteca Universitaria

Michelena, Itziar

Dos “Celestinas” y una ficción [Recurso electrónico]/ Itziar Michelena. – Datos.
– Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, [2021]. – 1 recurso en línea: PDF (126 p.). – (Filología y Lingüística ; 2)

Ed. electrónica de la ed. impresa.

Modo de acceso: World Wide Web.

ISBN: 84-8373-135-5.

1. Rojas, Fernando de, ca.1470-1541. La Celestina.

(0.034) 860 Rojas, Fernando de 7 Celestina.06

SUMARIO

	<u>Pág.</u>
Abreviaturas	9
Introducción	11
I. Escenarios, personajes y casas	15
II. La conjunción de dos paradigmas temporales	41
III. Siguiendo la estela del “Primer Autor”	81
Conclusión	107
Bibliografía selecta	115
Índice General	125

ABREVIATURAS

- BHS* *Bulletin of Hispanic Studies.*
BRAE *Boletín de la Real Academia Española.*
HR *Hispanic Review.*
HSMS *Hispanic Seminary of Medieval Studies.*
JHP *Journal of Hispanic Philology.*
MLR *Modern Language Review.*
NRFH *Nueva Revista de Filología Hispánica.*
PMLA *Publications of the Modern Language Association of America.*
- RAE* *Real Academia Española.*
RFE *Revista de Filología Española.*
RFH *Revista de Filología Hispánica.*
RFR *Rivista di Filologia Romanza.*
RLC *Revue de Littérature Comparée.*
RLM *Revista de Literatura Medieval.*
RN *Romance Notes.*
RPh *Romance Philology.*
RR *Romanic Review.*
SRo *Studi Romanzi.*

INTRODUCCIÓN

La primera sorpresa que nos depara *La Celestina*, y no la menos desconcertante, es que Fernando de Rojas, autor que preside la portada de cualquiera de nuestras ediciones, confiese, nada más abrir el libro, que el inicio de los amores de Calisto y Melibea no le pertenece. Este inacabado comienzo, salido de la pluma de otro autor, le admiró tanto que decidió concluirlo añadiéndole, primero, quince autos. Pero, no demasiado convencido con esta versión, resolvió modificarla haciendo alguna supresión, añadiendo numerosas adiciones, y cinco autos nuevos, hasta conseguir la obra que hoy reconocemos como maestra.

Esta confesión ha causado una cierta desazón crítica, debido, al menos en parte, a los problemas que, como señala Peter E. Russell, plantea, en nuestra época, la aceptación de la doble autoría, en contraste con lo que les ocurría a los lectores del siglo XVI que creían «que Rojas no era el autor de toda la obra; que, en realidad, como él mismo admitía con toda franqueza, el primer Acto, el que representaba el más importante esfuerzo de creación literaria relacionado con ella, se debía a otro autor. Es una distinción que gran parte de la crítica moderna dedicada a *La Celestina*, deseosa de evitar el tener que mantener una fastidiosa dualidad que hace difícil la generalización crítica, tiende a querer encubrir, a pesar de la importancia capital que tiene»¹.

¹ Véase «Un crítico en busca de un autor; reflexiones en torno a un reciente libro sobre Fernando de Rojas», en Peter E. Russell, *Temas de «La Celestina» y otros estudios del «Cid» al «Quijote»*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 354.

Dos son, además, las pruebas que avalan la veracidad de las palabras de Rojas. La primera es la disparidad de las fuentes utilizadas por ambos autores; la segunda es la presencia, desde el final del segundo auto, pero no antes, de numerosas adiciones que implementan el texto de la *Comedia*. El rastro de Petrarca², constante a partir de la mitad del segundo auto, en oposición a la huella de autores como Aristóteles, Séneca o Boecio³ — presentes en el primero y comienzo del segundo, pero no después — dividen la obra en dos partes y confirman la declaración de Rojas⁴.

² Señalado por Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, RFE, Anejo V, Madrid, 1924, pp. 113-142, y *Conclusión*, p. 188; y que ha fijado A. D. Deyermund, *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, Oxford, Oxford University Press, 1961, demostrando que las citas están extraídas de los Índices de los *Opera* de Petrarca, y, excepcionalmente, de alguna de las propias obras: *De remediis utriusque fortunae* y *De rebus familiaribus*, y, en menor medida, del *Bucolicum Carmen*.

³ Como demostró el cotejo realizado por Castro Guisasola, *Observaciones*, cit., que, en la p. 188, señala, a modo de conclusión, que en el auto primero y principio del segundo se recurre: «frecuentísimamente a Aristóteles, a Séneca y a Boecio, además de Orígenes, el Crisólogo y el Tostado, de quienes en los demás actos no se ve ningún recuerdo seguro». Algo parecido, según Fothergill-Payne, *Séneca and «Celestina»*, Iberian and Latin American Studies, Cambridge, University Press, 1988, ocurre con la dispar utilización de Séneca: al comienzo, las citas textuales de las *Epistulae morales* no son raras; la huella de esta obra desaparece, sin embargo, en la parte correspondiente a Rojas, que utiliza, en cambio, los pseudosenequistas *Proverbia Senecae*. Según demuestra Ruíz Arzallus, «El mundo intelectual del “Antiguo Autor”: Las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *BRAE*, LXXVI (1996), pp. 265-284, las citas de Aristóteles, Séneca, Boecio y el pseudo Boecio están tomadas del florilegio *Auctoritates Aristotelis*. P. E. Russell en «Discordia universal: *La Celestina* como “foresta de philosophos”» *Insula*, CDXCVII (1988) pp. 1-3; y en la *Introducción* a su edición de Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. P. E. Russell, Madrid, Castalia, 1991, pp. 117-125, señala que también en el uso de sentencias, mucho más presentes en el primer auto que en el resto, en donde se prefieren los refranes, hay disparidad entre los dos autores.

⁴ Aunque deba ser matizada. Asegura Rojas que acordó que la obra de su predecesor «*fuesse sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto, donde dice: “Hermanos míos”*», pero como señalan Castro Guisasola, *Observaciones*, cit., pp. 31-33 y 102; P. E. Russell, *La Celestina*, ed. cit., *Introducción*, pp. 104-117, y notas a la primera *cena* del segundo auto, pp. 267-270; y Ruíz Arzallus, art. cit., pp. 281-282, las fuentes características de su antecesor siguen estando presentes después de que Calisto se dirija con ese «Hermanos míos» a sus criados al comienzo del segundo auto. Podemos, por tanto, aceptar que es veraz en lo que a la paternidad del primer auto (que no le pertenece) se refiere, pero que no parece serlo tanto al pretender que toda la obra de su predecesor está contenida dentro de los límites por él marcados. Para el límite final de la obra del “Primer Autor”, véase, más adelante, la n. 13 del cap. I, y la n. 6 de la *Conclusión*. Para la primera huella de Petrarca en el segundo auto, véase cap. I, n. 2. Las citas al texto de *La Celestina* están tomadas de Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición y prólogo de Dorothy S. Severin y notas en colaboración con Maitte Cabello, Madrid, Cátedra, 1987, 7.^a ed., 1993.

También justifican, al menos a mi entender, un estudio cuyo punto de arranque es observar *La Celestina* como una ficción en la que conviven dos universos si no dispares sí distintos. El primero, el ideado por el “Primer Autor”, al que siguiendo a Bataillon vamos a llamar *Celestina Primitiva*⁵, el segundo, el de Rojas, que lo continúa y concluye, logrando que la historia de estos amantes, que no había hecho sino comenzar, se prolongue hasta el desgraciado final.

El propósito de este trabajo no es encontrar diferencias entre la obra atribuible a cada uno de los autores⁶, sino explicar, partiendo de estas diferencias, alguno de los mecanismos que han permitido la convivencia de las dos labores dentro de un conjunto en el que, aun sabiendo que ha sido forjado por dos artífices, no es fácil percibir figuras.

La elección de los asuntos analizados ha estado movida por un afán ejemplificador más que por un intento de explicación totalizadora. Partiendo de aspectos que, por su concreción, admiten una aprehensión clara de sus contornos, y, por su abundante presencia textual, una comprobación satisfactoria, hemos intentado demostrar, siempre claro está que se admita nuestra prueba, la presencia de dos universos, y la relación variada que se establece entre ellos. Aunque ni pretendemos valorar ni equiparar ambas aportaciones, sí nos parece importante recordar que, quizás, sea posible entender mejor alguna de las características del conjunto ordenando los datos, muchas veces contradictorios, en dos columnas distintas, y recordando que Rojas no se propuso escribir su propia obra, sino proseguir y finalizar una que le era ajena.

San Sebastián, 17 de enero de 1999

⁵ Véase M. Bataillon, «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, París, Librairie Marcel Didier, 1961, pp. 54-76. La extensión de la cursiva al adjetivo «primitiva» es mía, y responde al deseo de conseguir una referencia poco ambigua para nombrar la parte que en *La Celestina* corresponde, por oposición a la de Rojas, a su desconocido predecesor.

⁶ En I. Michelena, *Algunas observaciones acerca del comienzo de «La Celestina»*, Bilbao, Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 1996, puede hallarse un intento de describir la obra del “Primer Autor” independientemente. Aunque mi propósito es ahora distinto, he vuelto a servirme de alguna de las observaciones que allí hacía en relación con el espacio y con el tiempo. Quiero hacer constar mi agradecimiento a la Universidad del País Vasco que entonces y ahora me ha permitido publicar mis reflexiones.

I

ESCENARIOS, PERSONAJES Y CASAS

Los conflictos que plantea la doble autoría en relación con la identificación de los escenarios de la acción son, gracias a Martín de Riquer¹, uno de los aspectos en los que las diferencias entre el “Primer Autor” y Rojas han obtenido resultados más sugestivos. Observando la primera escena independientemente (pensando que no fue escrita por Rojas) es difícil aceptar la localización que propone Pármeno en el segundo auto: «Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la ver y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y *el alma y hacienda*» (II, 134-135)². Los argumentos que demuestran que ni hay pared ni huerto ni halcón, y que parece poco probable que a Calisto se le escape el mismo gerifalte que Sempronio endereza un poco más adelante son intachables³, y, aunque, como ya demostró M.^a Rosa Lida⁴, es más problemático admitir el emplazamiento que en sustitución se nos propone, la idea de que este no coincide en los dos autores sigue, a mi entender, teniendo validez, y muestra lo enriquecedor que

¹ «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», *RFE*, XLI (1958), pp. 373-395.

² Las palabras de Pármeno son posteriores a la primera huella reconocida de Petrarca. Antes de despedirse y dejar al amo a solas con su compañero, Sempronio señala: «Dizen que fiar en lo temporal y buscar materia de tristeza, que es ygual género de locura» (II, 133) que es, según Deyermond, *The Petrarchan sources*, cit., p. 61, un calco de: «Nam et incassum niti et tristitiae materiam aucupari: par dementia est» (*De Remediis*, ii. 24 B 10).

³ Véase M. de Riquer, art. cit., pp. 383-385.

⁴ Véase *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, 2.^a ed., 1970, pp. 203-206, n. 5. Véase también la n. 15 de este capítulo.

resulta analizar *La Celestina* como la reunión de dos obras cuyo acoplamiento no deja de ser difícil.

Aceptada, pues, la disparidad de los dos escritores, partamos, para identificar la localización original, de la suposición de que un autor es fiel a sí mismo, y que debe, por tanto, usar una notación idéntica a lo largo de su quehacer. Podemos, planteando el problema a la inversa, descubrir, primero, cómo están sugeridos los demás escenarios, pensando que el texto nos proporcionará un sistema de referencias que, aplicado al comienzo de la obra, permita demostrar que no sucede en casa de Melibea, e identificar positivamente cuál es su emplazamiento.

1. EL SISTEMA DE REFERENCIAS ESPACIALES DE LA *CELESTINA PRIMITIVA*

Nuestro recorrido comienza cuando Calisto, obedeciendo la orden de Melibea («¡Vete, vete de ay, torpe!» I, 87), abandona el lugar del primer encuentro. Mientras pronuncia este monólogo: «Yré como aquel contra quien solamente la adversa Fortuna pone su studio con odio cruel» (I, 87), llega a su casa en donde se encuentra con Sempronio con el que cruza el siguiente diálogo, que proporciona, por la variedad de movimientos y lugares aludidos, una muestra óptima de la notación característica de la obra que estamos analizando:

CALISTO. ¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito?

SEMPRONIO. Aquí estoy, señor, curando destes cavallos.

CALISTO. Pues, ¿cómo sales de la sala?

SEMPRONIO. Abatióse el girifalte y vénele a endereçar en el alcándara.

CALISTO. ¡Ansí los diablos te ganen!, ansí por infortunio arrebatado perezcas, o perpetuo intolerable tormento consigas, el qual en grado incomparablemente a la penosa y desastrada muerte que spero traspasa. ¡Anda, anda, malvado!, abre la cámara y endereça la cama.

SEMPRONIO. Señor, luego hecho es.

CALISTO. Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz (I, 87-88).

Los lamentos del enamorado se interrumpen, como vemos, cuando se dirige a alguien, que todavía no conocemos, llamándolo a gritos por su nombre: «¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito?». La incorporación al diálogo del nuevo personaje

(«Aquí estoy señor») indica, con un procedimiento que veremos repetirse, que nos encontramos en un nuevo lugar que identificamos, sin dificultad, como la casa de Calisto, por la facilidad con la que el enamorado ha entrado, la naturalidad con la que se mueve, la intimidad que supone que utilice el nombre de pila de Sempronio, y, sobre todo, que éste se dirija a él llamándolo «señor».

También podemos reconstruir los movimientos de los dos personajes. En el momento en el que Calisto entra en la casa, Sempronio no está cerca de la puerta, por eso lo tiene que llamar a gritos y debe subir para encontrarse con él hasta la «sala», de la que sale el sirviente⁵; juntos llegan hasta la cámara, el criado abre la puerta, los dos entran, Sempronio prepara el lecho, Calisto se acuesta y el sirviente cierra la ventana para que el amo se quede a oscuras.

Sin romper ni la coherencia del diálogo ni la verosimilitud de la situación, unas pocas intervenciones bastan para presentar, con eficaz concisión, a los dos personajes, indicar una serie de rasgos de sus respectivas personalidades, caracterizar —que no retratar— un nuevo lugar, y dar cuenta de una serie de movimientos y desplazamientos. Una de las claves de este éxito radica muy probablemente en que sólo se señala explícitamente aquello que es necesario para la identificación del lugar o la reconstrucción del movimiento, omitiendo, en cambio, por superfluo, todo lo que es fácilmente imaginable. Sólo, a veces, se señala, por ejemplo, que una acción se ha realizado («Lugo hecho es»), mientras, en otros casos, basta la indicación somera de un detalle relevante («endereça la cama») para sugerir toda una cadena de movimientos: Sempronio prepara la cama y Calisto se acuesta en ella.

Calisto que, como acabamos de comprobar, queda acostado, expulsa de la cámara al criado:

CALISTO. ¡Vete de ay! No me hables [...].

SEMPRONIO. Iré pues solo quieres padecer tu mal.

CALISTO. ¡Ve con el diablo!

SEMPRONIO. No creo según pienso, yr conmigo el que contigo queda (I, 89).

⁵ La casa de Calisto, como la de Celestina, tenía por lo menos dos plantas. Más adelante cuando Pármeneo y Calisto recorren, en sentido inverso, el mismo trayecto, la alcahueta, en la calle, señala a Sempronio: «Pasos oygo. Acá descenden. Haz, Sempronio, que no lo oyes» (I, 114); y Pármeneo, desde dentro, hace notar al amo: «De verte o de oyrtre descender por la escalera, parlan lo que éstos fingidamente han dicho» (I, 115).

El amo, como antes Melibea, ordena al sirviente que se vaya («Vete, ve»); y el «yré» y el «yr» del sirviente reproducen el movimiento que este realiza para salir de la cámara.

El monólogo que Sempronio pronuncia a continuación deja claro que, obedeciendo la orden del amo, ha abandonado la estancia, pero que, como nos indica el uso repetido del verbo «entrar», no se ha alejado demasiado de ella⁶:

SEMPRONIO. ¿Dexarle he solo, o entraré allá? Si le dexo, matarse ha; si entro allá, matarme ha. Quédese, no me curo. [...] Quiero entrar. Mas puesto que entre, no quiere consolación ni consejo (I, 89).

Sopesados los pros y los contras de las dos posibilidades, decide entrar en la cámara: «Pues en estos extremos en que stoy perplexo, lo más sano es entrar y sofrirle y consolarle» (I, 90- 91). Como la resolución coincide con la llamada de Calisto, los dos personajes vuelven a juntarse y a reanudar el diálogo:

CALISTO. ¡Sempronio!
SEMPRONIO. ¿Señor?
CALISTO. Dame acá el laúd.
SEMPRONIO. Señor, vesle aquí.
CALISTO. ¿Cuál dolor puede ser tal,
que se ygualé con mi mal?
SEMPRONIO. Destemplado está esse laúd (I, 91).

La indicación del cambio de lugar (Sempronio ha recitado su monólogo fuera de la cámara y esta conversación se desarrolla en el interior de la misma) se realiza por medio de un doble procedimiento que, al menos en parte, conocemos. Consiste en utilizar a los personajes como referencias espaciales e indicar sólo los cambios de posición o de emplazamiento. Como Calisto no ha modificado su ubicación, su intervención nos traslada al interior de la cámara; Sempronio, que sí ha salido, está ya dentro cuando le responde: «¿Señor?», y, obedeciendo su orden, le entrega el «laúd» («Señor, vesle aquí»).

⁶ Se encuentra, seguramente, en la sala, teniendo en cuenta la configuración de las casas sugerida en *La Celestina*, como deja ver el siguiente pasaje de la continuación de Rojas en el que Calisto, acostado en su cámara, exclama al sentir a los dos criados que suben a verlo: «¿Quién habla en la sala? ¡Moços!» (VIII, 219).

Comienza, dentro de la cámara, un largo diálogo, dividido por dos extensos apartes del criado que no están dichos para ser oídos por el otro interlocutor. En el primero, se refiere a Calisto en tercera persona («¡Ha, ha, ha! ¿Este es el fuego de Calisto: estas son sus congoxas? Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros» I, 93); en el segundo, el criado agradece el «jubón de brocado» que el amo acaba de regalarle y alude a Calisto de la misma manera («Con todo, si destos agujones me da, traérgela he hasta la cama. Bueno ando; házelo esto que me dio mi amo» I, 103). Aunque, si interpretásemos estas terceras personas literalmente, tendríamos que suponer un desplazamiento (deberían, de lo contrario, ser oídos por el amo), no creo que, en esta ocasión, sea tal deducción demasiado pertinente. El valor de las dos piezas procede más del diálogo en el que están insertas, que de la posición de los personajes. Son apartes porque interrumpen la conversación entre amo y criado, y no porque los dos personajes realicen un determinado movimiento⁷.

Sempronio, cuando la conversación llega a su fin, explica a Calisto que conoce a una vieja que puede solucionar sus problemas amorosos: «Días ha grandes que conozco en fin desta vezindad una vieja barbuda que se dize Celestina» (I, 103). El amo muestra el deseo de conocerla, y el criado acepta ir a buscarla:

CALISTO. ¿Podrías yo hablar?

SEMPRONIO. Yo te la traeré hasta acá; por esso, aparéjate. Seyle gracioso, seyle franco; estudia, mientras voy yo, a le dezir tu pena, tan bien como ella te dará el remedio.

CALISTO. ¿Y tardas?

SEMPRONIO. Ya voy; quede Dios contigo.

CALISTO. Y contigo vaya (I, 104).

El enamorado, que sigue acostado, según nos muestra este diálogo, despide a su criado, pero, como el movimiento de Sempronio implica el abandono de la casa, el verbo *ir* («voy») se incrementa con unos adioses de despedida («Quede Dios contigo, y contigo vaya»), en una fórmula que veremos repetirse siempre que el desplazamiento conlleve la salida de una vivienda.

⁷ Marcan, en realidad, el comienzo y el final de una parte del diálogo ordenada respetando las normas de composición de la *oratio*. En esta pieza, importante para entender la *Celestina Primitiva*, y para valorar la competencia del que la compuso, el criado intenta, basándose en postulados aristotélicos, convencer al amo de la facilidad, dada su condición femenina, de la conquista de Melibea.

Antes de llegar a casa de Celestina, permanecemos por un momento en la cámara de Calisto, mientras este recita su plegaria y da tiempo a que Sempronio se acerque a su destino:

¡O todopoderoso, perdurable Dios! Tú que guías los perdidos, y los reyes orientales por el estrella precedente a Bethleén truxiste y en su patria los reduxiste, humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, y yo indigno meresca venir en el desseado fin (I, 104).

Pronunciada la oración, pasamos de la cámara de Calisto, a la que no tardaremos en volver, a la casa de Celestina. El nuevo lugar lo identificamos sin dificultad. La primera intervención de la vieja, un nuevo personaje, es señal del cambio de escenario, y, como en ella aparece el nombre del criado que viene a buscarla, sabemos, también, dónde nos encontramos:

CELESTINA. ¡Albricias, Albricias, Elicia: Sempronio, Sempronio! (I, 104).

Situados en casa de la alcahueta, asistimos, antes de que Sempronio entre en ella —Celestina no ha hecho más que divisarlo en la calle—, a unas escenas en las que aparecen dos nuevos personajes, Elicia y Crito:

ELICIA. ¡Ce, ce, ce!

CELESTINA. ¿Por qué?

ELICIA. Porque está aquí Crito.

CELESTINA. ¡Mételo en la camarilla de las escobas, presto: dile que viene tu primo y mi familiar!

ELICIA. Crito, ¡retráhetelo ay; mi primo viene, perdida soy!

CRITO. Plázeme; no te congoxes (I, 104).

No es difícil reconstruir los movimientos que realizan estos personajes. La vieja ve venir a Sempronio desde el zaguán⁸, mientras su

⁸ Para entender estos movimientos es oportuno recordar que los lugares están caracterizados con precisión, pero los escenarios no pretenden ser un reflejo fiel de los mismos, de manera que en ellos pueden reunirse todos los personajes que el desarrollo de la obra exija. La configuración del lugar que prefiguran estas escenas no es, seguramente, ajena a la convención dramática a la que hace referencia M.^a Rosa Lida, *La originalidad*, cit., p. 155: «La comedia romana tenía escenarios fijos —una calle a la que daban dos o tres portales, una plaza— y allí se ventilaban amores, intrigas, confidencias y soliloquios. Lo absurdo de la convención debió

pupila y Crito están en el piso superior (la casa tiene dos plantas)⁹, donde hay una camarilla de las escobas. Elicia es la que realiza la mayoría de los movimientos; como no se encuentra junto a la vieja, esta la llama, ella se le acerca y se separa de Crito («está aquí Crito»), que no oye a las dos mujeres, y vuelve a subir para esconder a su amante («Crito, retráete ay»).

La llegada de Sempronio traslada de nuevo la acción a la entrada de la casa:

SEMPRONIO. Madre bendita, ¡qué desseo traygo! Gracias a Dios que te me dexo ver.

CELESTINA. ¡Hijo mío, rey mío! Turbado me as; no te puedo hablar. Torna y dame otro abraço. ¿Y tres días podiste estar sin vernos? ¡Elicia, Elicia, Elicia, cátales aquí! (I, 104).

Respondiendo a esta llamada de la vieja, que abraza obscenamente a Sempronio, Elicia, en vivo contraste con las prisas que mostraba cuando escondía a Crito, hace una entrada llena de cómica teatralidad:

ELICIA. ¿A quién, madre?

CELESTINA. A Sempronio.

ELICIA. Ay, triste, ¡que saltos me da el corazón! ¿Y qué es dél?

CELESTINA. Vesle aquí, vesle; yo me le abraçaré, que no tú.

ELICIA. ¡Ay, maldito seas, traydor! Postema y landre te mate (I, 105).

Juntos los tres personajes entablan una animada conversación, vivificada por los ruidos que llegan desde el piso de arriba, que concluye cuando el criado interrumpe las protestas de Elicia, y pide a la vieja que le acompañe a casa del amo:

SEMPRONIO. Calla, dios mío; ¿y enojaste? [...] A mi madre quiero hablar, y quédate a Dios.

ELICIA. ¡Anda, anda, vete desconocido y está otros tres años que no me vuelvas a ver!

de exasperar a un artista esmerado como Terencio [...], mientras Plauto, sin dársele un ardite de la impropiedad despliega en el portal escenas de banquete [...] y aun de tocador». H. Czaročka, «Sobre el problema del espacio en la *Celestina*», *Celestinesca*, IX (1985), pp. 65-74, supone, sin embargo, que estas casas tienen una «sala abajo» (véase, por ejemplo, la p. 71).

⁹ Sempronio, más adelante, oirá los ruidos que hace arriba su rival: «Mas di, ¿qué passos suenan arriba?» y Elicia atajará sus celos con un «sube allá y verlo has» (I, 105).

SEMPRONIO. Madre mía, [...]. Toma el manto y vamos, que por el camino sabrás lo que si aquí me tardasse en dezir[te] impediría tu provecho y el mío.

CELESTINA. Vamos, Elicia, quédate a Dios; cierra la puerta. ¡Adiós, paredes! (I, 106).

El verbo *ir* («Vete», «vamos») vuelve, como vemos, a ser empleado para indicar los movimientos del criado y Celestina —de la que se nos dice, además, que se pone el «manto»—, pero, como el desplazamiento implica la salida de la casa, se añaden los adioses que ya conocemos («Quédate a Dios»; «¡Adiós paredes!»¹⁰). El texto, que reserva esta fórmula sólo a los desplazamientos de estas características, ofrece pocas dudas al respecto: nadie abandona una casa en la *Celestina Primitiva* sin haberse despedido convenientemente.

Con Sempronio y Celestina salimos a un escenario distinto, la calle. Pero el cambio de lugar no se indica, como hasta ahora, con la presencia de un nuevo personaje —la vieja y el criado tomaban parte en las escenas precedentes—, sino con un recurso que podríamos calificar de gramatical:

SEMPRONIO. ¡O madre mía! Todas cosas dexadas aparte, solamente sey attenta y ymagina en lo que te dixere (I, 107).

Sempronio, como vemos, incluye en vocativo el nombre de la vieja («¡O madre mía!»), señal explícita, que veremos repetirse, de que han salido de la casa, y de que Elicia no se encuentra ya con ellos.

El nuevo emplazamiento no es otro que el camino que separa la casa de la alcahueta de la del enamorado («por el camino sabrás lo que si aquí me tardasse en dezir[te], impediría tu provecho y el mío»); los dos lo recorren mientras hablan, pero en su conversación no existe ninguna mención ni a los movimientos que realizan ni al lugar en el que se encuentran, que, sin embargo, reconocemos —el dato por obvio que parezca tiene su importancia— como la calle,

¹⁰ J. L. Pensado, «“A Dios Paredes”», *Celestinesca*, XV (1991), pp. 63-66, explica que esta fórmula de saludo varió su significado original al perder *paredes* el carácter verbal que originalmente tenía (= *pare* o «acabe su viaje con Dios»), y ser reinterpretado como el plural del sustantivo *pared*.

¹¹ Como puede verse, por ejemplo, en P. Botta, «Itinerarios urbanos en la *Celestina* de Fernando de Rojas», *Celestinesca*, XVIII (1994), pp. 113-131.

pues, dado que la acción se desarrolla en una ciudad¹¹, y dado también que Celestina vive «al fin» de la «vezindad» de Calisto, no es necesaria más información para saber dónde nos encontramos.

Hablando, mientras caminan, la vieja y el criado llegan a su destino e interrumpen la conversación para llamar a la puerta:

SEMPRONIO. Callemos, que a la puerta estamos, y como dizen, las paredes han oydos.

CELESTINA. ¡Llama!

SEMPRONIO. ¡Tha, tha, tha! (I, 108);

llamada que nos introduce en la cámara del enamorado:

CALISTO. ¡Pármeno!

PÁRMENO. ¿Señor?

CALISTO. ¿No oyes, maldito sordo?

PÁRMENO. ¿Qué es, señor?

CALISTO. A la puerta llaman; corre.

PÁRMENO. ¿Quién es?

SEMPRONIO. Abre a mí y a esta dueña.

PÁRMENO. Señor, Sempronio y una puta vieja alcoholada davan aquellas porradas (I, 108).

La primera intervención de Calisto indica el cambio de lugar e identifica el escenario, porque, como en la *Celestina Primitiva* se señala de manera suficiente, pero se omite de manera igualmente decidida la información redundante, nos basta con oír al indolente enamorado, que no ha variado su posición, para saber que estamos dentro de su alcoba. También quedan claros los movimientos de Pármeno. El amo tiene que llamarlo porque no se encuentra en la misma estancia, en la que entra, cuando le responde («¿Señor?»). La contigüidad de la orden del amo y la pregunta que Pármeno dirige a su compañero prueban que no le ha obedecido, y que, utilizando, seguramente, la misma ventana que Sempronio había cerrado, se ha limitado, sin moverse de la habitación, a hablar con su compañero.

Ante la actitud de Pármeno, Calisto repite la orden:

¡Calla, calla, malvado, que es mi tía; corre, corre, abre! (I, 108),

y recita, a continuación, un extenso aparte:

Siempre lo vi que por fuyr hombre de un peligro, cae en otro mayor. Por encubrir yo este hecho de Pármeno, a quien amor o fidelidad

o temor pusieran freno, cay en indignación désta que, no tiene menor poderío en mi vida que Dios (I, 108).

Aunque la tercera persona gramatical con la que se refiere a su interlocutor («De Pármeno») prueba que esta reflexión no está dicha para ser oída, no sería, como ocurría con los apartes que en presencia de Calisto pronunciaba Sempronio, tampoco, en este caso, oportuno pensar que alguno de los dos personajes ha variado su posición¹². La extensión de este aparte hubiese permitido al criado obedecer la orden, pero como los de fuera no entran, y Pármeno comienza, inmediatamente después de que Calisto termine la pieza, a explicarle quién es Celestina, sabemos que tal cosa no ha ocurrido, y que amo y criado permanecen en el mismo lugar hasta que Pármeno concluye se larga exposición, y Calisto le sugiere:

Bien está, Pármeno; déxalo para más oportunidad. Assaz soy de ti avisado; [...] No nos detengamos [...]. Oye, aquella viene rogada; spera más que deve. Vamos, no se indigne. [...] ¡Sus! vamos, proveamos (I, 113);

pero, como el sirviente sigue hablando, insiste: «Y no más, sino vamos a ver la salud» (I, 114). Debemos suponer que Calisto se levanta de la cama, los dos salen de la cámara, y se disponen a recorrer, en sentido inverso, el mismo camino que antes había andado el amo con Sempronio. Cuando comienzan a descender la escalera, sus palabras son escuchadas por los de fuera y su diálogo se cruza con el de Celestina y Sempronio que esperan en la calle. Esta alternancia de lugares, unida a los cambios de posición de los de dentro, plantea un problema, cuya complejidad apreciaremos si recordamos que no contamos con un narrador que nos transporte de un lugar a otro, ni de ningún tipo de acotación que señale, con un cómodo paréntesis, dónde nos encontramos.

Los cuatro personajes van a proporcionar, según es norma en nuestra obra, la referencia espacial necesaria: con Celestina y Sempronio estamos en la calle; con Calisto y Pármeno dentro de la casa. El contenido del diálogo identifica y diferencia a los dos pares de

¹² Se trata, otra vez, de un aparte ordenador similar a los descritos en la n. 7 de este capítulo, a partir del cual Pármeno comenzará su larga exposición, ordenada también según las normas de composición de la *oratio*, en la que explica al amo por qué conoce a Celestina y cuáles son sus seis oficios.

personajes, y, por medio de ellos, los dos emplazamientos, pues en la primera intervención que alguien dirige a su acompañante incluye siempre su nombre en vocativo, y se refiere, en cambio, a uno o a los dos miembros de la otra pareja en tercera persona, de forma que, aunque no tuviésemos delante el texto impreso, sabríamos, con sólo oír este diálogo, en cuál de los dos escenarios nos encontramos.

En las tres intervenciones que se cruzan entre Calisto y Pármeno, dentro de la casa, queda claro tal proceder:

CALISTO. Bien está, Pármeno; déxalo para más oportunidad. [...] Aquella viene rogada.

PÁRMENO. Quéxome señor [Calisto], de la dubda de mi fidelidad [...].

CALISTO. No te escandalizes, [...]. Y no más, sino vamos a ver la salud (I, 113-114);

lo mismo que en las tres de Celestina y Sempronio en la calle:

CELESTINA. Passos oygo; acá descenden; haz, Sempronio, que no lo oyes. Escucha y déxame hablar lo que a ti y a mí me conviene.

SEMPRONIO. Habla.

CELESTINA. No me congoxes, ni me importunes [...]. Ansí sientes la pena de tu amo Calisto, que parece que tú eres él y él tú, y que los tormentos son en un mismo subjecto. Pues cree que yo no vine acá por dexar este pleyto indeciso o morir en la demanda (I, 114).

Calisto y Pármeno nos vuelven a introducir dentro de la casa:

CALISTO. Pármeno, detente. ¡Ce!, escucha qué hablan estos; veamos en qué bivimos. ¡O notable mujer, o bienes mundanos, indignos de ser posseydos de tan alto corazón! ¡O fiel y verdadero Sempronio! ¿Has visto, mi Pármeno? ¿Oyste? ¿Tengo razón? ¿Qué me dizes, rincón de mi secreto y consejo y alma mía?

PÁRMENO. Protestando mi inocencia en la primera sospecha, y cumpliendo con la fidelidad, porque te me concediste, hablaré; óyeme, [...]. De verte o de oyrte descender por la escalera, parlan lo que estos fingidamente han dicho, en cuyas falsas palabras pones el fin de tu desseo (I, 115);

y, con Celestina y Sempronio, salimos, de nuevo, a la calle:

SEMPRONIO. Celestina, ruynmente suena lo que Pármeno dize.

CELESTINA. Calla, [...] déxame tú a Pármeno, que yo te le haré uno de nos, y de lo que oviéremos, démosle parte (I, 115).

Las dos parejas están cada vez más cerca, pues los de dentro, descendiendo la escalera, oyen lo que dicen los de fuera («Pármene, detente. ¡Ce!, escucha qué hablan estos») y los que antes sólo sentían sus pasos, ahora, a su vez, los escuchan con claridad («Celestina, ruynmente suena lo que Pármene dize»).

Celestina y Sempronio quieren ganarse el favor de Calisto adu-
lándolo, sus palabras buscan ser oídas y están dichas con tal fin; Pármene desea ganarse la confianza del amo, avisándole de la hipocresía de la vieja; los cuatro hablan entre sí y se escuchan mutuamente, y, a la vez, nos van comunicando, con un procedimiento tan económico como eficaz, dónde nos encontramos y qué movimientos están realizando el amo y el criado, los únicos que cambian de posición.

Calisto y Pármene llegan, finalmente, a su destino:

CALISTO. ¡Sempronio!

SEMPRONIO. ¿Señor?

CALISTO. ¿Qué hazes, llave de mi vida? Abre. ¡O Pármene, ya la veo; sano soy, vivo soy! ¡Mira[s] qué reverenda persona, qué acatamiento! Por la mayor parte, por la filosomía es conocida la virtud interior. [...] Desseo llegar a ti, cobdicio besar essas manos llenas de remedio. [...] Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya *la beso* (I, 116).

El amo que emplea en vocativo, señal de su cercanía, el nombre de Sempronio (este, a su vez, le responde: «¿Señor?»), se dirige, con el mismo procedimiento gramatical, al otro criado («¡O, Pármene!»); amo y criado han llegado, pues, al zaguán, pero es todavía necesario que Pármene abra la puerta para que entren los de fuera. Las palabras del enamorado, que convienen a su gusto por la exageración, son una guía inmejorable para reconstruir los movimientos de los cuatro personajes. Pármene abre la puerta, cerrada con llave («¿Qué hazes, llave de mi vida? Abre. ¡O Pármene!»), Celestina entra («Mira[s] qué reverenda persona [...] por la filosomía es conocida la virtud interior»), Calisto se arrodilla ante ella y besa el suelo («Adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya *la beso*»).

También ha entrado Sempronio, porque la vieja se dirige a él utilizando su nombre en vocativo, al mostrarle su disgusto:

Sempronio, ¡de aquellas bivo yo! ¡Los huessos que yo roy piensa este necio de tu amo de darme a comer! (I, 116).

Un aparte de Pármeno describe la escena y confirma la veracidad de las palabras, no siempre creíbles, del enamorado:

¡Guay de orejas que tal oyen! Perdido es quien tras perdido anda.
¡O Calisto desventurado, abatido, ciego! Y en tierra está adorando a la más antigua [y] puta tierra, que fregaron sus espaldas en todos los burdeles! Deshecho es, vencido es, caydo es; no es capaz de ninguna re-dención ni consejo ni esfuerço (I, 116-117).

Los cuatro personajes, aunque en el mismo lugar, permanecen, sin embargo, separados. La vieja habla sólo con Sempronio, pues sigue refiriéndose a Calisto en tercera persona («este necio de tu amo»), mientras Pármeno permanece apartado, ya que emplea este tratamiento lo mismo para nombrar a Calisto que a Celestina. El aparte del criado demuestra, además, que la *Celestina Primitiva* siempre nos ofrece alguna clave interpretativa veraz para saber cómo deben ser entendidas las palabras de estos personajes. El poco respetuoso comentario («¡Y en tierra está adorando a la más antigua [y] puta tierra que fregaron sus espaldas en todos los burdeles!») que al criado le merecen las muestras de respeto del enamorado nos obligan a aceptar que éste realiza los movimientos a los que alude.

Calisto, al darse cuenta del desagrado de Celestina, propone a Sempronio ir en busca del dinero para pagarla:

CALISTO. ¿Qué decía la madre? Parésceme que pensava que le ofrescía palabras por escusar galardón

SEMPRONIO. Assí lo sentí.

CALISTO. Pues ven conmigo; trae las llaves, que yo sanaré su dubda.

SEMPRONIO. Bien harás, y luego vamos [...].

CALISTO. Astuto hablas. Vamos y no tardemos (I, 117).

Aunque en las réplicas de los dos personajes no se alude explícitamente al interlocutor al que van dirigidas, queda claro quiénes son los que se disponen a abandonar el zaguán, pues, como Celestina sólo ha hablado con Sempronio, únicamente a él puede pedirle el amo una aclaración similar («qué decía la madre»).

Acabamos de asistir, es necesario recalcarlo, a una escena llena de vivacidad que reconstruimos con facilidad gracias al sugerente diálogo. Pármeno abre la puerta de la calle; Celestina, una «puta vieja alcoholada» que, seguramente, no logra tapar con sus afeites el «rasguño» que tiene por las narices, cubierta por un manto, entra en

casa del enamorado, acompañada de Sempronio; Calisto se deshace en alabanzas y se arrodilla ante ella; la alcahueta muestra su desagrado; Pármeneo, apartado, murmura; el amo decide ir a buscar el dinero, y Sempronio acoge con entusiasmo esta propuesta.

Esta salida deja a Pármeneo a solas con la vieja, que inmediatamente comienza a desplegar sus habilidades retóricas para atraérselo:

Plázeme, Pármeneo, que avemos avido oportunidad para que conozcas el amor mío contigo (I, 117).

El vocativo con el que se dirige a su interlocutor, al que todavía no había hablado, es señal suplementaria de que los dos permanecen en el mismo lugar, en donde siguen hablando hasta que Celestina, acabado su razonamiento sin el éxito apetecido —el criado sigue vacilando— se aparta teatralmente de él: «Y assí, Pármeneo, me despidido de ti y deste negocio» (I, 127). El joven después de cavilar sobre lo que le ha dicho la vieja «Enseñada está mi madre; dubda tengo en su consejo» (I, 127); la llama y decide obedecerla:

PÁRMENE. Madre, no se deve enseñar el maestro de la ignorancia del discípulo, [...]. Por esso perdóname, háblame; que no sólo quiero oyte y creerte, mas en singular merced recebir tu consejo. [...] Por esso, manda, que a tu mandado mi consentimiento se humilla.

CELESTINA. De los hombres es errar, y bestial es la porfía, por ende, gózome Pármeneo, que ayas limpiado las turbias telas de tus ojos (I, 128).

Estas palabras sugieren, si son entendidas literalmente, que Celestina se aparta, primero, de Pármeneo; éste queda solo (se refiere a ella en tercera persona «Mi madre», «su consejo»); y, a continuación, los dos vuelven a juntarse (la llama en vocativo, «¡Madre!», y ella le responde con idéntico tratamiento: «gózome, Pármeneo»); pero, como estos movimientos corresponden, según veremos en el capítulo tercero, a la peroración con la que concluye un diálogo ordenado como una *oratio*, deben ser interpretados prudentemente, teniendo en cuenta el contexto retórico en el que se insertan: la alcahueta se despide del joven, pero no se separa demasiado de él, pues con este apartamiento remata, con un efecto teatral su razonamiento; el criado se queda, a su vez, solo para comenzar la *recapitulatio* y, como colofón, los dos vuelven a juntarse, justo en el momento en el que la vieja siente que llegan Calisto y Sempronio: «Pero callemos, que se acerca Calisto, y tu nuevo amigo Sempronio, con quien tu conformidad para más oportunidad dexo» (I, 128).

Los cuatro personajes se juntan y se reúnen en dos grupos diferentes. Calisto se acerca a la vieja, y los dos componen la primera agrupación:

CALISTO. Dubda traygo, madre, según mis infortunios, de hallarte biva. Pero más es maravilla, según el deseo, de cómo llevo bivo. Recibe la dádiva pobre de aquél que con ella la vida te ofrece.

CELESTINA. Como el oro muy fino labrado por la mano del sutil artífice la obra sobrepuja a la materia, así se aventaja a tu magnífico dar la gracia y forma de tu dulce liberalidad (I, 128-129);

mientras Sempronio y Pármeno, formando a su vez pareja, comentan el generoso pago y su nueva amistad:

PÁRMENO. ¿Qué le dio, Sempronio?

SEMPRONIO. Cient monedas en oro.

PÁRMENO. ¡Hy, hy, hy!

SEMPRONIO. ¿Habló contigo la madre?

PÁRMENO. Calla, que sí.

SEMPRONIO. Pues, ¿cómo estamos?

PÁRMENO. Como quisieres, aunque estoy espantado.

SEMPRONIO. Pues calla, que yo te haré espantar dos tanto.

PÁRMENO. ¡O Dios, no hay pestilencia más eficaz, quel enemigo de casa para empecer! (I, 129).

El enamorado despide, primero, a la alcahueta:

CALISTO. Ve agora, madre, y consuela tu casa; y después ven y consuela la mía, y luego.

CELESTINA. Quede Dios contigo.

CALISTO. Y él te me guarde (I, 129),

y se dirige, luego, a sus dos criados:

CALISTO. Hermanos míos, cient monedas di a la madre; ¿hize bien?

SEMPRONIO. ¡Ay, sí hizieste bien! (II, 130)¹³.

¹³ La huella de los autores característicos del “Primer Autor” sigue percibiéndose en esta respuesta de Sempronio, de la que sólo reproducimos el comienzo, como puede verse en Castro Guisasaola, *Observaciones*, cit., pp. 31-33. La última huella de una fuente característica del “Primer Autor”, que corresponde, según Castro Guisasaola, *Observaciones*, cit., p. 102, a Boecio, no coincide con el final de la repuesta de Sempronio, pues su intervención continúa después de: «Y dizen algunos que la nobleza es una alabança que proviene de los merescimientos y antigüedad de los padres. Yo digo, que la agena luz nunca te hará claro si la propia no tienes» (II, 131), cuyo origen es, de acuerdo con Russell, *La Celestina*, ed. cit., p. 269, n. 9, *De consolatione*, (III, 6). Para el origen de la cita véase Ruíz Arzallus, art. cit., en especial la p. 276.

La alternancia en el diálogo de las dos grupos de personajes es perceptible por el uso, en la primera intervención de un interlocutor, del nombre en vocativo de su pareja. Marcado el cambio, el contenido de las respectivas conversaciones deja claro qué es lo que está sucediendo. Con la salida de la alcahueta, las dos parejas se deshacen y los tres personajes se juntan, como muestra el «Hermanos míos» en el que Calisto reúne a sus dos criados.

En las escenas que acabamos de presenciar queda clara, y no vamos a insistir demasiado en ello (está en la línea de todo lo que llevamos dicho) la entrada de Calisto y Sempronio, el pago a la alcahueta, lo mismo que la cantidad concreta que recibe, sin romper la verosimilitud del diálogo (los criados la mencionan porque esperan tener parte en los beneficios), y, como la salida de Celestina implica el abandono de la casa, el verbo *ir* («Ve agora, madre») se incrementa con las fórmulas de adiós que ya nos son usuales («Quede Dios contigo», «El te me guarde»).

2. EL ESCENARIO DEL PRIMER ENCUENTRO

Aunque inacabada, la obra que acabamos de rastrear tiene, en su estado actual, la suficiente extensión como para llegar a una serie de conclusiones sobre la forma en la que están indicados los movimientos y los lugares. La primera constatación que debemos hacer, y seguramente la fundamental, es que movimientos y escenarios están sugeridos con concisión, que, sin ser redundante, nunca es insuficiente. Identificamos, por ejemplo, la vivienda de Calisto porque él conoce su interior y allí se encuentra un personaje que lo llama «señor»; sabemos que esta casa imaginaria tiene una sala en donde hay un «girifalte» porque Sempronio pretende estar enderezándolo en «el alcándara»; la vivienda cuenta también con una cámara con su ventana y cama, que cierra el mismo sirviente que prepara el lecho en el que se acuesta el amo. Cuando cambiamos de escenario tenemos la certeza de que nos encontramos en casa de Celestina porque ella pronuncia el nombre de un criado que, según ha prometido al amo, viene a buscarla; gracias a Elicia descubrimos que hay, también en esta vivienda, un piso superior con una «camarilla de las escobas». El poco específico «camino» es también identificable porque la ficción se desarrolla en un ambiente urbano, y no puede ser más que una calle el «camino» que separa la casa de Calisto de la de

Celestina. Nos basta con oír al enamorado, al que habíamos abandonado acostado rezando una oración, llamar a Pármeno para saber que hemos vuelto a su cámara. Al simultanearse dos conversaciones pronunciadas en distintos lugares, los personajes sugieren dónde se desarrolla la acción. Reconocemos, finalmente, el zaguán de la casa de Calisto porque éste pide a Pármeno que abra la puerta.

El verbo *ir*, incrementado, cuando es necesario, de diversas maneras, nos pone al corriente de movimientos más complejos. En unos casos, una alusión a un lugar («la sala», «la cámara» o «la camarilla de las escobas») nos permite reconstruir una subida; en otros, la referencia directa al movimiento y al lugar («descender por la escalera») nos sugiere la bajada; y, por último, las distintas fórmulas de adiós nos indican el abandono de una vivienda. Incluso los gestos y los cambios de posición que no implican un desplazamiento resultan igualmente poco equívocos: Calisto toca el laúd; Celestina abraza a Sempronio y a Pármeno; la vieja y el criado llaman a la puerta; el enamorado se arrodilla y besa el suelo delante de la enfadada alcahueta...

Parece poco probable que este sistema de referencias preciso y, como acabamos de descubrir, constante, que permite reconocer los distintos escenarios y reconstruir aquellos movimientos que tienen trascendencia en el desarrollo de la acción, esté ausente de la escena protagonizada por Calisto y Melibea, cuyo emplazamiento intentaremos identificar sirviéndonos de los datos que la propia obra nos ofrece. Calisto lo llama, delante de la amada, «lugar»: «Y hazer a mí, inmérito tanta merced que verte alcançasse, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiesse. Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcançar yo tengo a Dios ofrescido» (I, 86). Es en este *lugar*, donde los dos amantes se encuentran:

CALISTO. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA. ¿En qué, Calisto? (I, 85);

y, al final del encuentro, se separan, realizando un movimiento sugerido por el verbo *ir* sin ningún tipo de incremento:

MELIBEA. ¡Vete, vete de ay, torpe! [...].

CALISTO. Yré como aquel contra quien solamente la adversa Fortuna pone su studio con odio cruel. ¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito? (I, 87).

Calisto, desesperado, se despide, obediente, de Melibea, recorre el camino que separa el lugar, en el que se ha encontrado con ella, de su casa, en donde entra y llama a Sempronio. Nada hay en estas fórmulas de disonante con las que hemos encontrado en el resto de la *Celestina Primitiva*. Los dos personajes se han juntado porque Calisto emplea en su primera intervención el nombre de Melibea en vocativo, y ella, al responderle, el de él. El verbo *ir* sugiere el movimiento de la separación, y el impreciso «lugar» tampoco debe sorprendernos, pues bastaban alusiones igualmente inconcretas cuando la obviedad del escenario hacía innecesaria una indicación suplementaria.

2.1. *La localización de Rojas*

Según lo que llevamos dicho, no creo que sea demasiado difícil deducir dónde se encuentran Calisto y Melibea, pero el respeto al orden metodológico nos obliga a eliminar, primero, el emplazamiento elegido por Rojas. Casi al comienzo de su continuación Pármeneo alude a él, en los términos que ya conocemos, asegurando que la «entrada en la huerta de Melibea» se debió a la pérdida de un «neblí» (II, 134-135); y el argumento del primer auto¹⁴ repite la misma localización: «*Entrando Calisto una huerta en pos de un falcón suyo, halló y a Melibea*»; el emplazamiento coincide además con el escenario de los encuentros amorosos de la pareja que tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia* se reúnen sólo en este lugar de la casa de Plaberio. Pero, si dejamos de lado los efectos evocadores que la obra de Rojas nos produce, y tomamos en consideración las observaciones de Martín de Riquer¹⁵, estamos obligados a admitir que, de aceptar la localización que implican

¹⁴ Las palabras de Rojas en el *Prologo* de la *Tragicomedia* atribuyendo a los impresores la decisión de poner «rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenían; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron» son extensibles al argumento del primer auto, que no está exento de graves inexactitudes, que parecen excluir a los dos autores de *La Celestina* como artífices de una pieza en la que se afirma, por ejemplo: «Entretanto que Sempronio estava negociando con Celestina, Calisto stava razonando con otro criado suyo, por nombre Pármeneo; el qual razonamiento dura hasta que llega Sempronio y Celestina a casa de Calisto», pues, como señala M.^a Rosa Lida, *La originalidad*, cit., p. 174, n. 3: «Las razones de Calisto y Pármeneo comienzan cuando Celestina y Sempronio ya han llamado a la puerta».

¹⁵ M. de Riquer, art. cit., p. 385, supone que este encuentro «no transcurría en el huerto de Melibea y no tenía nada que ver con la búsqueda de un halcón». Es, en cambio, más discutible que se realice, como sugiere el mismo autor, art. cit., pp. 385-388, en una iglesia; como señaló M.^a Rosa Lida, *La originalidad*, cit., p. 204, n. 5, las blasfemias calistinas no sirven de elemento identificador de un escenario, pues siguen estando igualmente presentes cuando habla con Sempronio en su cámara.

las palabras de Pármeno (que el Argumento del Primer Auto no hace sino repetir), Calisto ha salido a cazar con su ave, que ésta se le ha escapado, metiéndose en el huerto de Melibea, y que él, al ir a recuperarla, ha entrado en ese lugar, en donde se ha encontrado con la joven. Deducción que nos forzaría a creer, algo que a mi entender es mucho más problemático, que, en la misma obra, se usan dos sistemas de referencia distintos e incluso opuestos.

La localización de Rojas implica, en primer lugar, que Melibea, cuya situación desconocemos es señal suficiente para identificar una casa y, dentro de ella, un huerto. Algo que nunca ocurre en la *Celestina Primitiva*, en la que la presencia de un nuevo personaje puede sugerir el cambio de lugar, pero nunca proporciona una localización positiva. Cuando, por ejemplo, Sempronio interviene por primera vez en el diálogo, sabemos que ya no estamos en el escenario del primer encuentro, pero el texto —no lo olvidemos— nos proporciona inmediatamente una serie de datos (el «señor» con el que responde el criado, la naturalidad de la entrada de Calisto...) para identificarlo; lo mismo ocurre, como sabemos y no vamos a repetir, con la casa de Celestina; y, si, cuando la alcahueta y Sempronio llaman a la puerta, basta una intervención de Calisto para trasladar la acción dentro de su cámara, se debe a que previamente ha quedado claro que el enamorado permanece acostado, y, por tanto, en el mismo lugar.

Si Calisto ha entrado en una casa —las huertas estaban en esta época dentro de ellas— que, al separarse de Melibea, ha tenido que abandonar, el «vete» y el «yré» que se intercambian los dos amantes tendrían que incrementarse con alguna fórmula de adiós; un «vete» similar emplea, como hemos visto, Elicia cuando despide enfadada, como Melibea, a Sempronio, pero él y Celestina le dirigen los conocidos adioses.

Aunque pensásemos que puede salir, como ocurrirá en las noches de amor de la continuación, del huerto saltando una tapia y no a través de la vivienda, el verbo *ir* no bastaría para sugerir un movimiento tan complejo, en una obra en la que, incluso cuando un desplazamiento es fácilmente deducible, este indicador base se incrementa significativamente. Sirva como ejemplo el «vete de ay» y «ve con el diablo» con el que expulsa Calisto a Sempronio; el criado sale de la cámara con un «yré», en este caso nada equívoco, que poco más adelante precisan las dudas del mismo personaje entre «entrar» o «no entrar» en la estancia. La presencia, por último, de un

«neblí», que a nosotros nos tocaría imaginar, dado que el texto no alude a él, entra en abierta contradicción con un pasaje no muy lejano de la propia obra, en el que no se nos exige tal esfuerzo, porque las palabras de Sempronio nos hacen notar la existencia de un ave de características similares con explicitud: «Abatiose el girifalte y vínele a endereçar en el alcándara» (I, 87).

Aceptar esta versión supondría, como hizo notar Martín de Riquer, que la *Celestina Primitiva* comienza en un huerto al que el texto no hace referencia, en el que ha entrado Calisto, de una manera que desconocemos, persiguiendo un neblí inexistente que vuelve a aparecer en la sala de su casa¹⁶, y, lo que, a mi entender, es fundamental, que esta escena inicial contradice el sistema de referencias respetado, con tanto rigor, a lo largo del resto de la obra. Es, pues, necesario olvidarla, y volver a observar el primer encuentro con la convicción de que hay claves suficientes para identificar el escenario en el que tiene lugar.

2.2. *El emplazamiento original*

A la casa de Calisto se llega desde este paraje con un movimiento sugerido con el verbo «ir» («Melibea: ¡vete, vete de ay, torpe!»; «Calisto: yré») que, como sabemos, tiene en la obra el sentido de *moverse andando*; para designarlo es suficiente, por su obviedad, el sustantivo «lugar», no demasiado preciso porque, al encontrarnos en una ciudad, este «lugar», lo mismo que el «camino» al que salen Sempronio y la alcahueta, no puede ser otro que la calle. Es en este escenario, por otra parte, nada inusual en la Comedia Latina, donde podemos imaginar que Melibea se acerca caminando a Calisto; los dos se hablan, y se separan andando, sin necesidad de realizar ningún otro movimiento¹⁷.

¹⁶ Véase M. de Riquer, art. cit., pp. 389-391.

¹⁷ Aunque las opiniones sobre la paternidad del Argumento, al que se suele designar como «General» o de «Toda la obra» no son unánimes, investigadores como Menéndez Pidal, «La lengua en tiempos de los Reyes Católicos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, XIII (1950), pp. 9-24 (véase la p. 14); A. Rumeau, «Introduction à *La Célestine* “una cosa bien escusada”», *Langues néo-latines*, CLXXVI (1966), pp. 3-26; o P. E. Russell, *La Celestina*, ed. cit., p. 207, n. 1, piensan que podría atribuirse al “Primer Autor”. A favor de tal filiación estaría el hecho de que la pieza preceda el comienzo de la ficción en la *Celestina* de Palacio, según puede verse en Ch. B. Faulhaber, «*Celestina* de Palacio: Rojas’s Holograph Manuscript», *Celestinesca*, XV (1991), pp. 3-52 (véase la p. 29). El final de este argumento: «Para comienzo de lo qual dispuso el adversa Fortuna lugar oportuno donde a la presencia de Calisto se presentó la desseada Melibea» no contradice el sistema de notación que estamos describiendo: al escenario se le llama

Este emplazamiento ilumina, a mi entender, con nueva luz lo que ocurre entre la pareja en este primer encuentro, en el que no hay ni halcón perdido ni huerto cerrado. Los dos enamorados coinciden, gracias a lo que nos atreveríamos a calificar de sencilla casualidad, en un espacio al que se suele acceder con gran facilidad, de ahí que, cuando él pretende: «Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar yo tengo a Dios ofrecido» (I, 86), ella pregunte extrañada: «¿Por gran premio tienes éste, Calisto?» (I, 87).

El desenlace de la escena se explica también si tenemos en cuenta el lugar en el que se desarrolla. Calisto, que ha dirigido la palabra a Melibea y le ha demostrado sin ambages su amor, no es capaz, a pesar de una actitud tan decidida, de solucionar lo que parece más previsible: la reticencia de la joven; en cuanto ella opone una cierta resistencia (observemos que no parece moverse de donde está y sólo le pide, aunque con indudable rigor, que se vaya), él la obedece dócilmente, deshaciéndose, eso sí, en muestras de dolor:

MELIBEA. ¡Vete, vete de ay, torpe! que no puede mi paciencia tolerar que aya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleyte.

CALISTO. Yré como aquel contra quien solamente la adversa Fortuna pone su studio con odio cruel (I, 87).

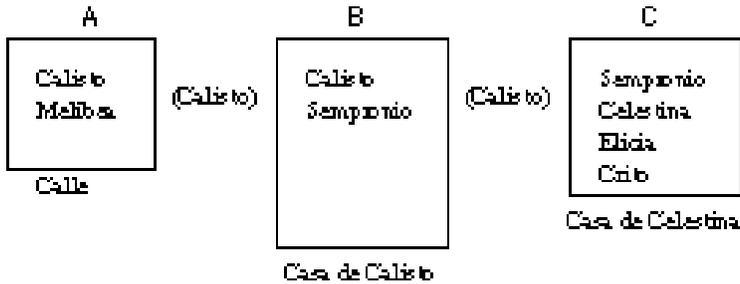
El «vete» de ella es respondido con un obediente «yré» del enamorado que no intenta, al menos, disculparse. Prefiere alejarse desesperado, debido, quizás, a que oponerse a esta orden le exige un esfuerzo que, en esta ficción en la que la exageración cómica es norma, un personaje que no es capaz de abrir una puerta o cerrar una ventana no está dispuesto realizar.

3. PERSONAJES Y CASAS

Si rememoramos ahora los diversos escenarios por los que transcurre la acción, podremos notar la ligera, pero importante, alteración que en el planteamiento de la obra original supone el emplazamiento

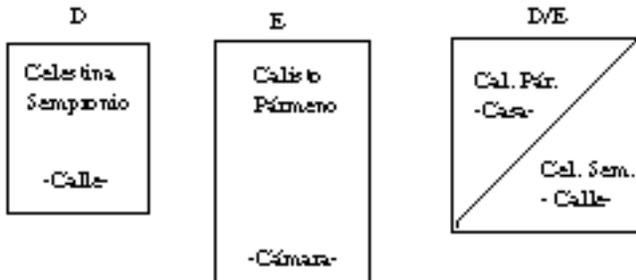
«lugar», y el que Melibea se «presente» a Calisto parece sugerir que también ella participa en el acercamiento. Esta aproximación, que en una calle no ofrece dificultades, resulta más difícil de realizar cuando es Calisto el que se dirige a Melibea persiguiendo el neblí.

elegido por Rojas como escenario del primer encuentro. Tres son los lugares que, según muestra el siguiente gráfico¹⁸, sirven de escenario a la parte inicial de la *Celestina Primitiva*:



De la calle, escenario del primer encuentro (A), llegamos, mientras el enamorado recita un breve soliloquio (Calisto) a su casa, en donde se desarrolla una segunda composición (B) más compleja y mucho más extensa, en la que participan el enamorado y Sempronio, combinados de divesas maneras y situados en distintos escenarios sin, no obstante, abandonar la casa de Calisto. Otro monólogo del enamorado (Calisto) sirve de transición entre esta y la siguiente composición, en la que, siempre en casa de Celestina (C), pero en distintos emplazamientos, tienen lugar varias escenas fruto de las combinaciones a las que dan lugar la alcahueta, Elicia, Sempronio y Crito.

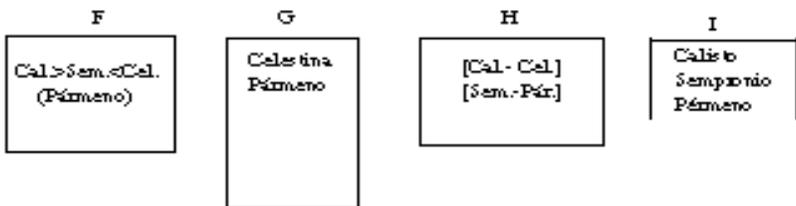
La alternancia de escenarios, la calle y el interior de la casa de Calisto, es la nota predominante de las composiciones siguientes:



¹⁸ En este, como en los siguientes gráficos de este capítulo, un rectángulo y una letra del alfabeto evoca cada una de las composiciones que integran la *Celestina Primitiva*.

Con Celestina y Sempronio salimos a la calle (D), y, como al comienzo Calisto, mientras andan, nos llevan de vuelta a casa del enamorado, que, en su cámara (E), escucha la larga exposición de Pármeno, al que interrumpe para bajar a abrir a los que esperan fuera, cruzándose ambas conversaciones y ambos escenarios (D/E).

Cuando los de dentro llegan a su destino y Pármeno abre la puerta, las dos parejas se juntan, dentro de la casa, componiendo esta serie de escenas:



Los cuatro personajes se reúnen en el zaguán (F), pero parecen respetar las fronteras que hasta ahora les separaban: Sempronio es el interlocutor de la vieja y el enamorado, que no se hablan entre sí, mientras Pármeno se mantiene apartado del resto. Cuando Calisto y Sempronio salen a buscar el dinero, Celestina y Pármeno se quedan solos y conversan largamente (G). El amo y el criado vuelven y los cuatro se juntan (H), pero ordenados de manera distinta a como lo habían hecho hasta ahora, Calisto paga a la alcahueta y los dos por fin se hablan; lo mismo que Sempronio y Pármeno que, al comentar el generoso pago y su reciente amistad, se dirigen la palabra por primera vez. Partida la vieja, los tres personajes quedan reunidos en una escena inacabada (I) en la que, siempre en la entrada de la casa, Calisto habla con sus dos criados a la vez.

A la vista de lo que llevamos dicho, podríamos, creo, afirmar que los lugares que sirven de escenario de la acción, y particularmente las casas, son elementos importantes de ordenación de la materia dramática. Así, por ejemplo, desde que Calisto llega a su casa hasta que Sempronio parte a la de la alcahueta, a pesar de que el enamorado y su criado se separan, y de que la acción se traslada a distintos lugares de la vivienda, todo lo que sucede en ella forma una unidad, distinta de las escenas que, teniendo por escenario la calle, la preceden, y de las que, a continuación, suceden en casa de la vieja. Lo mismo ocurre

en el final de la actual *Celestina Primitiva* en la que asistimos, gracias a la identidad del emplazamiento, a una concatenación de escenas en el sentido más literal de este término teatral. Cuando las conversaciones, que suceden en escenarios distintos, se alternan sin confundirse, forman una oposición en la que el dentro y el fuera de la vivienda es marca pertinente de diferenciación.

Teniendo siempre en cuenta que nos enfrentamos a un texto incompleto del que sólo conocemos el comienzo, y que nuestras observaciones son, por tanto, parciales, también podemos afirmar que sólo hay tres escenarios: la calle, la casa de Calisto y la de la alcahueta, y que, mientras Calisto y sus criados o Celestina y Elicia aparecen vinculados a una vivienda, que en algún momento es escenario de la acción, Melibea¹⁹, a la que conocemos en la calle, en su primera y única aparición, no aparece unida a ninguna ubicación que le sirva de hogar.

Esta situación que, vuelvo a repetir, no tiene nada de extraordinaria, y que podría alterarse en una continuación hecha por el “Primer Autor” que bien podría ubicar alguna escena en la residencia de su protagonista femenina, queda modificada, si, aceptando la localización de Rojas, situamos la primera aparición de Melibea en el huerto de su casa, de manera que también su vivienda sirve, como la de Calisto o la de la vieja, de escenario.

Esta necesidad de que la casa de los personajes que por medio de la palabra toman parte en la acción sea, en algún momento, ubicación de la trama, que no parece que preocupara demasiado al desconocido autor que comenzó la obra (no la respeta ni con Melibea ni con Crito²⁰), sí marca, en cambio, la del que la concluyó.

Ya en la *Comedia* se puede observar este emparejamiento de personajes y viviendas. Además de las casas de Calisto y Celestina, que siguen siendo escenario repetido de la acción, la de Pleberio, en la que tienen lugar los amorosos encuentros, es visitada por la alcahueta en dos ocasiones (autos IV y X). La casa de Areúsa, que hace su aparición en la parte de Rojas —en el Primer Auto sólo se cita su nombre (I, 124)— también es escenario de parte del auto VII y del comienzo del VIII.

¹⁹ Tampoco conocemos a su familia de la que, no obstante, nos habla el *Argumento General* en los siguientes términos: «una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa muy amada».

²⁰ Tiene el amante de Elicia derecho a tomar la palabra, cuando acepta obediente introducirse en la camarilla de las escobas: «Plázeme; no te congoxes» (I, 104).

En los autos añadidos de la *Tragicomedia* es perceptible un hermanamiento similar, que, no siendo obligado, podía no haber sido cumplido. Estamos en la casa de Calisto, cuando en el nuevo final del auto XIV Sosia y Tristán ven, desde la ventana, como Elicia entra en casa de su prima (XIV, 293). El auto siguiente lo abre la joven que se pregunta cuál puede ser la causa del griterío que oye dentro: «¿*Qué bozear es este de mi prima?*» (XV, 294)²¹. Los ruidos, como vemos inmediatamente, los produce Areúsa que indignada expulsa a Centurio: «*Vete de mi casa, rufián, vellaco*» (XV, 294). Él intenta justificarse, y, al oír que entra alguien, se despide: «*Más quiero yrme y çofrirte, que no sé quién entra; no nos oigan*» (XV, 294-295). Las dos primas se juntan finalmente en el interior de la vivienda en la que se desarrolla el auto.

De casa de Areúsa pasamos a la de Pleberio, y de esta, a la de Celestina, al comienzo del auto XVII, en donde se lamenta Elicia: «*Mal me va con este luto; poco se visita mi casa, poco se pasea mi calle*» (XVII, 307). Ella nos traslada a casa de su prima a donde, al poco tiempo, llega Sosia (XVII, 308). Despedido el criado (XVII, 312), las dos primas se dirigen a casa de Centurio: «*devemos yr a casa de aquellotro cara de ahorcado*» (XVII, 313), en donde tiene lugar el auto XVIII. Visitamos, pues, las viviendas de cada uno de los personajes que veímos en el auto XV en casa de Areúsa.

Este deambular por las distintas moradas parece indicar que, en la obra de Rojas, todo aquel que hace uso de la palabra está vinculado a un hogar que se convierte, en algún momento, en escenario de la acción: Calisto y sus dos parejas de criados; Melibea, sus progenitores y Lucrecia; lo mismo que el grupo de Celestina, bien que repartido en más viviendas: la vieja y Elicia en una, Areúsa en otra, y, como acabamos de ver, Centurio en una tercera²².

La obra del “Primer Autor” comienza, como creemos haber mostrado, en la calle, pero gracias a la transposición de Rojas *La Celestina* empieza y acaba en el mismo lugar: la casa de Melibea. Con esta nueva ubicación, palpable desde el comienzo de la continuación, se modi-

²¹ La cursiva en las citas al texto de los autos añadidos en la *Tragicomedia* es mía.

²² La diferencia que establece el uso de la palabra en la relación personaje-vivienda se puede ver, quizá, en el hecho de que Traso, al que se refiere, primero, Centurio: «*Quiero embiar a Traso el coxo y sus dos compañeros y dezirles que, porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vaya dar un repiquete*» (XVIII, 317-318), y, más adelante, Tristán: «*Tente, señor, no baxes, que ydos son; que no era sino Traso el coxo y otros vellacos que passavan bozearando*» (XIX, 326), personaje importante en el nuevo desenlace, pero al que no oímos hablar, no aparece relacionado con ninguna casa.

fica la obra original, a la vez que, por extraña paradoja, la hace ser más fiel a sí misma, pues el importante grupo de personajes compuesto por Melibea y su familia aparece vinculado a un hogar que sirve, como el de Calisto o el de la alcahueta, de escenario. La pareja de enamorados se encuentra, con este cambio, siempre en la misma «huerta», y una misma atmósfera envuelve sus peripecias con una niebla protectora que oculta las disonancias, y subraya los parecidos entre las dos obras.

II

LA CONJUNCIÓN DE DOS PARADIGMAS TEMPORALES

Decía M.^a Rosa Lida que «entre las muchas notas modernas de *La Celestina* —más modernas que la literatura del Siglo de Oro y extraordinariamente a tono con nuestra propia época— hay una que nunca se destacará lo bastante: su aguda conciencia de tiempo»¹. Basta leer el capítulo² que dedica a la cuestión para observar lo acertado de esta observación, justificada por las abundantes alusiones cronológicas que el texto contiene y que la investigadora recoge con el detalle que le era característico. Pero, como ocurre tantas veces con nuestra obra, esta constatación va unida a otra que produce, por su discordancia, una cierta perplejidad: estos datos proporcionan informaciones contrapuestas, y, al no poder ser interpretados de forma unívoca, nos llevan a la incómoda situación de no saber qué relación temporal se establece entre partes importantes de la ficción. Así, si, por un lado, parece, por ejemplo, obligado situar (desde que la trama comienza hasta que la noche llega en el auto VII no hay interrupciones) el encuentro inicial de la pareja protagonista el mismo día en el que se entrevista por primera vez Celestina con Melibea en el IV; por otra, ya en el segundo auto, cuando Pármeno advierte al amo: «Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar» (II, 134), sitúa ese encuentro «otro día», es decir, en una jornada anterior y distinta a aquella en la que se pronuncian estas palabras; conducta que también parece respetar Melibea, cuando refiriéndose al enamorado le dice a la vieja:

¹ Véase *La originalidad*, cit., p. 169.

² Véase *La originalidad*, cit., cap. VII, «El Tiempo», pp. 169-198.

«Éste es el quel otro día me vido y començó a desvariar conmigo en razones, haziendo mucho del galán» (IV, 162-163).

Entre las diversas hipótesis que han intentado explicar esta y otras contradicciones destacan la de Stephen Gilman³ y la de Manuel J. Asensio⁴, a la vez que el resultado dispar, e incluso opuesto, de sus soluciones pone de manifiesto la dificultad del asunto que intentamos analizar.

Viendo que las contradicciones a las que acabamos de referirnos, y de las que nos ocuparemos con el detalle necesario más adelante, afectan, en su mayoría, a la pareja protagonista, las explica Gilman postulando dos tipos de temporalidad, uno dramático, breve, suficiente para personajes como Celestina o Sempronio⁵, y otro novelístico, de duración más amplia, necesario para que se desarrollen los sentimientos más complejos de personajes menos convencionales como Calisto y Melibea⁶. Pero, dado que una similar contradicción atañe a Pármeno y a Areúsa, convirtiendo la excepción en regla⁷, incluye dentro de ese tiempo novelesco a estos dos personajes. Inclusión que no fortalece una teoría de indudable atractivo, que tiene, no obstante, el inconveniente de obligarnos a aceptar que un autor utilice dentro de la misma obra temporalidades tan variadas.

Son de otro tipo los problemas que afectan a la hipótesis de Asensio. «La discordancia entre el fluir del tiempo y el de los acontecimientos en *La Celestina*»⁸, que se pone de manifiesto en la entrega, demasia-

³ Véase «El Tiempo y el Género Literario en *La Celestina*», *RFH*, VII (1945), pp. 147-159, recogido en «*La Celestina*: arte y estructura», traducción de M. Frenk, Taurus, Madrid, 1982, Apéndice III, pp. 337-349, que cito por el libro.

⁴ Véase «El tiempo en *La Celestina*», *HR*, XX (1952), pp. 28-43.

⁵ «*La Celestina*: arte y estructura», cit., p. 347: «Celestina y Sempronio, por otra parte, no cambian su conducta, porque son el resultado maduro de una serie de circunstancias explicadas por Rojas, que se han realizado mucho antes del punto temporal que eligió para comenzar la obra. Dentro de la frontera de *La Celestina* son invariables».

⁶ «*La Celestina*: arte y estructura», cit., p. 348: «Así, aunque el tiempo inserto sea o no admisible en lógica, aunque interrumpa o no la secuencia del diálogo dramático, su función no varía: permite la revelación sensible de las corrientes ininterrumpidas de vida psicológica implícita, de lo que podría llamarse personalidad, bajo los rasgos externos característicos del héroe y de la heroína. Esa función puede reconocerse, sin recurrir a la definición, como la del género literario conocido hoy como novela».

⁷ «*La Celestina*: arte y estructura», cit., p. 348: «Esa excepción es la mención previa de Pármeno que hace Celestina a Areúsa. Por lo visto, Rojas sintió que aun en este caso era necesaria alguna prevención psicológica».

⁸ Véase M. J. Asensio, «El tiempo en *La Celestina*», cit., p. 28.

do rápida e inverosímil, de Melibea⁹, que en dos jornadas pasa de encontrarse con Calisto a aceptarlo como amante, desaparece suponiendo que transcurre más tiempo entre el encuentro y la entrega, cosa que ocurriría de separar la primera escena del resto de la obra¹⁰. Si el artículo de M. J. Asensio es por su desarrollo y la abundancia de observaciones exactas que contiene intachable, y si su tesis resulta útil en cuanto soluciona alguno de los anacolutos temporales a los que nos hemos referido, tiene el inconveniente de que, tal y como señala Gilman¹¹, no resiste la prueba textual, pues el monólogo que pronuncia Calisto al separarse de Melibea («Yré como aquel contra quien solamente la adversa Fortuna pone su studio con odio cruel» I, 87) une de manera poco equívoca esta primera escena al resto de la obra, imposibilitando la existencia de un espacio de tiempo suficiente para que las referencias contradictorias dejen de serlo, y la pasión de la pareja protagonista tenga el tiempo necesario para crecer y acabar tan desgraciadamente.

Aunque la disparidad de estas conclusiones parece obligarnos a aceptar que sobre la cuestión temporal se ciernen las contradicciones que, como una especie de maldición ineluctable, preside la crítica celestinesca, los datos aportados, y la variedad y sutileza de ambas hipótesis nos han permitido hacer dos observaciones que han sido el punto de partida del presente estudio. Es la primera que las paradojas que plantean los pasajes que Gilman señala como base de su teoría las producen los comentarios que se hacen en la parte correspondiente a Rojas de sucesos acaecidos al comienzo de *La Celestina*, es decir, en la parte que se suele atribuir a otro autor; y la segunda, y no menos importante, que las precisiones cronológicas, que por su

⁹ «El tiempo en *La Celestina*», cit., p. 28: «Los hechos escuetos eran: la virtud de una doncella como Melibea, honesta, inteligente, criada por padres ejemplares, desfallece en la tarde del día en que conoce a Calisto (Auto IV); en el segundo día se entrega, moralmente, al maldecir las puertas y cerrojos que impiden su gozo (Auto XII); en el tercero lo hace materialmente. En verdad, algo demasiado fuerte aun para nuestros tiempos».

¹⁰ «El tiempo en *La Celestina*», cit., p. 33: «En el curso de los amores de Calisto y Melibea hay un momento en el cual no sólo es posible sino indispensable hacer transcurrir el tiempo en una serie de días; ese único momento se da al ser despedido Calisto del huerto (Auto I). 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 y que, en la concepción original de la *Comedia*, separaban un Prólogo (encuentro en el jardín, Auto I) de los tres días de acción ininterrumpida, en los cuales ocurrían los demás acontecimientos de los 15 autos».

¹¹ Véase E. Gilman, «A propos of “El tiempo en *La Celestina*” by Manuel J. Asensio», *HR*, XXI (1953), pp. 42-45. Crítica que es rebatida por el propio Asensio en «A Rejoinder», *HR*, XXI (1953), pp. 47-50.

concreción nos permiten situar la acción, constantes a partir del auto IV, no son frecuentes antes.

Esta doble observación unida a la convicción de que la obra que designamos con el nombre de *La Celestina*, unitaria en muchos sentidos, contiene en otros muchos dos conjuntos de diversidad mayor de lo que se suele creer, me ha animado a analizar la cuestión separando ambas aportaciones, pensando que en tal división puede residir una de las claves del enigma que intentamos resolver.

Son variados y sutiles los matices que es necesario hacer para entender las características de la labor de ambos autores en esta cuestión. Los problemas de índole temporal surgen ya en la *Celestina Primitiva*, que es, por tanto, necesario observar separadamente, para entender su naturaleza y las diferencias notables que la distinguen, al menos en este punto, de la continuación de Rojas.

También es importante rastrear esta segunda labor, pues la notación temporal es uno de los pilares que la sustentan, formando un entramado que no se une sin problemas con el comienzo distinto, pero que, al prolongarlo, lo asimila y transforma hasta incluirlo en un conjunto que se ampliará después en un mes, repitiendo una técnica eficientísima de la que no está, sin embargo, excluida la contradicción.

1. LAS PECULIARIDADES TEMPORALES DE LA *CELESTINA PRIMITIVA*

La obra del “Primer Autor” es un complejo y sólido edificio en el que se suceden una serie de composiciones de naturaleza distinta, que están además trabadas con firmeza. Esta conjunción de elementos diversos se traduce en un buen número de peculiaridades cronológicas que nos impiden aceptar una explicación, que, como ocurre en la continuación de Rojas, sirva para el conjunto y para cada una de sus partes, y nos obliga a partir de aspectos parciales, indudablemente más humildes, pero también más fácilmente asequibles.

1.1. *La irreversibilidad temporal y la continuidad cronológica*

La primera observación que podemos hacer en relación con la manera en la que está sugerida la temporalidad en la *Celestina Primitiva* es, aunque importante, bastante obvia: nos encontramos ante una

ficción dialogada ordenada de manera irreversible; el valor cronológico de cada una de las piezas que forman el conjunto no procede, por tanto, del tiempo en el que *sucedan*, pues, al utilizar el estilo directo como forma de expresión, es siempre el mismo, sino de su posición dentro del conjunto. El tiempo, al que un narrador no hace avanzar, pasa, en la manera que le es propia al género dramático, a la par que la acción: el ahora se convierte en pasado, cuando el futuro ocupa su lugar. En presente sucede el encuentro de Calisto y Melibea («En esto *veo* Melibea la grandeza de Dios»), pero es ya pretérito cuando el enamorado habla de este encuentro con Sempronio.

Esta sucesión tiene, además de su irreversibilidad, la característica de ser continua y sin intersticios. Esta observación, que es complementaria de la anterior, y que, desde luego, no la contradice, necesita, sin embargo, ser comprobada. Si recordamos el esquema que dibujábamos en el capítulo anterior, podemos constatar que dos soliloquios de Calisto unen composiciones que tienen escenarios distintos. El monólogo de Calisto al separarse de Melibea sirve de transición entre el primer encuentro y el diálogo que en su casa entabla con Sempronio¹². En la vivienda del enamorado (B) asistimos a los preparativos que preceden al aislamiento de Calisto, y, cuando este se encierra, y amo y criado se separan, tampoco existe ningún salto cronológico, pues en este intervalo el sirviente pronuncia el monólogo en el que resuelve las dudas entre entrar o no entrar en la cámara. Sempronio es llamado por el enamorado, y amo y criado conversan sin interrupción hasta que el sirviente sale a buscar a Celestina. Otro monólogo de Calisto permite al criado acercarse a su destino.

Pronunciada la plegaria en la que salen a relucir los «reyes orientales» (la transición entre B y C), el criado es divisado desde su casa por Celestina, y las escenas en las que las dos mujeres esconden a Crito permiten al sirviente llegar y entrar en el interior de la vivienda. Cuando abandonamos la casa de la alcahueta, la salida de Celestina y Sempronio nos transporta al nuevo escenario, la calle, sin saltos ni interrupciones. Con este cambio de lugar, que tampoco implica ningún salto cronológico (los dos personajes estaban presentes en C), comienza la alternancia de escenarios que ya conocemos.

¹² Para otra interpretación del valor cronológico del pasaje véanse las notas 10 y 11 de este capítulo.

La conversación de Celestina y Sempronio (D) nos lleva, sin interrupción, a la casa de Calisto. La vieja y el criado detienen, momentáneamente, su conversación, y Sempronio llama a la puerta; la llamada es oída por Calisto, que sigue acostado en su cámara, donde comienza una larga conversación con Pármeneo (E). Desde este momento hasta que los cuatro personajes se juntan en el zaguán, las dos composiciones son simultáneas y se entrecruzan y mezclan, abarrotando el presente, hasta que los cuatro se reúnen en la parte final de la obra.

Como la acción, a partir de ahora, permanece en el mismo lugar, se cumple sin ningún tipo de problema la norma que venimos describiendo. Cuando Calisto y Sempronio salen a buscar el dinero, concluye F; Celestina y Pármeneo solos comienzan a dialogar (G), y su conversación se interrumpe en el mismo instante en el que el amo y Sempronio vuelven, y empieza H, que concluye con la salida de Celestina. Con la pregunta que Calisto dirige a sus dos sirvientes acerca del pago a la alcahueta comienza, inmediatamente, la inacabada escena final (I).

El recorrido que acabamos de efectuar nos permite afirmar, con la certeza necesaria, que no existe en nuestra obra, al menos en su estado actual, ningún tipo de intersticio temporal, por breve que este sea. Desde el primer encuentro de Calisto y Melibea, hasta la escena final, las composiciones se suceden y, a veces, incluso, se simultanean, formando un continuo.

Aunque su carácter inacabado abre la posibilidad de que conjuntos, concebidos como la actual *Celestina Primitiva*, se uniesen al texto que estamos analizando o entre sí, permitiendo, en la soldadura, algún tipo de avance cronológico sin equivalencia textual, la tendencia en sentido contrario es tan marcada que, aunque es siempre arriesgado hacer afirmaciones sobre lo desconocido, no parece del todo improbable suponer que esta particularidad seguiría existiendo en una hipotética continuación hecha, no por Rojas que, como veremos, no la respeta, sino por el “Primer Autor”¹³.

¹³ El carácter fragmentario de la última escena nos impide saber qué valor temporal debemos atribuirle. No sabemos si es, por ejemplo, el final de una parte o si serviría, como los monólogos de Calisto, de transición para que otros personajes (quizás Celestina) se trasladasen a nuevos escenarios.

1.2. *La imprecisión temporal*

Hay otra característica temporal que, por permitir la oposición rigurosa de los dos autores, es necesario mencionar. La *Celestina Primitiva* no contiene, en contra de lo que va a ser habitual en Rojas, indicaciones precisas acerca del valor que en el tiempo de la ficción debemos atribuir a las diversas piezas que acabamos de repasar. Sólo sabemos que se desarrolla de día, ya que Calisto, al entrar en su cámara, inmediatamente después de haberse separado de Melibea, pide a Sempronio: «Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz» (I, 88). Este dato, unido al planteamiento temporal de la ficción, nos permite afirmar que, aunque no podamos situar cada pieza en un momento preciso, la inacabada obra ocurre no sólo de día sino en la misma y única jornada a la que hace alusión el enamorado¹⁴.

Las referencias al futuro son, a su vez, vagas y no se señala con exactitud cuándo sucederán, manera de actuar nada inusitada, que, si nos detenemos en señalar, es por su importancia diferenciadora. Al menos en dos ocasiones se alude a acciones que todavía no han ocurrido, y, aunque su planteamiento en el presente anuncia su realización en un futuro próximo, a cuyo acaecer asistimos en un caso, no se nos dice, a diferencia de lo que hará Rojas, cuándo se harán realidad.

En las palabras con las que se despiden Calisto y Sempronio (I, 104) se puede percibir el planteamiento que del después se hace en la obra del “Primer Autor”. Cuando Sempronio le habla al amo de Celestina, este muestra, primero, su deseo de encontrarse con la alcahueta: «¿Podrías yo hablar?». El criado le promete: «Yo te la traeré hasta acá», a la vez que le explica cómo debe comportarse: «por esso, apárate. Seyle gracioso, seyle franco; estudia, mientras voy yo, a le dezir

¹⁴ No quiere esto decir que la *Celestina Primitiva* carezca de indicaciones temporales concretas. Tal proceder puede observarse, por ejemplo, en la alusión a la frecuencia de las visitas de Sempronio a Elicia (I, 105), o en la referencia a lo que dura el servicio de Pármene en casa de Calisto (I, 121). Tampoco era necesaria una indicación tan explícita para deducir que la luz del sol ilumina las peripecias de unos personajes que salen de casa o que pretenden, como Sempronio, estar «curando» de los caballos (I, 87). En la «*Celestina de Palacio*», Ch. B. Faulhaber, «*Celestina de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript*», cit., p. 32, el pasaje aparece modificado: «*Saca la vela y dexa las tinieblas acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad mis tristes pensamientos no son dignos de luz*».

tu pena, tan bien como ella te dará el remedio». Aunque la insistencia del amo que apremia a su sirviente con un «¿Y tardas?», lo mismo que la despedida de los dos personajes:

SEMPRONIO. Ya voy; quede Dios contigo.

CALISTO. Y contigo vaya (I, 105),

anuncia lo inmediato de la acción, no se señala cuándo sucederá el encuentro.

La misma actitud temporal, por otra parte nada extraña, se puede percibir en la despedida que dirige Calisto a Celestina: «Ve ahora, madre y consuela tu casa; y después ven y consuela la mía, y luego» (I, 129) con la que concluye el primer auto. Este anuncio de que en un «después» y un «luego», no demasiado lejanos, la alcahueta tendrá que cumplir la comisión del enamorado, permite, como veremos, diferenciar a los dos autores, pues lo que aquí es sólo una acción próxima y futura, en la continuación —llena de sonoros relojes¹⁵— se convertirá en una cita cuyo día y, a veces hora, conoceremos de antemano.

1.3. *La aparente disparidad cronológica*

Este fluir ininterrumpido, y poco preciso, temporalmente hablando, de composiciones plantea, como vamos a ver ahora, una serie de disonancias cronológicas que surgen de la naturaleza dispar de las piezas que lo forman. Este hecho es especialmente perceptible cuando los extensos discursos que pronuncian Celestina y los dos criados se combinan, y, a veces, se simultanean, con escenas de otra índole. Desde el comienzo de la obra puede notarse tal desavenencia. Al encuentro, breve, de Calisto y Melibea, le sucede el extenso diálogo del enamorado con Sempronio. Este diálogo que comienza con celebridad similar, si no superior, al del primer encuentro, se remansa notablemente cuando amo y criado se encierran en la cámara y entablan un dilatado debate. En casa de Celestina, volvemos a las acciones rápidas y de duración breve. La diferencia que es, como vemos, hartamente evidente, no plantea en este caso demasiados proble-

¹⁵ Como señala M.^a R. Lida, *La originalidad*, cit., p. 172: «Sorprende también a lo largo de la *Tragicomedia* la conciencia alerta de los momentos del día. [...] Por añadidura, de muchos hechos, representados o no, se da la hora precisa de reloj». Llama, no obstante, la atención que, siendo ella una ferviente defensora de la existencia del “antiguo auctor”, no notase las notables diferencias que en este asunto separan a los dos autores de *La Celestina*.

mas: las composiciones son sucesivas, y podemos admitir que los personajes realizan acciones que tienen, debido a su naturaleza, una duración distinta.

Nos sería, sin embargo, difícil aceptar una explicación similar para el resto de la obra, en la que, como notó M.^a Rosa Lida, se simultanean con naturalidad composiciones de duración dispar «entre las que no hay correspondencia estricta»¹⁶. Aparente paradoja que es especialmente perceptible cuando los diálogos de Celestina y Sempronio se cruzan con los de Calisto y Pármeno. En una primera escena, no muy distinta, en lo que a la duración se refiere, del primer encuentro de los dos amantes, Celestina y Sempronio hablan, mientras caminan, y nos acercan a casa del enamorado. Podemos atribuir a esta conversación una duración equivalente a la distancia que recorren. Pero una vez llegan a su destino, y la llamada de Sempronio nos transporta a la cámara del amo, los desequilibrios a los que nos estamos refiriendo se hacen patentes. A pesar de que los cuatro personajes coinciden en el mismo momento en la acción, sólo la pareja de dentro tiene derecho a la palabra, y, mientras Pármeno habla largamente, la alcahueta y Sempronio esperan, paciente y silenciosamente, que les sea abierta la puerta. Esta simultaneidad plantea la primera de las disonancias cronológicas que estamos intentando resolver, pues la extensión de la exposición de Pármeno combina, si se me permite la expresión, temporalmente mal con la duración que aceptaríamos como razonable para la espera de los que aguardan en la calle.

Esta evidente inverosimilitud no es, sin embargo, notada por los cuatro personajes. Los de fuera no repiten la llamada, y Calisto, que escucha tranquilamente a su criado, sólo lo interrumpe cuando este acaba su exposición:

Bien está, Pármeno; déxalo para más oportunidad. [...] Oye, aquélla viene rogada; espera más que deve. Vamos, no se indigne (I, 113);

¹⁶ Citemos, por su pertinencia, las palabras de la autora, *La originalidad*, cit., p. 174: «Ante todo, no hay correspondencia estricta en la duración de las distintas acciones: Pármeno pronuncia su larga información sobre Celestina [...] mientras ésta y Sempronio, que han llamado a la puerta, están aguardando a que se les abra, y es claro que en términos naturalistas la prolija biografía de Celestina no puede encajar en el intervalo entre su llamada y su entrada, aunque sí encaja impresionísticamente, enfocada como un primer plano espacial. Lo mismo dígase de la larga esgrima entre Celestina y Pármeno [...], que no guarda proporción matemática con el sencillo queahacer en que se supone ocupado Calisto».

aunque tampoco ahora demuestra tener demasiada prisa, pues el diálogo se extiende notablemente antes de que comiencen a descender la escalera. Tampoco Sempronio o la alcahueta, que se limita a señalar: «Passos oygo; acá descíenden; haz, Sempronio, que no lo oyés. Escucha y déxame hablar» (I, 114), aluden ni a su larga espera ni a la desproporcionada duración que separa la llamada de Sempronio del descenso de Calisto y Pármeneo. Los cuatro se comportan como si esa desproporción no existiese, como si lo que amo y criado *tardan* en abrir la puerta fuera proporcional a la duración que atribuiríamos a una acción semejante. Por eso y, aunque resulte tentador darle la razón a Gilman y pensar que la inverosimilitud de la larga espera «es un indicio de la inseguridad del autor» que «todavía no sabe manejar con confianza el “estar” de Celestina, y por eso interrumpe con una larga explicación de su “ser”»¹⁷, la naturalidad con la que se comportan los personajes, y el que la desproporción surja de la manera en la que está trabada la obra parece obligarnos a buscar otra solución.

Además, antes de que la obra concluya, volvemos a encontrar una disonancia similar, cuando la larga pieza oratoria que pronuncia Celestina para convencer a Pármeneo coincide con la búsqueda del dinero para pagar a la alcahueta, una acción que, en principio, necesita una duración inferior. Cuando Calisto y Sempronio vuelven con la suma de oro, los cuatro se juntan con naturalidad, como si tal disparidad no se hubiese producido. La vieja concluye su razonamiento con parsimonia: «Pero callemos, que se acerca Calisto, y tu nuevo amigo Sempronio, con quien tu conformidad para más oportunidad dexo. Que dos en un corazón biviendo son más poderosos de hazer y de entender» (I, 128); y las palabras de Calisto, al acercarse a ella, aunque dado su carácter exagerado no deban, quizás, ser entendidas literalmente, más parecen sugerir un apresuramiento que una tardanza: «Dubda traygo, madre, según mis infortunios, de hallarte biva. Pero más es maravilla, según el deseo, de cómo lleigo bivo. Recibe la dádiva pobre de aquél que con ella la vida te ofrece» (I, 128). Aunque prescindamos de ese «según el deseo» que parece insinuar que ha actuado con presteza, es claro que ninguno de los cuatro nota —nadie alude a ello— la disparidad cronológica de las dos acciones que la obra simultanea. Todo parece indicar que en su universo el discurso de Celestina *dura* lo mismo que la búsqueda del dinero.

¹⁷ «La Celestina»: arte y estructura, cit., p. 177.

Esta ausencia de conflicto entre acciones temporalmente dispares nos induce a pensar que la duración de la separación no se mide en función de la extensión textual del diálogo de Celestina y Pármeno, que carecería, por tanto, de un valor cronológico preciso, sino del *tiempo* que tardan Calisto y Sempronio en buscar el dinero. La falta de precisión temporal que parecen tener, en el tiempo de la ficción, estas partes oratorias, aconseja separarlas del conjunto, evaluándolas independientemente. Estas islas retóricas (siempre están, como hemos visto, separadas del resto de manera precisa¹⁸) parecen transportarnos, sin salirnos de la ficción, a un terreno doctrinal en el que el tiempo se detiene: el reloj no avanza de la misma manera dentro y fuera de ellas, por eso se combinan con acciones muy diferentes, que son, en realidad, las que marcan la temporalidad del conjunto¹⁹.

1.4. *El «cronotopo» cómico*

Si estas piezas retóricas no establecen, como creemos, el valor cronológico de la ficción, nos queda por determinar cuál es la temporalidad en la que viven estas criaturas. Para dilucidar esta cuestión vamos a servirnos de la noción de *cronotopo* de M. Bajtín entendiéndola, de manera reductora, como la coincidencia de una serie de elementos diversos, desde un punto de vista significativo, en un mismo momento y en un mismo lugar de la ficción²⁰.

Las escenas que se desarrollan en casa de Celestina antes de la llegada de Sempronio, proporcionan un ejemplo paradigmático de estos haces significativos:

CELESTINA. ¡Albricias, albricias, Elicia: Sempronio, Sempronio!
ELICIA. ¡Ce, ce, ce!

¹⁸ Véanse las notas 7 y 12 del capítulo precedente.

¹⁹ Estas disparidades cronológicas, indudables, observadas desde la propia ficción, dejan, en gran medida, de serlo si pensamos en un tipo de formulación dramática similar al de la Comedia Humanística, planteada, teóricamente, para la recitación, y cuyos hipotéticos receptores son oyentes. Partiendo de un modelo de transmisión similar, el conflicto, que acabamos de describir, deja de ser tan manifiesto: Celestina y Sempronio, que esperan en la calle largamente, emudecen, y para el receptor desaparecen, hasta que vuelven a tomar la palabra.

²⁰ Véase M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, traducción de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-411. La noción bajtiniana está, no obstante, modificada, porque, de una parte, he dejado de lado la relación de este concepto con el tiempo y el espacio históricos; y porque, de otra, siendo el avance argumental de nuestra obra fundamentalmente dramático, no coincide con los casos analizados por el investigador ruso.

CELESTINA. ¿Por qué?
ELICIA. Porque está aquí Crito.
CELESTINA. ¡Mételo en la camarilla de las escobas, presto: dile que viene tu primo y mi familiar!
ELICIA. Crito, ¡retránete ay; mi primo viene, perdida soy!
CRITO. Plázeme; no te congoxes (I, 104).

El primer valor que podemos atribuir a estas escenas es de carácter moral y social: nos encontramos en una vivienda en la que una alcahueta y una prostituta ejercen ilegalmente sus respectivos oficios. Lo que hacen estos tres personajes se relaciona, además, significativamente con el diálogo que previamente se ha cruzado entre Calisto y Sempronio, pues esta burda treta servirá para engañar a un criado que delante del amo ha pretendido conocer las mentiras y los ardides femeninos.

Además de antisociales, inmorales y ridiculizadoras estas acciones, impregnadas de un nada delicado erotismo, carecen de refinamiento. Elicia está disfrutando de la compañía de un amante, al que, al estilo de muchas historias lupanarias, se ve obligada, por la irrupción inesperada de otro, a esconder. En concordancia con sus actividades están los movimientos rápidos de los tres personajes y sus gestos exagerados. Antes de que Sempronio, que está ya cerca, llegue a su destino, la vieja grita; su pupila susurra; Celestina sugiere meter a Crito, «presto», en la camarilla de las escobas; Elicia sube al piso de arriba, le pide a su amante que se esconda, él accede, y se mete en el lugar indicado. La concisión cronológica —las escenas son, como vemos, muy cortas— y la celeridad con la que los tres personajes operan crea una *temporalidad* muy tensa por su brevedad y por lo repleta que está, en cambio, de acciones y movimientos.

Esta diversidad de elementos significativos que coinciden en un breve espacio de tiempo constituye lo que vamos a denominar *cronotopo cómico*, entendiendo el adjetivo en la acepción de poco serio —se busca la risa del receptor—, aunque sin olvidar el sentido teatral del término: estos haces breves, superficiales y rotundos, dibujan círculos completos y autónomos, que componen una cadena de eslabones distintos que, sin embargo, repiten una relación significativa similar a la que acabamos de describir.

De acuerdo con el *cronotopo* que rige sus actividades están los caracteres de los que las realizan. Sus cambios de estado de ánimo son súbitos, necesitan poco *tiempo* para pasar de la carcajada pro-

caz, al llanto desesperado. Tampoco se prolongan demasiado en ninguna ocupación: suben, bajan, se acuestan, se quedan solos, buscan compañía..., con un apresuramiento que conviene a sus ocupaciones vanas, frecuentemente eróticas y generalmente inconvenientes.

Estos *ahoras* abarrotados, que se suceden con rapidez, marcan y tensan el ritmo de la peripecia argumental, pero no influyen en el desarrollo literario de la obra. La lentitud de las piezas retóricas se une sin confundirse con las escenas repletas de sucesos que acabamos de describir, formando un conjunto en el que una historia simple, que tenemos que suponer de duración ficticia breve, es desarrollada con morosidad.

Nada más alejado del *cronotopo cómico* que el complejo entramado que necesitó el “Primer Autor” para desarrollar su labor. Interrumpiendo las peripecias de sus personajes con largos discursos, que no alteran la naturaleza de la ficción, todas las cuestiones filosóficas pueden ser abordadas con el detalle necesario; a la vez que se subraya, con la extensión adecuada, la inconveniencia de acciones que, aunque se realicen con brevedad, no, por ello, dejan de tener una notable importancia moral y social. El avance de la *Celestina Primitiva* está regido por la coherencia doctrinal, pero no por el *cronotopo* en el que viven sus personajes: para ellos el *tiempo* siempre pasa de la misma manera; su creador puede, en cambio, sin atentar contra la solidez del conjunto, detener sus peripecias, siempre que lo considere necesario.

2. CRONOLOGÍA DE LOS ITINERARIOS DE LA COMEDIA

En la labor de Rojas, en la que vamos a adentrarnos ahora, no se producen disonancias como las que acabamos de describir, pues los autos que la componen mezclan de manera más armónica los elementos que en la obra de su predecesor están separados. También se diferencia de él en que, a partir del IV, las precisiones cronológicas son tan abundantes que nos permiten situar la acción en un momento preciso del día. Desde este presente se concreta, además, el futuro que deja de ser un *luego* impreciso para convertirse en el día siguiente.

Este punteo cronológico tiene además la característica de no ser continuo, pues se interrumpe al anochecer, para reanudarse, en unos

casos, a la mañana del día siguiente; en otros, en las inmediaciones de la medianoche; de manera que la ficción dibuja, no uno, sino varios segmentos, que, en paralelo, van prolongándola hasta el tercer y último día de la *Comedia*.

2.1. *De la casa de Calisto, en el auto II, al anochecer en la de Celestina*

Aunque del final de la *Celestina Primitiva* pasamos, sin ruptura, a la continuación de Rojas, y, aunque tanto en el auto II como en el III hay marcas importantes, que en cuanto afectan a la fusión de las dos obras estudiaremos más adelante, es en el auto IV, el de la primera entrevista de Celestina con Melibea (una novedad en el itinerario de *La Celestina*) cuando las indicaciones temporales permiten señalar los puntos del segmento imaginario que representa el primer día de la continuación.

Pero, aunque situadas una vez comenzada e incluso avanzada la labor de Rojas, como estas precisiones se hacen en un camino que ha comenzado antes, al que por estar unidas afectan, y, además, a veces, se refieren, es necesario que, retro trayendo nuestra marcha, recordemos el auto II. Calisto, que habla con sus criados en el zaguán de su casa, sube a la cámara en donde conversa, primero, con Sempronio, al que envía a buscar a la alcahueta, y, después, con Pármeno, al que ordena ensillar un caballo para salir él mismo a ver a Melibea; un monólogo de Pármeno cierra el auto. En el siguiente, el tercero, nos encontramos a Sempronio, que se encuentra con la alcahueta a la que acompaña a casa; allí se vuelve a encontrar con Elicia, que no deja de extrañarse por la visita. Los dos amantes se retiran y Celestina pronuncia el conjuro²¹.

El auto IV se abre con el soliloquio de la vieja de camino a casa de Pleberio. A la puerta está Lucrecia, en tanto que Alisa se dispone a visitar a su hermana, señales indirectas de lo que nos van a confir-

²¹ Establece M. Marciales, Fernando de Rojas, *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, al cuidado de B. Dutton y J. T. Snow, Illinois, Medieval Monographs, Urbana, University of Illinois Press, 1985, I, p. 103, una división cronológica de la *Tragicomedia* en la que, además de situar la primera escena que él denomina «El coloquio clandestino de Calisto y Melibea» diez o quince días antes del resto de la obra, considera (quizás por entender que ciertos actos se realizan sólo de noche) que con la subida de Elicia y Sempronio concluye el primer día de *La Celestina*, y que el segundo comienza con el conjuro de Celestina: «Segundo día. III- Conjuro diabólico de Celestina al romper el día».

mar las palabras que Melibea dirige a Celestina al poco tiempo de quedarse a solas con ella: «Toma tu dinero y vete con Dios, que me parece que no debes aver comido» (IV, 158); observación que parece sugerir que, pasado el mediodía —la hora exacta de la comida de los personajes de Rojas—, estamos en la hora de la siesta.

Cuando la entrevista está tocando a su fin, Melibea concierta la próxima cita, en la que aparece la determinación, que se hará mayor en la próxima jornada, del futuro a que antes aludíamos: «Y porque para scrivir la oración no avrá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana a por ella muy secretamente» (IV, 168). El futuro que, al final del primer auto, era para Calisto un «después» o un «luego», sugerido por el tiempo verbal con el que aludimos al porvenir, se convierte ahora en un «mañana» que anuncia —lo que en una ficción es por no preceptivo no predecible— que esta jornada que vemos avanzar concluirá y se prolongará en otra, en sucesión similar a la cadencia de los días de nuestro calendario.

En el auto siguiente, la notación temporal (por primera vez salen a relucir los relojes) se hace patente en las palabras que Sempronio dirige en la calle a Celestina: «Que desde que dio la una, te spero aquí, y no he sentido mejor señal que tu tardança» (V, 172). La respuesta de la vieja, aunque no demasiado precisa, no contradice lo que venimos diciendo: «Hijo, essa regla de bovos no es siempre cierta, que otra hora me pudiera más tardar y dexar allá las narizes, y otras dos, y narizes y lengua. Y assí que, mientras más tardasse, más caro me costasse» (V, 172-173).

Juntos la vieja y el criado se dirigen a casa de Calisto desde la que son divisados por Pármeno. La tarde, que comenzaba en casa de Pleberio, sigue avanzando a la par que la acción. Dentro de la del enamorado, a lo largo del auto VI, el día llega a su fin, como lo indica Celestina, cuando intenta contar a Calisto el resultado feliz de su reciente entrevista, y, impaciente ante sus constantes interrupciones, le reprende: «Señor, no atajes mis razones; déxame dezir, que se va haziendo de noche; ya sabes; quien mal haze aborrece claridad, y yendo a mi casa podré haver algún mal encuentro» (VI, 184). El enamorado, consciente de que la luz es cada vez más menguada, le promete: «¿Qué, qué? Sí que hachas y pajes ay que te acompañen» (VI, 184).

A partir de este atardecer, el texto es, si cabe, más explícito, y podemos seguir sin dificultad el ocaso de este día que deja a estos personajes, réplicas quiméricas de unos seres humanos cuya activi-

dad se regía por la luz del sol, en la oscuridad que, como Pármene señala, obliga al recogimiento: «Señor, que yo y Sempronio será bueno que la acompañemos hasta su casa, que haze mucho oscuro» (VI, 184)²². Celestina se despide: «Por ende dame licencia, que es muy tarde, y déjame llevar el cordón, porque, *como sabes*, tengo dél necesidad» (VI, 191); y Calisto se dispone a acostarse y adentrarse solo y desesperado en la noche: «¡O desconsolado de mí [...]! Que contigo o con el cordón [...] quisiera yo estar acompañado esta noche luenga y oscura. Pero pues no ay bien cumplido en esta penosa vida, venga entera la soledad» (VI, 191).

Antes de separarse, la vieja y el enamorado conciertan, respetando el gusto por la precisión cronológica que ya hemos tenido ocasión de señalar y en la que no vamos a insistir, pues las observaciones que hacíamos con respecto a las palabras de Melibea son, si cabe, más pertinentes ahora que se repite una situación casi idéntica —son los mismos personajes— a la de la *Celestina Primitiva*, con la única diferencia de que es la propia alcahueta la que anuncia su visita para el día siguiente: «Quede, señor, Dios contigo; mañana será mi buelta, donde mi manto y la respuesta vernán a un punto, pues oy no ovo tiempo. Y súfrete, señor, y piensa en otras cosas» (VI, 192).

Con una despedida similar concluía el primer auto, pero ahora en vez de quedarnos como en el segundo en casa del enamorado, salimos con la vieja y con Pármene que se dirigen a casa de Areúsa, a la que llegan cuando está anocheciendo. Lo impropio de la hora queda patente en la extrañeza que muestra la joven al oír ruido: «¿Quién anda ay? ¿Quién sube a tal hora en mi cámara?» (VII, 201)²³. La vieja supera la resistencia no demasiado rigurosa, todo hay que decirlo, de Areúsa, que, sin embargo, sigue insistiendo: «que es tarde, y dime a qué fue tu buena venida» (VII, 204). Cuando llega, al final del auto, a su casa y pide a Elicia que le abra la puerta es de noche; en la calle desierta ladra el perro, que siente acercarse a la alcahueta:

ELICIA. El perro ladra, ¿si viene este diablo de vieja?
CELESTINA. Tha, tha, *tha*.

²² Lo intempestivo de la hora también se pone de manifiesto en esta observación de Pármene: «No digo, señor, otra cosa sino que es tarde para que venga el sastre» (VI, 185).

²³ Areúsa está a punto de acostarse: «¡Válala el diablo a esta vieja, con qué viene como huestantigua a tal hora!» Tía señora, ¿qué buena venida es ésta tan tarde? Ya me desnudava para acostar» (VII, 201).

ELICIA. ¿Quién es? ¿Quién llama?
CELESTINA. Bájame a abrir, hija,
ELICIA. Éstas son tus venidas; andar de noche es tu plazer; ¿por qué lo hazes? ¿Qué larga estada fue ésta, *madre*? (VII, 209).

Con las dos mujeres dispuestas a acostarse («Acostémonos, que es hora» VII, 211)²⁴ concluye el auto y la jornada, lo mismo que el segmento rectilíneo que se iniciaba en el auto II. Asistimos, por primera vez, pero no por última —veremos repetirse el procedimiento—, a una interrupción de la acción en la que el avance temporal carece de equivalencia textual; falta de correlación que establece, al menos en el estado en el que conocemos la obra, una diferencia real, aunque quizás casual, entre los dos autores de *La Celestina*.

2.2. De la mañana en casa de Areúsa, al anochecer en la de Celestina

Esta segunda jornada, en el que ya sabemos que Celestina debe encontrarse primero con Melibea y más tarde con Calisto, comienza, como la *Celestina Primitiva*, con una escena de amor. Pármeno y Areúsa han sustituido a Calisto y Melibea, ha cambiado también el escenario —nos encontramos en la cámara de Areúsa—. Las referencias al momento del día en el que transcurre la escena nos permiten, además, situar el auto por la mañana, bien de día, pues la luz que entra en la cámara despierta a Pármeno: «¿Amanece, o qué es esto, que tanta claridad está en esta cámara?» (VIII, 211); y aunque Areúsa se queja y no cree a su amante: «¿Qué amanecer? Duerme, señor, que aun agora nos acostamos. No he yo pegado bien los ojos, ¿ya avía de ser de día? Abre, por Dios, essa ventana de tu cabecera y verlo has» (VIII, 211), la claridad es tan intensa que el criado no necesita obedecerla para saber que hace tiempo que es de día: «En mi seso estó yo señora, que es de día claro en ver entrar luz entre las puertas. ¡O traydor de mí, en qué gran falta he caydo con mi amo! De mucha pena soy digno. ¡O qué tarde que es!» (VIII, 211). Las indicaciones temporales son tan frecuentes que casi podríamos decir que se convierten en el hilo conductor del diálogo. Ante la impaciencia de Pármeno, Areúsa pregunta: «¿Tarde?» (VIII, 211), a lo que él responde: «Y muy tarde» (VIII, 211); todavía, antes de sepa-

²⁴ Una adición de la *Tragicomedia* subraya esta circunstancia: «*Dexemos cuydados ajenos y acostémonos, que es hora. Que más me engordará un buen sueño sin temor que quanto tesoro ay en Venecia*» (VII, 211).

rarse, insiste el criado en que tiene que marcharse: «Señora mía, si lo hablado no basta, lo que más es necessario me perdona, porque ya es mediodía; si voy más tarde no seré bien recebido de mi amo» (VIII, 212).

Al punteo del presente se añade la precisión cronológica del futuro, en este caso, próximo. Los dos amantes se despiden y se citan para las doce del mediodía: «Y aun porque más nos veamos, reciba de ti esta gracia, que te vayas hoy a las doce del día a comer con nosotros a su casa de Celestina» (VIII, 212).

Un monólogo de Pármemo, similar al de Calisto al separarse de Melibea, nos transporta también ahora a casa del enamorado. Sempronio, al ver llegar a su compañero, le hace notar su retraso: «Pármemo, hermano, si yo supiese aquella tierra donde se gana el sueldo durmiendo, mucho haría por yr allá [...]. No sé qué crea de tu tardanza» (VIII, 213). Los dos criados suben a ver al amo, y la conversación sugiere que la mañana avanza. La pregunta de Calisto: «¿Es muy noche? ¿Es hora de acostar?» permite a Pármemo insistir en lo tarde que se está haciendo: «¡Mas ya es, señor, tarde para levantar!»²⁵. El enamorado queda convencido al oír las campanas de la Magdalena: «Agora lo creo, que tañen a missa. Dacá mis ropas; yré a la Madalena; rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea mi remedio, o dé fin en breve a mis tristes días» (VIII, 219); antes de salir de casa, señal de que nos acercamos al mediodía, animado por Sempronio, toma una ligera colación («una tajada de diacitrón», VIII, 221).

No tenemos mayores dificultades en situar al mediodía el auto IX. A esa hora han quedado citados Pármemo y Areúsa y asistimos a los preparativos de los dos criados: «Baxa, Pármemo, nuestras capas y spadas, si te parece que es hora que vamos a comer» (IX, 222) pide Sempronio a su compañero que le obedece, preocupado por llegar tarde: «Vamos presto. Ya creo que se quejarán de nuestra tardança» (IX, 222). Similar inquietud puede observarse en casa de la alcahueta, donde oímos quejarse a Elicia: «¡Mas nunca acá vinieran; y mucho conbidar con tiempo, que ha tres horas que está aquí mi prima!» (IX, 224). Los cinco personajes, reunidos alrededor de la

²⁵ El diálogo continúa insistiendo: Cal.: «¿Qué dizes, loco; toda la noche es pasada?»; Pár.: «Y aun harta parte del día»; Cal.: «Di, Sempronio, ¿miente este desvariado? Que me haze creer que es de día»; Sem.: «Olvida, señor a Melibea y verás la claridad» (VIII, 219).

mesa, se entretienen en animada tertulia, hasta que llega Lucrecia e interrumpe la charla. Los criados se retiran con sus coimas, mientras la vieja y la sirvienta parten hacia casa de Melibea, a la hora que identificábamos la víspera como la de la siesta, y si, entonces, un soliloquio de Celestina hacía de puente entre las dos viviendas, ahora, el de Melibea, que abre el auto X, permite a Lucrecia y a la vieja recorrer idéntico camino.

Respetando el gusto por la precisión temporal, la próxima cita de los dos amantes se concierta para las doce de esa misma noche. Melibea expresa sin disimulo su deseo de encontrarse con Calisto: «¡O mi madre y señora, haz de manera como luego le pueda ver!» (X, 246). La vieja indica el lugar: «Por entre las puertas de tu casa». Pregunta, otra vez, Melibea: «¿Cuándo?». Responde la alcahueta: «Esta noche». Insiste Melibea: «Di a qué hora». Puntualiza Celestina: «A las doce» (X, 246). Accede, por último, obediente Melibea: «Pues ve, mi señora, [...] y dallí se dará concierto según su voluntad a la hora que has ordenado» (X, 246).

Al comienzo del auto XI, volvemos a la calle, desde donde Celestina ve a los criados entrar en la iglesia de la Magdalena. En el templo, Sempronio reprocha al amo su permanencia en la iglesia: «Señor, mira que tu estada es dar a todo el mundo qué dezir» (XI, 249). La vieja, que se ha unido al grupo, anuncia el buen resultado de sus pesquisas e informa al enamorado del lugar y de la hora de la próxima cita: «Pero si burlo o si no, verlo as, yendo esta noche según el concierto dexo con ella, a su casa, en dando el relox doze, a la hablar por entre las puertas» (XI, 251). El enamorado, emocionado, le regala su cadena de oro (XI, 250), y, después de despedirla, se retira a descansar: «Dios vaya contigo, [mi] madre. Yo quiero dormir y reposar un rato para satisfacer a las passadas noches y complir con la por venir» (XI, 254).

Como el día está llegando a su fin, Celestina, de vuelta a casa, es recriminada por Elicia que le recuerda los peligros que tiene andar con poca luz por la calle: «¿Cómo vienes tan tarde? No lo debes hazer, que eres vieja; tropezarás donde caygas y mueras» (XI, 254). La vieja le echa en cara el tiempo que lleva sola: «Que se fue la compañía que te dexé y quedaste sola» (XI, 254). Elicia objeta, aunque quizás no haya que conceder un valor literal a sus palabras, el tiempo que ha pasado desde que Pármeno y Sempronio se han ido: «Son passadas quatro horas después; ¿y avíaseme de acordar desso?» (XI,

255). Las dos mujeres se disponen, como en el auto VII, a descansar, sólo que ahora, tal vez por ser más temprano que la víspera, piensan primero en cenar:

CELESTINA. Quanto más presto te dexaron, más con razón lo sentiste. Pero dexemos su yda y mi tardança; entendamos en cenar y dormir (XI, 255).

Todos los personajes quedan recogidos en sus viviendas²⁶ cuando el imaginario sol se pone, por segunda vez, en este ficticio universo, pero, a diferencia de lo que ocurría la víspera, no vamos a despertar a la mañana siguiente, sino en las inmediaciones de la medianoche.

2.3. *La larga noche del auto XII*

Si hasta ahora la acción se desarrollaba de día, la oscuridad reina en este extenso auto, que concluye, cuando, en los albores del nuevo día, es muerta Celestina²⁷. La ausencia de luz no cambia los hábitos de Rojas. Bien por el reloj, bien porque comienza a alborear, siempre sabemos en qué momento se sitúa este único auto, pródigo, no obstante, en cambios de escenario. Tampoco está ausente de este nocturno y bien dividido presente, la referencia al futuro que predice y anuncia el porvenir, con exactitud envidiable, y amplía el horizonte literario de la ficción a una próxima jornada para cuya medianoche conciertan los propios amantes una cita.

El auto XII no comienza inmediatamente después del anterior, sino en las cercanías de la medianoche, pues, como la víspera, mientras duerme Calisto, el tiempo avanza creando un salto cronológico, similar al que separaba el auto VII del VIII, aunque más breve.

El sonido del reloj despierta al enamorado, que, fiel a sus hábitos señoriales, pregunta: «Moços, ¿qué hora da el reloj?» (XII, 255). La respuesta de Sempronio: «Las diez» (XII, 255) no le satisface, por lo que lo amonesta recordándole su equivocación y aclarándonos, oportu-

²⁶ Quizás por la relación que observábamos en el capítulo precedente entre personajes y casas, tanto ahora como la víspera, todos los que han tomado parte en la acción a lo largo de la jornada quedan recogidos en alguna vivienda cuando se esconde el sol.

²⁷ Este desarrollo nocturno de la acción diferencia a los dos autores de *La Celestina*, pero no voy a insistir en tal diferencia, porque, dado el modo en el que conocemos la obra del "Primer Autor", no podemos saber si la claridad iba a iluminar siempre su universo.

tunamente, la hora que es: «¡O cómo me descontenta el olvido en los moços! De mi mucho acuerdo en esta noche y tu descuydar y olvido se haría una razonable memoria y cuydado. [...] Sabiendo cuánto me va en ser diez o onze, me respondías a tiento lo que más ayna se te vino a la boca? O cuytado de mi, si por caso me hoviera dormido y colgara mi pregunta de la respuesta de Sempronio para hazer[me] de onze diez y assí de doze onze, saliera Melibea, yo no fuera ydo, tornárase; de manera que ni mi mal oviera fin ni mi desseo execución» (XII, 255-256). Como se va haciendo tarde, Pármeno le aconseja prepararse para la partida: «Mejor sería, señor, que se gastasse esta hora que queda en adereçar armas que en buscar questiones» (XII, 256).

De camino a casa de Melibea, la oscuridad es la nota dominante, y así cuando, dispuestos a partir, Calisto pregunta: «Mira tú, Sempronio, si parece alguno por la calle» (XII, 256), el criado señala: «Señor, ninguna gente parece, y aunque la oviesse, la mucha escuridad privaría el viso y conoscimiento a los que nos encontrassen» (XII, 256). Los tres se encaminan a su destino, y, cuando el reloj anuncia la medianoche («Pues andemos por esta calle, aunque se rodee alguna cosa, porque más encobiertos vamos. Las doze da ya; buena hora es», XII, 256), ya están, como señala Pármeno, próximos: «Cerca estamos» (XII, 257).

Es, pues, medianoche, cuando Calisto, satisfecho de su puntualidad, ordena a Pármeno: «A buen tiempo llegamos. Párate tú, Pármeno, a ver si es venida aquella señora por entre las puertas» (XII, 257). Pero el criado no le obedece, y es el enamorado el que debe acercarse. Después de algunos titubeos —la oscuridad impide la visión y es la voz la única manera de reconocimiento—, Lucrecia percibe a Calisto («La boz de Calisto es ésta; quiero llegar. ¿Quién habla? ¿Quién está fuera?»), y avisa a su señora: «Allégate, señora, que sí es, que yo le conosco en la boz» (XII, 259).

Los dos amantes, separados por la puerta, se citan para el día siguiente, siguiendo la indicación de Melibea: «Conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto» (XII, 262). Entretenidos en su amoroso coloquio no tienen prisa, pero los criados se inquietan. Pármeno señala a su compañero: «Ya ha dos horas que te requiero que nos vamos» (XII, 263); y poco después, asustado —los hombres del alguacil pasan cerca—, insta a su amo: «¡Ce, ce, señor, quítate presto dende, que viene mucha gente con achas y serás visto y conocido, que no ay donde te metas!» (XII, 266). La pareja se

despide, no sin que antes Calisto recuerde la próxima cita: «¡O mezoquino yo, y cómo es forçado partirme de ti! [...] Pues que así es, los ángeles queden con tu presencia; mi venida será, como ordenaste, por el huerto» (XII, 266). Mientras el enamorado y sus criados vuelven a la suya, Pleberio y Alisa se despiertan e inquietan a su hija cuál es la causa de los ruidos que oyen en su cámara (XII, 266).

Todavía no tiene visos de amanecer, pues Calisto, ya en su casa, necesita una vela para alumbrarse: «Cerrad essa puerta, hijos, y tú, Pármeno, sube una vela arriba» (XII, 267); y Sempronio recomienda: «Deves, señor, reposar y dormir es[t]o que queda daquí al día» (XII, 267). Es aún de noche cuando Sempronio, en vez de retirarse como el amo a descansar, decide ir a casa de Celestina: «Ve tú donde quisieres, que antes que venga el día quiero yo yr a Celestina a cobrar mi parte de la cadena» (XII, 268). La vieja duerme todavía cuando llama a su puerta: «Ce, ce, calla, que duerme cabe esta ventanilla. Tha, tha; señora Celestina, ábrenos» (XII, 268), y, molesta por la visita, responde: «No tengo yo hijos que anden a tal hora» (XII, 268). El criado insiste: «Ábrenos a Pármeno y a Sempronio, que nos venimos acá almorzar contigo» (XII, 268). Cuando les abre, el día comienza a despuntar: «¡O locos, traviesos, entrad, entrad! ¿Cómo venís a tal hora que ya amanesce?» (XII, 268-269)²⁸.

En los albores del tercer día debemos situar el asesinato de Celestina y la huida de los sirvientes con la que acaba el auto XII, cuando la justicia toma a los dos compañeros que intentan huir. En casa de Celestina acaba el auto, después del cual se produce un salto cronológico similar a los que hemos encontrado precedentemente, cubierto, igualmente, por el dormir de Calisto.

2.4. *El final de la «Comedia»*

En casa del enamorado se inicia y transcurre este último día de morfología peculiar, pues en toda la jornada no cambiamos de escenario. Peculiaridad que puede deberse a que, muerta Celestina, la alternancia de lugares, que en sucesión casi idéntica veíamos en los días precedentes, queda seriamente afectada, y la visita a su casa y

²⁸ En la *Tragicomedia*, Elicia, al contarle a Areúsa los desgraciados sucesos, sitúa con precisión el momento de la llegada de los criados: «*Pues como ellos viniessen cansados una mañana de acompañar a su amo toda la noche*» (XV, 202).

el posterior encuentro, primero, con Melibea y, después, con Calisto, se hacen imposibles. La falta del personaje que sustentaba el paradigma heredado del “Primer Autor” también se percibe en las marcas temporales, constantes hasta el mediodía, es decir, cuando la acción se sitúa en el mismo lugar que en días precedentes; pero ausentes, en cambio, de la segunda parte de la jornada, en la que Calisto, sin salir de su cámara, pronuncia un extenso parlamento. La noche vuelve a tener las indicaciones que ya nos son habituales, y sin abandonar la casa de Pleberio, las escenas que componen Calisto y sus criados, y Melibea y su familia nos transportan a la mañana del cuarto día que sólo veremos comenzar.

En la cámara de Calisto, como en días anteriores, comienza por la mañana el auto XIII, cuando el enamorado despierta y recuerda en un monólogo el encuentro amoroso de la pasada noche: «¡O cómo he dormido tan a mi placer después de aquel açucarado rato!» (XIII, 275). El plácido sueño («Gran reposo he tenido», sostiene en el mismo monólogo) sirve de transición a una nueva jornada, distinta y contigua a la del encuentro con Melibea: «pues trabajé con el cuerpo y persona y holgué con el espíritu y sentido la passada noche» (XIII, 276).

El enamorado interrumpe su cogitación para llamar a Tristán, al que ordena buscar a Pármeno y a Sempronio. El criado, como es natural, no los encuentra, y el siempre indolente enamorado le pide: «Pues abre esas ventanas, verás qué hora es» (XIII, 277), y, cuando Tristán le asegura: «Señor, bien de día», decide: «Pues tórnalas a cerrar y déxame dormir hasta que sea hora de comer» (XIII, 277).

El servidor obedece: «Quiero baxarme a la puerta por que duerma mi amo sin que ninguno le impida» (XIII, 277), y en la extrañeza que le producen los ruidos que oye en la calle no faltan alusiones a actividades matinales: «¿O qué grita suena en el mercado; qué es esto? Alguna justicia se haze o madrugaron a correr toros. No sé qué me diga de tan grandes bozes como se dan. De allá viene Sosia el moço despuelas; él me dirá qué es esto» (XIII, 277). Juntos los dos compañeros, Sosia se lamenta («O que mal día amanesció este», XIII, 277) y le cuenta lo ocurrido. Deciden, ante la gravedad de los hechos, despertar al amo. Este se queja: «¿Qué es esso, locos? ¿No os mandé que no me recordássedes?» (XIII, 278); no puede creer lo que oye:

CALISTO. Cata, mira qué dizes, que esta noche han estado connigo.
SOSIA. Pues madrugaron a morir (XIII, 278);

y sigue, al preguntar cuál ha sido la causa de la ejecución, extrañándose: «No ha quatro horas que de mí se despidieron» (XIII, 280).

Enterado de la mala nueva, se lamenta en una extensa pieza, en la que hay alusiones a la pasada noche: «mucho avía anoche alcançado; mucho tengo hoy perdido» (XIII, 281) o a los planes futuros: «Mañana haré que vengo de fuera» (XIII, 282), pero que, en cambio, carece de alusiones precisas al momento del día en el que se pronuncia. Esta larga reflexión, que parece equivaler a los autos que en días precedentes ocupaban el espacio de tiempo comprendido entre el mediodía y el anochecer, concluye cuando decide dirigirse a casa de Melibea: «Quiero hazer adereçar a Sosia y a Tristanico; yrán conmigo este tan sperado camino; llevarán scaldas que son [muy] altas las paredes» (XIII, 282), posponiendo para el día siguiente la solución de sus problemas²⁹. En esta especie de nebulosa temporal, sobre todo si la comparamos con lo sucedido precedentemente e incluso con lo que ocurría en la mañana de esta misma jornada, transcurre este tercer y último día de la *Comedia*.

Las cosas cambian cuando en el auto siguiente oímos en el huerto de Pleberio a Melibea que en compañía de Lucrecia se queja de la tardanza del amado:

MELIBEA. Mucho se tarda aquel caballero que esperamos. ¿Qué crees tú o sospechas de su estada, Lucrecia?

LUCRECIA. Señora, que tiene justo impedimento e que no es en su mano venir más presto.

MELIBEA. Los ángeles sean en su guarda, su persona esté sin peligro, que su tardanza no me es pena (XIV, 228)³⁰.

Juntos los dos amantes, están disfrutando de la dulce compañía, cuando Calisto oye el reloj, que da las tres: «Ya quiere amanecer. ¿Qué es esto? No me parece que ha una hora que estamos aquí, e da

²⁹ Decide Calisto: «Mañana haré que vengo de fuera» (XIII, 282), decisión imposible de realizar en esta primera versión, pero de cumplimiento más verosímil cuando se pronuncia, implementada por una adición, en la *Tragicomedia*: «si pudiera vengar estas muertes; si no, *purgaré* mi inocencia con mi fingida ausencia, *o me fingiré loco por mejor gozar deste sabroso deleyte de mis amores, como hizo aquel gran capitán Ulixes por evitar la batalla troyana y holgar con Penélope su mujer*» (XIII, 282).

³⁰ Debido al desplazamiento y consiguiente cambio de numeración que sufren los autos XIV, XV y XVI en la *Tragicomedia*, en este epígrafe las citas a los mismos están tomadas de Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. P. Bohigas, Barcelona, Montaner y Simón, 1952.

el reloj las tres» (XIV, 232). La pareja tiene que separarse. Inconscientes de su próximo y desgraciado final, hacen planes para el futuro. Melibea pide a Calisto: «no me niegues tu vista de día, pasando por mi puerta; de noche, donde tú ordenares» (XIV, 232), a la vez que, subrayando que todavía reina la oscuridad, le recomienda: «E por el presente te vé con Dios, que no serás visto, que hace escuro, ni yo en casa sentida, que aun no amanesce» (XIV, 232). Pero sus planes quedan truncados con la caída de Calisto.

Cuando padre e hija se encuentran y suben, en el auto siguiente, a la azotea es ya de día, pues Melibea puede disfrutar «de la deleitosa vista de los navíos» (XV, 238), y sitúa la muerte de Calisto la pasada noche: «No me impidan la partida, no me atajen el camino por el cual en breve tiempo podré visitar en este día al que me visitó la pasada noche» (XV, 238). La luz del nuevo día alumbr³¹ el llanto del desconsolado Pleberio —«Ninguno perdió lo que yo el día de hoy» (XVI, 245)— que gracias a la cruel claridad puede mostrar a su mujer el cadáver de la hija muerta: «ves allí a la que tú pariste e yo engendré, hecha pedazos» (XVI, 243).

En la mañana de esta jornada que comienza acaba *La Celestina* en sus dos versiones, pero, para entender el significado cronológico de tal final, debemos, antes de ocuparnos de las adiciones temporales de la *Tragicomedia*, observar cómo se une este entramado lleno de sonoros relojes e itinerarios de horario fijo a una obra, la del “Primer Autor”, carente de tales precisiones.

3. LA UNIÓN DE LOS DOS PARADIGMAS

El primer problema que plantea la adición de los dos conjuntos tiene una doble vertiente, pues si, por un lado, debemos concluir que la obra de los dos autores forma un continuo hasta su primera interrupción en el auto VII; de otro, una serie de alusiones, que en parte hemos mencionado y que ahora analizaremos con el detalle necesario, parecen obligarnos a creer que la ficción tiene una duración mayor de la que le hemos asignado.

³¹ Al despertar de la ciudad hay que achacar, seguramente, los ruidos a los que alude Melibea: «Bien vees e oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la cibdad hace; bien vees este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas» (XV, 240); aunque ella se los atribuya: «De todo esto fuí yo la causa» (XV, 240).

Debemos constatar, antes de nada, que las dos obras se juntan prolongando la ficción sin interrupciones. Del zaguán de la casa de Calisto, en donde termina la *Celestina Primitiva*, subimos a su cámara, y de la mano de Sempronio salimos a la calle, en donde se encuentra con Celestina, guía de la primera jornada de la *Comedia*. Esta continuidad queda confirmada por las referencias que en la parte de Rojas sitúan acciones acaecidas en la de su predecesor en la misma jornada. En el segundo auto, por ejemplo, cuando Calisto se dirige a Pármeno y le pregunta: «Tú, Pármeno, ¿qué te parece de lo que oy ha passado? Mi pena es grande, Melibea alta, Celestina sabia y buena maestra de estos negocios. No podemos errar. Tú me la as aprobado con toda tu enemistad» (II, 133-134), parece englobar en ese «oy» todo lo acaecido precedentemente.

Algo parecido ocurre con Elicia que, sorprendida de volver a ver a su amante, exclama en el auto III: «¡Santiguarme quiero, Sempronio; quiero hazer una raya en el agua! ¿Qué novedad es ésta, venir oy acá dos vezes?» (III, 146), incluyendo en el «oy» las dos visitas del criado dentro del mismo día, demostrando que Rojas prolonga, sin romperlo, el continuo temporal de la obra de su predecesor.

Pero, junto a estas observaciones y, a veces, simultáneamente, hay otras que retrotraen sucesos ocurridos en la obra del “Primer Autor”, ubicándolos en hipotéticas jornadas precedentes. Tal cosa ocurre, por ejemplo, cuando en la misma conversación en la que hemos oído a Calisto incluir lo ocurrido en la *Celestina Primitiva* dentro de un «oy», escuchamos a Pármeno situar el primer encuentro en una jornada precedente: «Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la veer y hablar; y la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y el alma y hacienda» (II, 134-135), «otro día» que parece situarlo en una jornada distinta a la presente. En la misma línea redonda Melibea que en presencia de Celestina retrotrae su encuentro con Calisto a «otro día»: «Éste es el quel otro día me vido y començó a desvariar conmigo en razones, haziendo mucho del galán» (IV, 162-163)³².

³² A pesar de que el siguiente diálogo parece situarlo ocho días antes: Cel.: «Agora, señora, tiénele derribado una sola muela que jamás cessa [de] quexar»; Mel.: «¿Y qué tanto tiempo ha?»; Cel.: «Podrá ser, señora, de veynte y tres años»; Mel.: «Ni te pregunto esso ni tengo necesidad de saber su edad, sino qué tanto ha que tiene el mal»; Cel.: «Señora, ocho días» (IV, 167); la referencia al dolor de muelas nos impide usar el pasaje como prueba.

En la entrevista de Calisto y la alcahueta, ese mismo día, ocurre algo parecido. Bien cuando el enamorado se refiere a sus sueños: «En sueños la veo tantas noches» (VI, 186); bien cuando, ante el cordón de Melibea, exclama: «O nudos de mi pasión, [...] de aquella a quien vosotros servís y yo adoro, y por más que trabajo noches y días, no me vale ni aprovecha» (VI, 186), reiterada conducta que sólo es posible si se adelanta el nacimiento de la pasión que la justifica.

Al día siguiente los dos amantes tienen un comportamiento similar y, si cabe, más decidido. Melibea afirma en su segunda entrevista con Celestina: «Muchos y muchos días son passados que esse noble cavallero me habló en amor; tanto me fue entonces su habla enojosa quanto después que tú me lo tornaste a nombrar, alegre» (X, 245); y Calisto, al despedirse de la alcahueta, asegura: «Yo quiero dormir y reposar un rato para satisfazer a las passadas noches y complir con la porvenir» (XI, 254). Los dos enamorados, esa misma noche, alejan de manera similar el nacimiento de su amor. Él, al comentar lo imposible que le parecía disfrutar de la compañía de la amada: «O cuántos días antes de agora passados me fue venido esse pensamiento a mi corazón, y por imposible lo rechazava de mi memoria» (XII, 261); ella, al subrayar sus fallidos intentos por disimular su pasión: «Y aunque muchos días he pugnado por lo dissimular, no he podido tanto que, en tornándome aquella mujer tu dulce nombre a la memoria, no descubriessse mi desseo y viniessse a este lugar y tiempo» (XII, 262). Antes de suicidarse, insiste en la larga duración de sus amores, con palabras —«Muchos días son passados, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto, el qual tú bien conociste» (XX, 333)— verosímiles en la *Tragicomedia*, pero que desentonan en la *Comedia* en la que, cuando se pronuncian, sólo han transcurrido tres días.

Estos testimonios, que afectan al nacimiento del amor de la pareja protagonista, y que resultan tanto más chocantes en una obra en la que se nos indica profusamente el momento del día en el que nos encontramos, hacen verosímil la hipótesis de que además del tiempo dramático, existe, como quiere el profesor Gilman, otro novelesco, en el que tal pasión se ha desarrollado, de acuerdo con los caracteres atípicos y novedosos de los que la sienten³³.

³³ Para la diferencia entre «tiempo dramático» y «novelesco» véanse las notas 5 y 6 de este capítulo.

Por desgracia no es este el único suceso que se aleja de nosotros conforme avanza la continuación de Rojas. En efecto, algo parecido ocurre con la manera en la que es recordada en el auto VII, es decir, al final de la todavía inacabada primera jornada, la promesa de conseguir los favores de Areúsa que, en el primero, le hace Celestina a Pármeno. Tres veces es recordada esta promesa; en la primera, Pármeno, de camino a casa de la joven, la sitúa con un ambiguo «no ha mucho»: «Bien se te acordará, no ha mucho que me prometiste que me harías aver a Areúsa, quando en mi casa te dixes cómo moría por sus amores» (VII, 200). En la segunda, la contradicción temporal es más clara, pero como es Celestina, siempre propensa a la exageración embustera, la que afirma haber cumplido repetidamente con lo pactado, cabe una cierta reserva: «Si te lo prometí, no lo he olvidado, ni creas que he perdido con los años la memoria. Que más de tres xaques ha recibido de mí sobre ello en tu ausencia. Ya creo que stará bien madura, que no creo que se podrá scapar de mate, que esto es lo menos que yo por ti tengo de hazer» (VII, 200)³⁴; en la tercera, Celestina dirige a Areúsa el siguiente reproche: «Ya sabes lo que de Pármeno te ove dicho; quexáseme que aun verle no quieres» (VII, 204). En los tres casos, y muy particularmente en el último, se alude a una conducta reiterada que sólo es posible de suponer que después de su largo diálogo con el criado, al final del primer auto, Celestina, no sabemos cuándo³⁵, ha hablado con Areúsa y le ha dicho el interés que por ella siente el muchacho, suposición que, dado el planteamiento de la obra, es más que improbable, pero que coincide con el tratamiento que recibía la pareja protagonista.

El pasado se separa, como vemos, del presente de manera desconcertante, por no decir absurda, creándose una especie de utopía temporal en la que lo que ocurre dura, pero no debería durar porque no hay tiempo para que persista³⁶. La variedad de los personajes a los que afecta no simplifica el problema. ¿Qué tienen en común Pár-

³⁴ La respuesta de Pármeno: «Yo ya desconfiava de la poder alcançar, porque jamás podía acabar con ella que me esperasse a poderle dezir una palabra» (VII, 200), parece redundar en la misma línea, pero, dado que el criado conoce a Areúsa en la *Celestina Primitiva*, no podemos saber con certeza cuándo ha intentado conseguir sus favores.

³⁵ En opinión de M. J. Asensio, «El tiempo en *La Celestina*», cit., p. 38, n. 19, Celestina podría haber visto a Areúsa después de salir de casa de Calisto, al final del auto I, antes de encontrarse con Sempronio en el tercero; tampoco habría que interpretar literalmente el reproche, que Celestina usaría para halagar los oídos de Pármeno.

³⁶ Hay otros pasajes que amplían igualmente el tiempo, pero, al ser más ambiguos, hemos preferido no detenernos demasiado en ellos. Como ejemplo citaremos dos: en el prime-

meno y Areúsa con Calisto o con Melibea? No puede sorprendernos que Gilman³⁷ se encuentre en la incómoda situación de tener que aceptar que los poco singulares amores de un sirviente y una meretriz se relacionan, no sea más que excepcionalmente, con los de la sin par pareja protagonista de cuya idiosincrasia depende, además, la valoración del conjunto.

El problema, como vemos, es delicado, y, de adoptar un punto de vista que, al observar la ficción desde dentro, podríamos calificar de interno, irresoluble. Por suerte tenemos otra posibilidad. Si nos alejamos, por un momento, de los ámbitos en los que nos han sumergido dos creadores tan competentes, y, cerrando nuestros oídos al dulce canto de estas criaturas, recordamos la gestación de la obra, podemos descubrir sin demasiada dificultad que los pasajes que estamos estudiando comparten el denominador común de ser comentarios a sucesos ocurridos antes de que Rojas inicie su labor. Con el encuentro de Calisto y Melibea, a los que varios aluden, comienza la *Celestina Primitiva*, y, cuando su final está próximo a llegar, la alcahueta, a solas con Pármeno, le promete a Areúsa: «Pues tu buena dicha quiere, aquí está quien te la dará» (I, 125). Acaecen, pues, en la obra del “Primer Autor”, pero son «recuerdos» en la continuación; están, por tanto, incluidos en dos conjuntos distintos que se unen, sin confundirse, en una única obra. Esta pertenencia diversa hace que lo que, en el primer conjunto, podríamos definir, parafraseando a Bertrand Russell, como uso, se convierta, en el segundo, en cita, aunque, y aquí reside una de las características de Rojas, variada y contradictoria. Como veremos repetirse en la *Tragicomedia*, en su quehacer se mezcla la prolongación lineal de la ficción de su predecesor y las referencias que alejan de manera decidida ese comienzo que no le pertenece y con el que las relaciones no son simples.

ro, al que hace también referencia Gilman, «*La Celestina*: arte y estructura, cit., p. 341, Sempronio recrimina al amo lo insensato de su conducta: «que en viéndote solo dizes desvarios de hombre sin seso» (II 132), condena que sólo es posible de pensar en una conducta repetida; en el segundo, Sempronio le dice a Pármeno que conoce mal a la vieja, a lo que éste responde: «Más que eso sé yo, sino porque te enojaste estotro día, no quiero hablar; quando lo dixé a Calisto» (IX, 223), cuando Pármeno pronuncia estas palabras estamos en el segundo día de la *Comedia*, por lo que «estotro día» puede referirse a posteriores observaciones hechas en la parte de Rojas, y no a los avisos del reticente criado en la *Celestina Primitiva*. Sirvan, no obstante, de ejemplo, bien que indirecto, de la ampliación del tiempo que estamos observando.

³⁷ Véase la nota 7 de este capítulo.

Hay además otra modificación que, aunque parece ligera, afecta al problema al que nos estamos enfrentando. La obra del “Primer Autor” se incluye en *La Celestina* desgajando y separando del conjunto, reunido en el primer auto, la parte final (aquella que comienza después de la salida de Celestina, cuando Calisto pregunta a sus criados: «Hermanos míos, cient monedas di a la madre; ¿hize bien?») y Sempronio le responde «¡Ay, si hizieste bien!», II, 130) que, convertida en comienzo del segundo, marca, algo que no carece de importancia, el inicio del que va a partir la aportación de Rojas. Esta separación, que no interrumpe la acción, altera, no obstante, su perfil, y explica la relación temporal entre ambas obras, pues, vista desde la perspectiva de la segunda, la salida de la alcahueta de casa del enamorado, al concluir, en esta ordenación, el auto inicial, separa la casi totalidad de la *Celestina Primitiva* del resto de la obra, marcando el límite final de un imaginario segmento rectilíneo que concluiría con esta salida; la conversación de Calisto y sus dos criados, separada del resto, se convierte en comienzo de otro que, en paralelo a este trazado inicial, delinea la labor de Rojas.

Como intentan sugerir los dos gráficos siguientes la *Celestina Primitiva* se altera al ser separada en dos partes, y, a pesar de que carece de marcas temporales, sirve de eje a una aportación caracterizada por la precisión temporal³⁸:

³⁸ He dividido, por razones prácticas, las jornadas en dos partes, tomando como límite las dos visitas de la vieja a casa de Melibea para las que Rojas carecía de modelo, en el auto IV (en el que aparecen por primera vez las marcas temporales) y en el X. He dejado de lado la noche, ausente de la obra inicial, y los dos autos finales. La primera columna recoge la parte de la *Celestina Primitiva* contenida en el primer auto; para referirme a las distintas composiciones que la integran sigo usando las mismas referencias que en el esquema del capítulo anterior. He señalado, cuando tal cosa es posible, el momento del día y, sin pretender ser exhaustiva, el lugar o cualquier otra indicación que me ha parecido importante. El espacio en blanco representa la falta de correspondencia. Recordemos, por último, que el final de la *Celestina Primitiva* está situada al comienzo del segundo auto.

PRIMERA PARTE

<i>Celestina</i> P <i>Primitiva</i>	DÍA I	DÍA II	DÍA III
A Calle Calisto, Melibea		Mañana VIII Casa de Arriera	Mañana XIII Casa de Calisto
Calle (Calisto)		Calle (Pámeno)	
B Casa de Calisto	Fin CP II Casa de Calisto	Media Mañana VIII Casa de Calisto	Media Mañana XIII Casa de Calisto
C Casa de Celestina	III Calle, Casa de Celestina	Mediodía IX Calle, Casa de Celestina Comida	Monólogo de Calisto
	Siesta IV Calle/ Casa de Melibea 1ª entrevista	Siesta X Casa de Melibea 2ª entrevista	

SEGUNDA PARTE

<i>Celestina Primitiva</i>		DÍA I		DÍA II		DÍA III
	D	Tarde	V	Tarde	XI	XIII
Calle Cales.Sem.		Calle Cales.Sem.		Calle/ Iglesia		Monólogo de Calisto
Casa de Calisto Cal.Pár.	E	Casa de Calisto Cal.Pár.	/	Calle		
Casa/Calle	D/E	Calle Cales.Sem.	/			
Casa de Calisto Cal. Cales. Sem. Pár.	F	Casa de Calisto	VI			
Cales.Pár.	G					
Cal. Cales. Sem. Pár.	H	Amanecer Casa de Calisto	VI	Amanecer Casa de Calisto	XI	
Despedida de Celestina		Despedida de Celestina		Despedida de Celestina		
		Anocheor Calle Cales. Pár.	VII			
		Anocheor Casa de Arriola	VII			
		Anocheor Casa de Celestina	VII	Anocheor Casa de Celestina	XI	

Aunque, como indican los rectángulos vacíos, la repetición no es lineal, la impronta que la labor del “Primer Autor” deja en la de Rojas no es despreciable. Esta repite, si no literalmente, sí bastante fielmente, una sucesión de escenarios y personajes heredada. La *Celestina Primitiva* tampoco sale incólume de tal unión: sus diferentes composiciones exentas de señales temporales adquieren, gracias a la convivencia con otras similares que sí las tienen, un valor temporal que originariamente no poseían.

La similitud de personajes, lugares y momentos teje una red de nudo firme, que parece obligarnos a emplazar en el mismo instante la visita a un determinado lugar. La estancia matinal en casa del enamorado, indicada explícitamente en el auto VIII y en el XIII, sugiere un momento idéntico para la conversación de Calisto y Sempronio en B o la que sostiene en el auto II con ambos criados. La visita a casa de Celestina, sin marcar en C, parece coincidir con el mediodía porque así se indica en el auto IX. La ausencia de la vieja pone de manifiesto la quiebra de este planteamiento: en el auto XIII contamos con notación cronológica hasta el momento anterior al mediodía, cuando, como en jornadas anteriores, nos encontramos en casa de Calisto, pero carecemos de indicaciones temporales a partir del momento en el que en jornadas precedentes nos desplazábamos a otros lugares.

En la segunda parte del día la huella de la obra inicial es, si cabe, más patente. En las dos primeras jornadas en las que, viva Celestina, tal cosa es posible, por la tarde, se encuentra con el enamorado y sus dos criados, respetando, al menos en la primera jornada, el trenzado primitivo (D/E). Fidelidad que también puede observarse en el desplazamiento de la conversación de la vieja con Pármeno (G). En el primer auto es anterior a la salida de la alcahueta de casa del enamorado; en el quinto es postergada, pero no desaparece. Muerta la vieja, el monólogo del enamorado nos transporta a las intermediaciones de la medianoche.

Esta ordenación también explica, a mi entender, la configuración peculiar del primer día de *La Celestina* (aquel que va del auto I al VII y que incluye la labor de ambos autores). En esta jornada se da una repetición de escenarios y personajes, que crea, al no existir ningún tipo de interrupción, la impresión de que el doble de sucesos está contenido en la mitad de tiempo, o, dicho de otra manera, que una franja argumental similar necesitaría, en lo sucesivo, duplicar su duración para desarrollarse. Esta repetición, a la que es difícil, como hemos visto, encontrar solución satisfactoria desde dentro de la ficción, se entiende, en cambio, viéndola como la imitación de un modelo que se intenta continuar y concluir.

La Celestina Primitiva proporciona, como vemos, los distintos momentos de la jornada de Rojas a la vez que, por formar parte de un mismo organismo, se impregna y contagia de un nuevo valor temporal. La alteración que esta contaminación produce es particu-

larmente perceptible en la doble ubicación de la conversación con la que concluye la obra original. La charla de Calisto y los criados deja, apenas iniciada, de ser el final de un inacabado inicio para convertirse en arranque de una conclusión y en parte matinal de un día que avanza y finaliza con una precisión temporal que se repetirá en jornadas posteriores.

4. UN MES QUE SEPARA DOS RIBERAS

La ampliación de los amores de Calisto y Melibea permite captar la manera de hacer de Rojas, que, sin alterar sustancialmente el esquema temporal que hemos pergueñado, combina la precisión cronológica y la indeterminación e incluso la información contradictoria con la misma eficacia con la que le hemos visto continuar la obra de su predecesor.

El mes de la *Tragicomedia* atraviesa, como un río, *La Celestina*, dividiéndola en dos orillas. La muerte de Calisto, el suicidio de Melibea y el llanto de Pleberio, sin perder su posición final, son desplazados por cinco autos nuevos que los separan de los acontecimientos a los que, en la primera versión, iban unidos.

También en la manera de prolongar la ficción hay un antes y un después de este mes. Hasta el auto XVI la acción sigue el camino fijado en la *Comedia*. Con un sentido de la economía digno de elogio, el final del auto XIV se convierte en la conclusión del XIX, y, en su lugar, nos encontramos a Calisto que vuelve a las tres de la mañana a su casa y se encierra en la cámara. Mientras duerme, pasa, como en jornadas anteriores, el tiempo, hasta que, a las cuatro de la tarde, Tristán y Sosia ven a Elicia entrar en casa de Areúsa, en donde se desarrolla el auto XV.

Si hasta aquí permanecemos en la orilla de lo que podríamos denominar la prolongación de la *Comedia*, en el auto XVI nos trasladamos a una especie de puente que sirve de unión entre ambas riberas. Los tres autos siguientes, que tienen como escenarios sucesivos la casa de Pleberio, la de Celestina, la de Areúsa y la de Centurio, suceden todos después de que haya transcurrido un mes, pero no podemos situarlos en un momento preciso de la jornada. Cuando otra vez se hace de noche, y en compañía de Calisto y sus criados nos acercamos al huerto de Melibea, vuelven las indicaciones habituales.

La ampliación temporal de la *Tragicomedia* comienza en la tercera noche de la ficción, la misma en la que los dos amantes, libres de las enojosas puertas, consuman su amor. Cuando se separan, han dado la tres de la mañana y todavía está oscuro. Si en la primera versión permanecíamos con Melibea y Lucrecia, ahora acompañamos al enamorado y sus criados de vuelta a casa cuando, según se deduce de las palabras de Sosia, está amaneciendo: «*Tristán, devemos yr callando, porque suelen levantarse a esta hora los ricos, los cobdiciosos de temporales bienes, los devotos de templos, monasterios e yglesias, los enamorados como nuestro amo, los trabajadores de los campos y labranças, y los pastores que en este tiempo traen las ovejas a estos apriscos a ordeñar*» (XIV, 287). Al llegar, Calisto, dado lo avanzado de la hora, se retira a su cámara: «*Entrad callando, no nos sientan en casa; cerrad essa puerta y vamos a reposar, que yo me quiero subir solo a mi cámara y me desarmaré. Yd vosotros a vuestras camas*» (XIV, 288). Solo, pronuncia un largo monólogo («*¡O mezquino yo, cuánto me es agradable de mi natural la soledad y silencio y escuridad!*», XIV, 288), mientras se hace de día: «*o luziente Febo, date priessa a tu acostumbrado camino*» (XIV, 292), en el que sopesa sus problemas y decide: «*De día estaré en mi cámara, de noche en aquel parayso dulce, en aquel alegre vergel*» (XIV, 292).

Son las cuatro de la tarde, cuando Sosia comenta a su compañero: «*Tristán, ¿qué te parece de Calisto, qué dormir ha hecho?, que ya son las quatro de la tarde y no nos ha llamado ni ha comido*» (XIV, 293), a lo que responde Tristán: «*Calla que el dormir no quiere priessa*» (XIV, 293).

En la tarde de este nuevo día, el cuarto de *La Celestina* (y el primero de la *Tragicomedia*), Sosia, que intenta convencer a su compañero de lo poco que le importa a Calisto la muerte de sus servidores, ve, desde la ventana, a Elicia que entra en casa de Areúsa (XIV, 293).

De la mano de Elicia, en el auto siguiente, entramos en casa de su prima, de donde es expulsado Centurio (XV, 294-295). Elicia le cuenta a Areúsa las desgraciadas muertes de Celestina, Sempronio y Pármeno, y las dos mujeres preparan la venganza, abriendo un futuro nuevo a la ficción. Elicia promete enviar a Sosia para que Areúsa le sonsaque cómo se ven los amantes, y, utilizando a Centurio, vengarse de Calisto y Melibea: «*Y de ál me vengue Dios, que de Calisto, Centurio me vengará*» (XV, 300). Con la despedida de Elicia

—«Ya me parece que es hora de yrme; de lo dicho me llevo el cargo; Dios quede contigo, que me voy» (XV, 301)— concluye el auto en lo que debemos suponer el atardecer del cuarto día.

En el auto XVI de la *Tragicomedia* nos encontramos en casa de Melibea, y este brusco cambio de lugar —por primera vez carecemos de un enlace que nos transporte al nuevo escenario— viene acompañado de un no menos abrupto salto temporal: por las palabras que Melibea le dice a Lucrecia, al oír los planes matrimoniales de sus padres, descubrimos que sus amores con Calisto, lo mismo que los proyectos de sus progenitores, duran un mes: «*Un mes ha que otra cosa no hazen ni en otra cosa entienden; no parece sino que les dize el corazón el gran amor que a Calisto tengo, y todo lo que con él un mes ha, he pasado*» (XVI, 303); periodo de tiempo en el que no han cesado las visitas nocturnas de Calisto: «*Y después un mes ha, como as visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza, y muchas aver venido embalde*» (XVI, 305).

En los tres autos siguientes encontramos un comportamiento muy similar al que observábamos en la *Comedia* con respecto a la *Celestina Primitiva*. El punteo cronológico, que vamos a encontrar en cuanto se haga de noche, desaparece y las alusiones contradictorias al «mes» conviven con otras como «el otro día» o «el jueves pasado», que traban eficazmente las dos orillas de la *Tragicomedia*.

Muerta la medianera de estos personajes, de casa de Pleberio pasamos directamente a la de Celestina, donde Elicia recuerda la visita que hizo «el otro día» a su prima: «*quando el otro día le llevé las nuevas deste triste negocio que esta mi mengua ha acarreado*» (XVII, 308), a la que decide visitar para ver cómo van sus asuntos: «*Mas primero quiero yr a visitar mi prima por preguntarle si ha ydo allá Sosia y lo que con él ha passado, que no le he visto después que le dixé cómo le querría hablar Areúsa*» (XVII, 308).

En casa de Areúsa las dos mujeres tienen poco tiempo para hablar porque enseguida llega Sosia. En esta entrevista, que se desarrolla de día («*Con esto haze hoy tan claro día que avías tú de venir a verme*», XVII, 309), el incauto sirviente confiesa la frecuencia, durante este «mes», de las visitas nocturnas: «*en un mes no avemos ydo ocho vezes*» (XVII, 311), la hora para la que está concertada la próxima cita: «*para esta noche en dando el relox las doze está hecho el concierto de su visita por el huerto*» (XVII, 311), y el lugar: «*Por la calle del vicario gordo, a las spaldas de su casa*» (XVII, 312).

Despedido el criado, Areúsa recuerda la expulsión de Centurio en el auto XV, que diríamos, sirviéndonos de los datos con los que contamos, que ha sucedido hace un mes, pero que la joven situá «el jueves»: «*Y pues ya tenemos deste hecho sabido quanto desseávamos, devemos yr a casa de aquellotro cara de ahorcado, que el jueves eché delante de ti baldonado de mi casa, y haz tú como que nos quieres hazer amigos y que rogaste que fuesse a verle*» (XVII, 313); lo que no le impide ubicar, un poco más adelante, idénticos sucesos «essotro día»: «*Porque le rogué essotro día que fuesse una jornada de aquí en que me yva la vida*» (XVIII, 314).

En casa de Centurio preparan la venganza, y las referencias a la próxima noche empedran la conversación de los tres personajes. Areúsa pide a su enamorado que se venga esa misma noche: «*Escucha, no atajes mi razón; esta noche le tomarás*» (XVIII, 315); y, aunque Centurio parece tener otros planes para su espada: «*Mejor cevara ella en otra parte esta noche, que estava concertada*» (XVIII, 315), está dispuesto a renunciar a ellos: «*Más desseo ya la noche por tenerte contenta, que tú por verte vengada*» (XVIII, 316).

Areúsa se despide: «*Pues Dios te dé buena manderecha y a él le encomiendo, que nos vamos*» (XVIII, 317), y Centurio le responde amablemente: «*Él te guíe y te dé más paciencia con los tuyos*» (XVIII, 317); pero una vez solo, comenta: «*Allá yrán estas putas cargadas de razones*», y recita un monólogo que cierra el auto en el que, después de cavilar sobre la manera de excusarse de la promesa dada, decide: «*Quiero embiar a Traso el coxo y sus dos compañeros y dezirles que, porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vaya dar un repiquete*» (XVIII, 317-318).

Si hasta ahora poco sabemos del momento del día en el que se desarrolla cada escena, en cuanto, en el auto siguiente, la oscuridad despliega su negro manto, volvemos a conocer la hora en la que ocurren los hechos. Pasado el intervalo habitual previo a la amorosa cita, nos encontramos en la calle, en las inmediaciones de la medianoche, con Calisto y sus sirvientes que se dirigen a casa de Melibea. Llegados al huerto, Calisto, subido a la tapia, escucha a Lucrecia cantar. Sus versos nos indican que es de noche: «*Pues aunque más noche sea/ con su vista gozará*» (XIX, 321); y que han dado las doce: «*La media noche es passada y no vienel/ sabedme si ay otra amada/ que lo detiene*» (XIX, 322).

Los amantes se encuentran y la madrugada se acerca. Calisto comenta: «*Jamás, querría, señora, que amanesciese, según la gloria y descanso que mi sentido recibe de la noble conversación de tus delicados miembros*» (XIX, 324). El ruido que hacen Traso y sus compinches le obliga a partir, sin oír las quejas de Melibea, ni el aviso de Tristán que le indica que el peligro ha pasado, y, como en la primera versión, cae y muere.

A partir de aquí retomamos el camino que ya conocemos, volviendo al final del auto XIV de la *Comedia*. No se nos dice, como entonces, que son las «tres de la mañana», pero ubicamos la acción en un momento similar, pues Sosia y Tristán vuelven a recoger los restos de su señor sin que nadie los vea, es decir, cuando la calle está todavía desierta y oscura.

Gracias, en cambio, a una adición, sabemos que en los autos XX y XXI nos encontramos en los albores del nuevo día, pues, cuando Pleberio entra en la cámara de su hija, ordena a Lucrecia: «*Vamos presto; anda allá, entra adelante, alza esta antepuerta y abre esa ventana, por que la pueda ver el gesto con claridad*» (XX, 329). Tampoco se altera la posición cronológica del suicidio de Melibea que, eso sí, recuerda en la nueva versión el mes que duran sus amores: «*Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes. Y como esta passada noche viniesses según era acostumbrado*» (XX, 334).

Cuando los ruidos de la ciudad, que despierta, pueblan el sonoro universo de Rojas, al comienzo del día, igual que en la *Comedia*, Melibea se lanza al vacío y su padre da rienda suelta al llanto. En casa de Pleberio y por la mañana acaba, pues, *La Celestina* en ambas versiones.

* * *

Si volvemos los ojos atrás y observamos la posición en la que, con respecto a este entramado temporal, se sitúa el primer encuentro de la pareja protagonista no resulta difícil comprobar que estos amores comienzan y acaban en el mismo lugar y en un momento no menos parecido. Siempre, claro está, según la versión de Rojas, que, al respetar y, lo que a primera vista parece más paradójico, imitar y repetir, alteró y modificó el modelo, haciendo que el primer encuentro, que no sabríamos decir cuándo sucede, se convierta en el inicio de la primera de las sucesivas jornadas que conforman su labor. Este encuentro no sólo cambia de lugar, también, gracias a una serie de alu-

siones temporales se aleja de nosotros. Entre las dos obras aparece una hipotética tierra fronteriza que dota a la ficción de un fondo que dilata la peripecia argumental y ahonda la silueta de los personajes, abriendo una franja temporal contradictoria con la línea cronológica ininterrumpida que dibuja *La Celestina* hasta el auto VII, que se hace, no obstante, comprensible si recordamos que Rojas prolonga, vista desde la perspectiva original, una obra inacabada, pero, por distinta, cerrada, en cuanto nos situamos en la suya.

Se ha señalado en diversas ocasiones que repite en la *Tragicomedia* procedimientos que ya había empleado en la *Comedia*³⁹, afirmación que es cierta, si la matizamos diciendo que, para la adición del mes, se sirvió de un procedimiento similar al usado para incluir en una misma obra su labor y la de su predecesor. En la *Comedia*, una sucesión de escenarios, que queda inalterada y que es, respetuosa y coherentemente, prolongada, es el paradigma de otra muy similar en la que esos escenarios llevan aparejada una notación temporal que, al marcar sólo la labor de uno de ellos, distingue a los dos autores; en la *Tragicomedia*, sin renunciar a una cuadrícula temporal que hubiese paralizado a alguien menos dotado, introduce «un mes». En ambos casos, expresiones como el «otro día», «el jueves» pasado o la alusión a acciones repetidas de realización temporal imposible pueblan un espacio temporal a cuyo desarrollo no hemos asistido.

Conviven en *La Celestina* dos universos literarios cuyas diferencias son, como esperamos haber mostrado, bastante perceptibles. En el del “Primer Autor”, el que marca la pauta, siempre es de día y las diversas composiciones se sucedan sin intersticios temporales; el tiempo de la ficción se prolonga, como si fuese un círculo, que, desde el centro (el primer encuentro de Calisto y Melibea), amplía su circunferencia. El desarrollo literario de esta ficción no posee, sin embargo, la misma naturaleza siempre. En algunas ocasiones, la rige un *cronotopo* cómico de temporalidad breve; y, en otras, y a veces simultáneamente, es el comentario retórico el que, sin valor en el tiempo de la ficción, remansa la acción y da a la morfología de la obra una de sus características más señaladas. Por eso, si los *tres*

³⁹ Identidad de procedimiento que ya señaló M.^a R. Lida, véase, por ejemplo, *La originalidad*, cit., pp. 176-177. Basándose en esta similitud, M. J. Asensio, «El tiempo en *La Celestina*», cit., pp. 42-43, postula la unidad de autor para el conjunto de la obra: «Un examen objetivo de los resultados de este estudio del tiempo favorece la tesis de una sola paternidad para toda *La Celestina*».

días que dura la *Comedia* son afines a la naturaleza cómica con la que está concebido el nacimiento de los amores de Calisto y Melibea, el mes de la *Tragicomedia* y las importantes adiciones que alargan los autos de la primera versión resultan más fieles al desarrollo pausado y reflexivo de la *Celestina Primitiva*.

Si el universo del “Primer Autor” es, como decimos, curvo, el de Rojas, al menos en este aspecto, es rectilíneo; las paralelas que dibujan los días distintos y sucesivos de su labor, en las dos versiones, se interrumpen, cuando viene la noche, para, a veces, retomar la acción en las cercanías de la medianoche, prolongando la ficción en unos ámbitos y con unas interrupciones nuevas. Al tomar, no obstante, como eje de esta cuadrícula temporal la obra de su predecesor, lo que era ondulado deja de serlo y el centro pasa a ser punto inicial de un segmento cuyo final no está en el anochecer del auto VII, sino en la salida de Celestina de casa del enamorado. La *Celestina Primitiva* queda, por su similitud con situaciones parecidas, englobada en esta red, y Rojas, al imitarla y concluirla, se convierte, al modificarla, en el creador de algunas de las características más señaladas del conjunto.

III

SIGUIENDO LA ESTELA DEL “PRIMER AUTOR”

Menéndez Pidal, comentando la unidad de concepción que reina en *La Celestina*, que él suponía escrita por dos autores, señaló: «su fuerte unidad de concepción artística (argumento único de los que impugnan la multiplicidad de autores) se explica bien porque en el auto primero está, como en semilla, la obra entera»¹ Aunque es difícil, por no decir imposible, dilucidar la relación que existe entre una humilde semilla y una espléndida flor, sí parece, en cambio, factible comparar las dos obras en aspectos en los que coincidan. Seleccionada la referencia común, parece viable percibir parecidos y establecer diferencias, que, bien que parciales, permitan, si no comprender plenamente, sí captar someramente la compleja y variada relación que se establece entre el inacabado comienzo y la eficaz y concluyente prolongación.

Por suerte nos encontramos ante una obra en la que, según ha demostrado Gilman, la duplicidad es norma². Tanto en la creación de personajes³ como en la de la estructura⁴ no es infrecuente que se re-

¹ Véase R. Menéndez Pidal, «La lengua en tiempos de los Reyes Católicos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, XIII (1950), pp. 9-24, véase la p. 14.

² Según puede leerse en «*La Celestina*»: arte y estructura, cit., pp. 185-186: «Rojas rara vez se contenta con presentar una situación única y repite siempre las situaciones pasadas, a fin de crear contrastes y comparaciones vivas. Las dos seducciones de Pármeno, las dos entrevistas con Melibea, los dos informes dados a Calisto y, sobre todo, las dos escenas del jardín, no son sino unos pocos ejemplos de ello».

³ Véase E. Gilman, «*La Celestina*»: arte y estructura, cit., cap. III, pp. 97-186; especialmente pp. 109-124.

⁴ Véase E. Gilman, «*La Celestina*»: arte y estructura, cit., cap. IV, pp. 143-186; especialmente pp. 146-162.

tomen acontecimientos precedentes, y no resulta, por tanto, complicado escoger, entre los casos señalados, alguno en el que la reiteración implique las dos obras.

De los tres ejemplos de los que vamos a servirnos para llevar a cabo la comparación que proponemos, los dos primeros están comentados agudamente en «*La Celestina*»: *arte y estructura*. Se trata del trenzado de diálogos que, en la *Celestina Primitiva* y en el auto V, antecede al encuentro de la alcahueta con Calisto; y de la conversación que mantienen la vieja y Pármeno en el primer auto y al comienzo del séptimo. El primer caso permite observar la pervivencia en la parte de Rojas de una alternancia de escenarios y personajes característica de su predecesor; en tanto que la similitud de contextos hace posible, en el segundo, constatar la dispar manera en la que ambos autores componen sus diálogos. El tercer caso es, hasta cierto punto al menos, distinto. También atañe a las dos obras, pero al ser más concreto (se trata de la retribución que la alcahueta percibe en la parte correspondiente a ambos autores) consigue hacernos captar de manera bastante simple como conviven en la misma ficción dos pagos equivalentes, que producen efectos notablemente distintos: mientras el primero, nunca olvidado, no parece desazonar a los que lo reciben, el segundo desata, casi en el instante en el que se produce, la muerte de Celestina y la ejecución de sus cómplices.

1.1. CELESTINA LLEGA A CASA DE CALISTO EN EL AUTO I

Existe en la *Celestina Primitiva* una parte que, según M.^a Rosa Lida, compone «una compleja escena»⁵ en la que la conversación de Celestina y Sempronio, en la calle, se cruza con la de Calisto y Pármeno, dentro de la casa, formando un trenzado de diálogos, en cuyo análisis vamos, ahora, a detenernos, para comprobar, después, su similitud con el del auto V.

La relación de los diálogos de ambas parejas comienza, en el prime auto cuando la alcahueta y Sempronio llegan a casa del enamorado (I, 108), y el criado, obedeciendo la orden de la vieja, llama a la puerta: «Tha, tha, tha!». Calisto, acostado en su cámara, los oye y ordena a Pármeno: «A la puerta llaman; corre», pero este, que no

⁵ Véase M.^a Rosa Lida, *La originalidad*, cit., p. 88.

le obedece, se limita a preguntar: «¿Quién es?»; y, cuando Sempronio le responde: «Abre a mí y a esta dueña», informa al amo de lo que acaba de ver: «Señor, Sempronio y una puta vieja alcoholada davan aquellas porradas». A pesar de que el enamorado sigue ordenando: «¡Calla, calla, malvado, que es mi tía; corre, corre, abre!» (I, 108), el criado no cumple el mandato, y, ante las muestras de preocupación de Calisto, lo tranquiliza explicándole, primero, lo poco que a la vieja le importa ser llamada así, y, aclarándole, después, que él la conoce y sabe cuáles son sus seis oficios.

Acabada esta exposición, ordenada según el canon retórico (I, 108-113), Calisto y Pármene se ponen en movimiento para ir a encontrarse con Celestina y Sempronio. A partir de este momento, su diálogo se cruza, en dos ocasiones, con el de los que esperan fuera. Los dos grupos de personajes, detalle importante que veremos repetirse en Rojas, se escuchan, y, a veces, acomodan hipócritamente las palabras que dirigen a su interlocutor para que sean percibidas por la otra pareja.

Oída, pues, la larga exposición de su sirviente, Calisto lo interrumpe (I, 113-114), reconociendo su buena intención: «Bien está, Pármene; déxalo para más oportunidad. Assaz soy de ti avisado; tén-gotelo en gracia». Pero, recordándole lo impaciente que debe sentirse Celestina: «No nos detengamos, que la necesidad deshecha la tar-dança. Oye, aquélla viene rogada; espera más que deve», le conmina a ponerse en movimiento: «Vamos, no se indigne. Yo temo, y el temor reduce la memoria y a la providencia despierta. ¡Sus! vamos, proveamos»; y, sospechando cuál puede ser la fuente de la que manan los sabios consejos de su joven servidor, le concede, para que no sienta envidia de su compañero, un sayo: «que si para él hovo jubón, para ti no faltará sayo». Insiste, por último, en que el aprecio que siente por Pármene es superior al que despierta en él Sempronio.

Pármene replica indignado de que el amo pueda dudar de su virtud o tildarlo de envidioso: «Quéxome, señor [Calisto], de la dubda de mi fidelidad y servicio, por los prometimientos y amonestaciones tuyas. ¿Quándo me viste, señor, embidiar, o por ningún interesse ni resabio, tu provecho estorcer?» (I, 114).

Calisto lo tranquiliza:

No te escandalizes, que sin dubda tus costumbres y gentil criança en mis ojos ante todos los que me sirven están. Mas como en caso tan

arduo, do todo mi bien y vida pende, es necessario proveer, proveo a los contescimientos, comoquiera que creo que tus buenas costumbres sobre buen natural florescen, como el buen natural sea principio del artificio (I, 114);

y repite la orden de ponerse en moviento: «Y no más, sino vamos a ver la salud» (I, 114).

La acción sale, ahora, a la calle, en donde en tres intervenciones de Celestina y Sempronio (I, 114), que corresponden a las tres de Calisto y Pármeno que acabamos de recordar, estos, que todavía no escuchan las palabras de los de dentro, pero sí el ruido que hacen al descender, ajustan hipócritamente sus propósitos para halagar los oídos de Calisto. En la calle, pues, Celestina es la que, en cuanto oye ruido, avisa a su interlocutor y le pide que le deje actuar: «Passos oygo; acá descenden; haz, Sempronio, que no lo oyes. Escucha y déxame hablar lo que a ti y a mí *me* conviene». Sempronio asiente obediente: «Habla». Celestina inicia su lisonjero parlamento ensalzando la servicial preocupación de su interlocutor: «No me congoxes, ni me importunes, que sobrecargar el cuydado es aguijar al animal congoxoso. Ansí sientes la pena de tu amo Calisto, que parece que tú eres él y él tú, y que los tormentos son en un mismo sujeto», y termina aludiendo al empeño que está dispuesta a desplegar para llevar a buen puerto la empresa: «Pues cree que yo no vine acá por dexar este pleyto indeciso o morir en la demanda».

Volvemos a entrar dentro de la casa. Dos intervenciones de amo y criado (I, 115) comentan el diálogo de Celestina y Sempronio que, como era de suponer, han percibido. Calisto, encantado y admirado de lo que acaba de oír, le pide al criado que escuche: «Pármeno, detente. ¡Ce!, escucha qué hablan estos; veamos en qué bivimos»; se deshace, después, en elogios a los de fuera, con palabras en las que, dada la alusión repetida a los bienes materiales, parece difícil no notar un cierto humor: «¡O notable mujer, o bienes mundanos, indignos de ser posseydos de tan alto coraçón! ¡O fiel y verdadero Sempronio!», pero, después de esta loa, no se olvida de alabar prudentemente a su otro criado: «¿Has visto, mi Pármeno? ¿Oyste? ¿Tengo razón? ¿Qué me dizes, rincón de mi secreto y consejo y alma mía?».

Pármeno le rebate inmediatamente (I, 115). Excusando educadamente su atrevimiento («Protestando mi inocencia en la primera sospecha, y cumpliendo con la fidelidad, porque te me concediste,

hablaré») le explica que es la ceguera producida por el deseo insatisfecho la causa de tal falta de perspicacia: «óyeme, y el affecto no te ensorde, ni la esperanza del deleyte te ciegue. Tiéplate y no te apresses, que muchos con cobdicia de dar en el fiel, yerran el blanco»; y, alegando su experiencia, paliativo de su corta edad (« Aunque soy moço, cosas he visto assaz, y el seso y la vista de las muchas cosas demuestra la esperiencia»), le avisa del evidente ardid: «De verte o de oyte descender por la escalera, parlan lo que estos fingidamente han dicho, en cuyas falsas palabras pones el fin de tu desseo».

Dos intervenciones de los de la calle (I, 115), propiciadas por las palabras que acabamos de comentar, cierran el entrelazado que estamos describiendo. Sempronio comenta a Celestina lo desagradable de las advertencias de su compañero que, como vemos, han oído: «Celestina, ruynmente suena lo que Pármemo dize». La alcahueta lo tranquiliza: «Calla, que para la mi santiguada, do vino el asno vendrá la albarda». Ella se encargará de atraerse la voluntad del muchacho: «Déxame tú a Pármemo, que yo te le haré uno de nos», haciéndole partícipe en la ganancia: «y de lo que hoviéremos, démosle parte: que los bienes, si no son comunicados no son bienes». Una nota optimista pone fin a la intervención: «Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos. Yo te le traeré manso y benigno a picar el pan en el puño, y seremos dos a dos y, como dizen, tres al mohino» (promesa que cumplirá en cuanto, un poco más adelante, se quede a solas con Pármemo).

Entramos otra vez dentro, donde Calisto, llegado a su destino (I, 116), se dirige al sirviente que está fuera: «¡Sempronio!», que le responde: «¿Señor?», y, acto seguido, pide a Pármemo que abra la puerta: «¿Qué hazes, llave de mi vida? Abre. ¡O Pármemo!»; orden que, en esta ocasión, sí es obedecida, porque el enamorado ve entrar por fin a la alcahueta: «¡ya la veo; sano soy, vivo soy!» y los cuatro personajes tienen, después de este complejo preámbulo, ocasión de juntarse en el interior de la vivienda.

1.2. CELESTINA VUELVE A CASA DEL ENAMORADO EN EL AUTO V

Son bastantes las huellas que deja esta construcción en el auto quinto, en el que, bien que simplificada, se puede observar, como señala Gilman, que se «repite brevemente la escena del primer acto

en que Celestina y Sempronio esperan ante la puerta de Calisto»⁶. Aunque estas repeticiones no son obstáculo para que Rojas desarrolle un arte que el profesor norteamericano describió de manera ejemplar, poniendo de manifiesto los matices con los que en los monólogos que abren este auto y el precedente⁷ se engrandece el carácter de la alcahueta que adquiere unas dimensiones con las que, seguramente, no soñó su desconocido predecesor, vale la pena, no sea más que para acrecentar nuestra admiración, observar los parecidos, y las diferencias, entre la nueva y la antigua labor.

El auto quinto comienza con un monólogo de Celestina (V, 171-172) que vuelve contenta de casa de Melibea. En la calle, se encuentra con Sempronio, que estaba esperándola, y los dos se encaminan, como en la *Celestina Primitiva*, a casa de Calisto. El criado quiere detenerse para saber lo que ha pasado, y la vieja, que no está dispuesta a satisfacer su curiosidad, le explica que deben darse prisa porque «estará loco tu amo con mi mucha tardança», a lo que responde el criado: «Y aun sin ella lo está» (V, 175).

A continuación de esta réplica, antes, pues, de que el criado y la alcahueta lleguen a su destino, entramos dentro de la cámara de Calisto, donde Pármeno avisa al amo: «¡Señor, señor!»; este le replica displicente: «¿Qué quieres, loco?»; y el sirviente responde: «A Sempronio y a Celestina veo venir cerca de casa, haciendo paradillas de rato en rato, y *quando están quedos, hazen rayas en el suelo con el spada*. No sé qué sea» (V, 175).

El amo, siguiendo el procedimiento que ya hemos descrito en el primer auto, le ordena que baje a abrir la puerta: «¡O desvariado, negligente! Veslos venir, ¿no puedes *baxar* corriendo a abrir la puerta?» (V, 175), mientras da rienda suelta a su desesperada impaciencia:

¿Con qué vienen? ¿Qué nuevas traen? Que tan grande ha sido su tardança que ya más esperaba su venida que el fin del remedio. ¡O mis tristes oydos, aparejaos a lo que os viniere, que en su boca de Celestina está agora aposentado el alivio de mi corazón! ¡O si en sueños se passasse este poco tiempo, hasta ver el principio y fin de su habla! Agora tengo por cierto que es más penoso al delincente esperar la cruda y capital sentencia que el acto de la ya sabida muerte (V, 175).

⁶ Véase «*La Celestina*»: arte y estructura, cit., p. 153.

⁷ Véase «*La Celestina*»: arte y estructura, cit., pp. 151-154.

Como este lamento concluye con la siguiente orden: «¡O espacioso Pármeno, manos de muerto! Quita ya esa enojosa aldava; entrará esa honrada dueña, en cuya lengua está mi vida» (V, 176), tenemos que suponer que los dos han descendido hasta la entrada en donde Calisto puede reiterar un mandato bastante similar al que dictaba al mismo criado cuando estaba a punto de encontrarse por primera vez con Celestina.

Aunque, como vemos, en lo que duran las quejas de Calisto pasamos de la cámara a la puerta, el aspecto esencial de la construcción, que radica en la coexistencia de personajes y lugares diversos en un mismo punto de la ficción, la va a respetar Rojas, y, cuando Pármeno parece disponerse a abrir la puerta, salimos a la calle para escuchar a Celestina y Sempronio, que se preparan a halagar los oídos del enamorado, componiendo un diálogo que recuerda al del primer auto.

También ahora se suceden tres intervenciones de Celestina y Sempronio, lo que produce una disonancia cronológica que casi podríamos calificar de opuesta a la que se originaba en la obra del “Primer Autor”. Allí, la alcahueta y el criado esperaban largamente, pero, cuando el amo llegaba a la entrada, y se dirigía a la vez a sus dos servidores, el entrecruzado concluía; aquí, en cambio, la alterancia se produce al ser abierta la puerta.

Celestina, que es también ahora la que oye a los de dentro («¿Oyes, Sempronio?», V, 176), comienza por recordar los avisos de Pármeno en el auto I: «De otro temple anda nuestro amo; bien difieren estas razones a las que oymos a Pármeno y a él la primera venida; de mal en bien me parece que va. No ay palabra de la que dize que no vale a la vieja Celestina más que una saya» (V, 176). El sirviente le anima a adular al amo: «Pues mira que entrando hagas que no ves a Calisto y hables algo bueno» (V, 176); y ella sigue el consejo: «Calla, Sempronio, que aunque aya aventurado mi vida, más mereçe Calisto y su ruego y tuyo, y más mercedes espero yo dél» (V, 176).

En el comienzo del siguiente auto, la vieja y el enamorado se dirigen la palabra, sin más preámbulos. Calisto pregunta a la alcahueta: «¿Qué dizes, señora y madre mía?» y esta le responde: «O mi señor Calisto, ¿y aquí estás?» (VI, 176), por lo que tenemos que suponer que, abierta la puerta, los cuatro ya están juntos en el interior de la casa.

Aunque la construcción es más simple, el trezado consta sólo de un par de nudos (cuando la vieja y Sempronio sienten a Calisto,

este está junto a la puerta, y no, como en el primer auto, bajando la escalera), y las valoraciones sobre la diferente calidad de ambas pueden ser diversas, la deuda, teñida, quizás, de un cierto respeto, hacia la primera, que parece percibirse en la segunda, se deja ver en que la salida a la calle, y la alternancia de escenarios correspondiente, se produce cuando los impedimentos para que entren los de fuera o han desaparecido o están a punto de desaparecer; lo mismo que en la evocación de *Celestina* de los poco cordiales avisos que Pármeno daba al amo en un contexto similar del primer auto, aunque ahora, que la actitud de Calisto poco ha cambiado —sigue tan entusiasta como al comienzo de la obra—, y lo que en el auto quinto dice el criado es breve y poco significativo, parece menos justificada.

2.1. CELESTINA PERSUADE A PÁRMENO AL FINAL DEL AUTO I

Celestina y Pármeno quedan, al comienzo del auto VII, solos en la calle y al oírles hablar, de camino a casa de Areúsa, es difícil no recordar la conversación que cruzaban en el primer auto, pues como señala Gilman: «Una vez más, Pármeno se encuentra frente a Celestina y frente a los mismos argumentos aducidos por ella»⁸. La primera vez que la alcahueta se reúne con Pármeno, en casa de Calisto, despliega, como vamos a ver ahora, todas sus armas retóricas para atraerse la voluntad del joven; en la segunda ocasión, ya bien entrada la continuación de Rojas, pero sin que todavía se haya cortado el segmento temporal que comenzaba con el encuentro de Calisto y Melibea, la vieja vuelve a acometer una empresa que, aunque no idéntica, tiene en su inicio importantes coincidencias con la com puesta por el “Primer Autor”.

Casi al final de la *Celestina Primitiva*, poco después de que Pármeno, en el cruzado de diálogos que acabamos de analizar, haya mostrado una actitud poco cordial hacia la alcahueta y su compañero, la vieja se queda a solas con él, cuando Calisto y Sempronio salen a buscar el dinero (I, 117). En este diálogo, que para Bataillon es la escena culminante de la obra del “Primer Autor”⁹, la alcahueta, transformada en oradora y filósofa, va a atraerse la voluntad del criado

⁸ Véase «*La Celestina*»: arte y estructura, cit., p. 117.

⁹ Véase «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, cit., p. 67.

con un discurso dividido en dos partes —*narratio partita*. En la primera insiste en la falta de gravedad del sufrimiento amoroso de Calisto y la facilidad con la que ella lo solucionará; en la segunda, utiliza la historia del tesoro para convencer al muchacho de que debe cambiar de actitud, y, obedeciéndola, hacerse amigo de Sempronio.

Comienza Celestina, a modo de exordio, por atraerse la simpatía, *captatio benevolentiae*, de su interlocutor (I, 117), asegurándole que le produce una gran felicidad poderle mostrar el gran afecto que siente por él: «Plázeme, Pármeno, que havemos avido oportunidad para que conozcas el amor mío contigo y la parte que en mí, inmérito, tienes». Le aclara enseguida lo innmercido, dada la actitud de Pármeno, de tal afecto, al que, como señala maliciosamente, ha oído: «Y digo inmérito por lo que te he oydo dezir, de que no hago caso; porque virtud nos amonesta sufrir las tentaciones, y no dar mal por mal». Quitada, no obstante, importancia a tal actitud, que atribuye a la juventud e inexperiencia de su interlocutor: «Y especial quando somos tentados por moços y no bien instrutos en lo mundano, en que con necia lealdad pierden a sí y a sus amos, como agora tú a Calisto», y, volviéndole a recordar que lo ha escuchado, concluye, con su falta de humildad característica, elogiando sus propias capacidades intelectuales: «Bien te oy, y no pienses que el oyr con los otros exteriores sesos mi vejez aya perdido. Que no sólo lo que veo, oyo y cognozco, mas aun lo intrínseco con los intellectuales ojos penetro».

Perdonados generosamente los errores, comienza su razonamiento identificando y quitando importancia al sufrimiento del amo, al que lo único que le ocurre es que está enamorado: «Has de saber Pármeno, que Calisto anda de amor quexoso» (I, 117). Identificado el mal, insiste en el poder irresistible de este sentimiento: «Y no lo juzgues por esso por flaco, que el amor impervio todas las cosas vence» (I, 117); de donde deduce (las *propositiones* que demostrará en la *argumentatio*) estas dos conclusiones: «La primera, que es forçoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulçura del soberano deleyte que por el hazedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres se perpetuasse, sin lo qual perescería» (I, 117-118)¹⁰.

¹⁰ La huella de las fuentes características del “Primer Autor” es perceptible a lo largo de todo el diálogo. La coincidencia de este pasaje con el *Tratado de como al hombre es necesario amar* fue señalada por Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, Editorial Glem, 1943, XIII, pp. 142-143. Estas palabras de Celestina recuerdan, como señala P. E. Rus-

La universalidad de tal ley queda demostrada por una serie de *exempla* (I, 118), un lascivo acercamiento, y un no menos sensual argumento *ad hominem*: «¿Qué dirás a esto, Pármeno? ¡Neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplezico! ¿Lobitos en tal gestic? Llégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleytes. ¡Mas rabia mala me mate, si te llego a mí, aunque vieja! Que la boz tienes ronca, las barvas te apuntan; mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga».

PÁRMENO. ¡Como cola de alacrán!

CELESTINA. Y aún peor que la otra muerde sin hinchar, y la tuya hincha por nueve meses (I, 118).

Pármeno ríe la ocurrencia de la vieja, y, sin razones para oponerse a ella, traslada la discusión a otro terreno, objetando la fidelidad que debe al amo y la pena que le causa verle aceptar los consejos de su poco perspicaz compañero: «y especial, pensando remediar su hecho tan árduo y defícil con vanos consejos y necias razones de aquel bruto Sempronio, que es pensar sacar aradores a pala de açadón. No lo puedo soffrir, ¡dígolo y lloro!» (I, 119).

Las razones del criado serán rebatidas en la segunda parte del discurso, pero, de momento, las deja en suspenso, y, ciñéndose a lo enunciado en la *narratio* (el sufrimiento amoroso de Calisto), concluye su argumentación reiterando la inutilidad de las lágrimas, dada la falta de gravedad del sufrimiento, y la facilidad con la que ella podrá ponerle fin (I, 119). El muchacho, valiéndose de la distinción aristotélica de la potencia y el acto, sigue insistiendo, y, cuando la vieja, que se apropia de este argumento, le responde: «que él es enfermo por acto, y el poder ser sano es en mano desta flaca vieja» (I, 119-120); él replica: «¡Mas, desta flaca puta vieja!» (I, 120), desvergonzada respuesta que le permite identificarse:

CELESTINA. ¿Quién eres tú?

PÁRMENO. ¿Quién? Pármeno, hijo de Alberto tu compadre, que estuve contigo un poco tiempo que te me dio mi madre quando moravas a la cuesta del río cerca de las tenerías (I, 120).

sell, *La Celestina*, ed. cit., p. 253, n. 201, unos propósitos semejantes de Sempronio al comienzo del primer auto (I, 93-94) cuya filiación puede verse en Castro Guisasola, *Observaciones*, cit., p. 176. Para los problemas de atribución del *Tratado*, véase P. M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 113-141.

El mutuo reconocimiento sirve de transición entre las dos partes del diálogo. Celestina, que usa, como Severin ha analizado con particular perspicacia¹¹, los recuerdos en su favor, comenta: «¡Pues fuego malo te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo!» (I, 120), y, después de rememorar aspectos no demasiado edificantes de la estancia del joven en su casa, cambia de táctica. Sirviéndose de un supuesto tesoro, que su compadre Alberto le encomendó, arguye las objeciones que Pármeno le había planteado antes, convenciéndole de las ventajas que tiene obedecerla y hacerse amigo de Sempronio.

Comienza Celestina por captarse, otra vez, la benevolencia de Pármeno, explicándole que él es la causa de su presencia en la casa. Pasa, acto seguido, a contarle (segunda narración) la historia del tesoro. En este relato, que comienza subrayando maliciosamente: «Hijo, bien sabes cómo tu madre, que Dios haya, te me dio biviendo tu padre», asegura que su progenitor le pidió, en la agonía, que lo buscara y velase por él, y, cuando decidiese que era lo suficientemente maduro: «te descubriese adónde dexó encerrada tal copia de oro y plata que basta más que la renta de tu amo Calisto» (I, 120). La narración concluye recordando los desvelos de Celestina, hasta dar con el criado en una casa «donde solos ha tres días que sé que moras» (I, 121).

Con la autoridad que le confiere la posesión de esta gran fortuna inicia la *argumentatio* señalando las desventajas de los constantes cambios de residencia que impiden conseguir provecho y ganar «debdo ni amistad» (I, 121), afirmación que corrobora la *auctoritas* de Séneca, origen de la serie de sentencias con las que refuerza el razonamiento¹². Si Pármeno quiere, de adoptar una conducta sensata, reposar en alguna parte, no podrá elegir un lugar mejor «que en mi voluntad, en mi ánimo, en mi consejo, a quien tus padres te remetieron» (I, 121-122), de donde, naturalmente, se sigue que debe obedecerla sirviendo a su amo como ella le indique (I, 122).

Llegada a este punto, pasa a demostrar en qué consiste esta forma de obediencia, que tiene, como primer objetivo, buscar el beneficio propio, y la amistad de los iguales, alejándose, en cambio, de se-

¹¹ Véase D. S. Severin, *Memory in «La Celestina»*, Londres, Tamesis, 1970, pp. 20-25.

¹² Para la huella de Séneca en este pasaje, véase P. E. Russell, *La Celestina*, ed. cit., p. 257, n. 217.

ñores que carecen de las virtudes que adornaban a los de antaño. Los amos actuales sólo buscan, según la vieja, el interés personal sin pensar en el de sus servidores, los cuales deben seguir la misma norma de conducta; una alusión a Calisto ejemplifica la veracidad del aserto: «Dílogo, hijo Pármemo, porque éste tu amo, como dizen, me parece rompenecios. De todos se quiere servir sin merced» (I, 122). Reiterando la necesidad de la amistad con sus semejantes, lo imposible de la amistad con el señor, y las ventajas que podría obtener del negocio que se traen entre manos si se aviniese a ser «amigo de Sempronio» (I, 122), concluye Celestina.

Pármemo duda: «Celestina, todo tremo en oyrte; no sé qué haga; perplexo estó» (I, 123); teme las consecuencias que, de seguir los consejos de Celestina, le podrían sobrevenir. La vieja insiste optimista. Se admira de la sensatez del joven, y, demostrada la posibilidad de conseguir benefico, pasa a defender la necesidad de compar-tirlo con los amigos.

La advertencia de los peligros que le pueden venir de su intimidad con el amo, y la necesidad que de un amigo tendría si una degradación similar le acaeciese le sirven para defender cómodamente a Sempronio. Comienza por recalcar el parecido de los dos compañeros en los que «las tres maneras de amistad concurren, conviene a saber, por bien y provecho y deleyte» (I, 124); en la primera, las similitudes son indudables; en la segunda, no tienen más que ponerse de acuerdo; y, en la tercera, el parangón es también claro: «Por deleyte: semejable es, como seays en edad dispuestos para todo linaje de plazer, en que más los moços que los viejos se juntan». La enumeración de los placeres que acrecienta la compañía es el preámbulo para aludir a Areúsa, familiar de la amada de su compañero: «¡O, si quisieses, Pármemo, qué vida gozaríamos! Sempronio ama a Elicia, prima de Areúsa» (I, 124). La respuesta entusiasta de Pármemo, que conoce a la joven («De Areúsa, hija de Eliso?», I, 124), demuestra que no le es indiferente: «Maravillosa cosa es», por lo que Celestina se la ofrece: «Pues tu buena dicha quiere, aquí está quien te la dará» (I, 125).

Pero Pármemo desconfía, más por temor que por virtuoso pudor; recuerda a sus ancestros, y desdeña la amistad con Sempronio que no le reportará ningún provecho moral: «Y Sempronio, en su exemplo no me hará mejor, ni yo a él sanaré su vicio» (I,125), y, sin rechazar la propuesta de Celestina, objeta que preferiría disfrutarla en secreto.

Las reservas hipócritas de Pármeno no convienen a la vieja, que las arguye y rebate en un pasaje, de obscenidad manifiesta, en el que asegura que el deleite aumenta cuando se puede disfrutar y comentar con el prójimo; una variada y procaz enumeración de glosas al suceso amoroso demuestra, concluyentemente, la relación del placer, por supuesto sensual, y la amistad para comentarlo, aventajando a una especie animal que no se distingue por su refinamiento: «Este es el deleyte, que lo ál, mejor lo hazen los asnos en el prado» (I, 126).

Pármeno, temeroso, sospecha, y Celestina pasa a la peroración final. Recuerda —*recapitulatio*— en un razonamiento plagado de sofismas, el punto fundamental de su disquisición: la obediencia que le debe como madre, pero, ante las dudas de su interlocutor («Todo me recelo, madre, de recibir dudoso consejo», I, 127), concluye alejándose con un gesto teatral —*indignatio*— enfadada de él: «Y assí, Pármeno, me separo de ti y deste negocio» (I, 127).

El criado comienza a su vez la peroración, en la que, después de recapitular sobre lo que le ha dicho la vieja, decide, accediendo a sus deseos («Pues quiérola complazer y oyr», I, 127-128), plegarse humildemente a su voluntad:

Madre, no se deve enseñar el maestro de la ignorancia del discípulo, sino raras vezes por la sciencia, que es de su natural comunicable, y en pocos lugares se podría infundir. Por esso perdóname, háblame; que no sólo quiero oyrte y creerte, mas en singular merced recibir tu consejo. Y no me lo agradescas, pues el loor y las gracias de la acción, mas al dante que no al recibiente se deven dar. Por esso, manda, que a tu mandado mi consentimiento se humilla (I, 128).

La alcahueta acepta estas excusas, y, después de hacer una semblanza de ciertos rasgos del carácter del padre de Pármeno, le recuerda la amistad que desde este momento le une a su compañero:

Pero callemos, que se acerca Calisto, y tu nuevo amigo Sempronio, con quien tu conformidad para más oportunidad dexo. Que dos en un coraçón biviendo son más poderosos de hazer y de entender (I, 128),

final retórico que coincide con la llegada de Calisto y Sempronio, y el comienzo de una nueva escena en la que el enamorado paga a la alcahueta, y los criados, que se hablan por priera vez, comentan su reciente amistad.

2.2. CON LA VIEJA Y EL CRIADO EN EL AUTO VII

Cuando la primera jornada de *La Celestina* está próxima a expirar, la alcahueta y Pármene entablan una conversación en la que resuenan ecos del diálogo que acabamos de repasar. Aunque sería injusto pensar que, al retomar la situación, se limitó a repetir a su predesor, pues es, por ejemplo, innegable que casi la mitad de esta segunda conversación —la que versa sobre la madre de Pármene— es una importante ampliación de Rojas, y que los caracteres de la vieja y el criado no pierden nada de la vivacidad original en la nueva versión¹³, sería igualmente indebido negar que en el comienzo de este diálogo son perceptibles ciertas resonancias del del primer auto. Estas reminiscencias, en contra de lo que cabría pensar, permiten observar con bastante comodidad las notables diferencias que existen entre los dos autores de *La Celestina* a la hora, al menos, de componer diálogos.

Esta dispar similitud, si se me permite la expresión, queda clara desde el momento en el que la alcahueta, abandonada la casa del enamorado, se dirige a su interlocutor con una amabilidad parecida a la que usaba en el primer auto (que citamos también):

Plázeme, Pármene, que have-
mos avido oportunidad para que
conozcas el amor mío contigo y
la parte que en mí, inmérito, tie-
nes. Y digo innmérito por lo que
te he oydo dezir, de que no hago
caso; porque virtud nos amones-
ta sufrir las tentaciones, y no dar
mal por mal. Y especial quando
somos tentados por moços y no
bien instrutos en lo mundano, en
que con necia lealdad pierden a
sí y a sus amos, como agora tú a
Calisto (I, 117).

Pármene, hijo, después de las
passadas razones no he avido
oportuno tiempo para te dezir y
mostrar el mucho amor que te
tengo, y assimismo cómo de mi
boca todo el mundo ha oydo has-
ta agora en ausencia bien de tí.
La razón no es menester repetirla
porque yo te tenía por hijo a lo
menos cassi adotivo, y así que tú
ymitavas al natural y tú dasme el
pago en mi presencia, parecién-
dote mal quanto digo, susurrando
y murmurando contra mí en pre-
sencia de Calisto (VII, 192).

La alegría de Celestina al tener *oportunidad* para hablar a solas con el joven y demostrarle su *amor*, que en el primer auto era el co-

¹³ Gilman, «*La Celestina*»: arte y estructura, cit., p. 117, señala el incremento y lo considera una aportación importante de Rojas, pues dota a la alcahueta de una poderosa arma contra su interlocutor.

mienzo del exordio, ahora es inicio de un diálogo retórico, aunque alejado del respeto a la norma que obliga a atraerse la benevolencia del interlocutor, antes de exponer la proposición o narrar el caso que se va a defender en una argumentación¹⁴. De manera que la apertura similar establece una relación distinta con el resto de una pieza, en la que la vieja, que ya no intenta llevar adelante una demostración, va saltando de un asunto a otro, hilvanando un discurso que no mantiene unido la deducción ordenada de unas premisas.

La crítica a la conducta de Pármeno con la que termina la introducción, que acabamos de citar, le lleva a recordar el diálogo del auto inicial: «Bien pensava yo que, después que concediste en mi buen consejo, que no avías de tornarte atrás» (VII, 192), pero como sigue, a partir de aquí, insistiendo en idéntico propósito, parece como si aquel no hubiese concluido en la manera en la que lo hacía, y, sin haber conseguido el resultado apetecido, se viese obligada a atrerse a un interlocutor que todavía se le mantiene alejado. Sigue, quizás por ello, criticando a Pármeno: «Todavía me parece que te quedan reliquias vanas, hablando por antojo más que por razón. Desechas el provecho por contentar la lengua» (VII, 192); y, sin romper de manera brusca con lo dicho anteriormente, alaba la prudencia de los viejos: «Óyeme si no me has oydo, y mira que soy vieja y el buen consejo mora en los viejos y de los mançebos es propio el deleyte» (VII, 192), a la vez que considera que de la conducta de Pármeno «sola la edad tiene la culpa» (VII, 193), por lo que supone que con los años adquirirá experiencia, y, con ella, aceptará sus consejos (VII, 193).

Sin abandonar el tema de que la prudencia está en los viejos, vuelve a recordar el pasado que le une a Pármeno y su falta de fidelidad al no haber recurrido a ella (VII, 193). Insiste en relacionar la juventud y la vejez para subrayar la necesidad que tendría, en la adversidad, de una persona de edad (VII, 193), cuyas cualidades amplía en una enumeración (VII, 193), que concluye cuando, volvién-

¹⁴ Aunque diferentes en este punto, los dos autores hacen uso frecuente de los recursos retóricos, como demuestra C. Samonà, *Aspetti del retoricismo nella «Celestina»*, Facoltà di Magisterio Dell'Università di Roma, Roma, 1953. La importancia de la retórica para entender *La Celestina* es subrayada por Leo Spitzer en, por ejemplo, «Note sur *La Celestina» RFE*, XVI (1929), pp. 59-60, y «A New Book on the Art of *The Celestina»*, *HR*, XXV (1957), pp. 1-25. Ch. F. Fraker, «*Celestina*»: *Genre and Rhetoric*, Londres, Tamesis, 1990, también ha estudiado la cuestión. Para el diálogo que vamos a analizar es particularmente pertinente la observación de P. E. Russell en *La Celestina*, ed. cit., p. 359, n. 10, que en la *Introducción* de la misma edición, pp. 126-132, dedica un apartado a este tema.

dose a su interlocutor, añade: «¿Qué dirás, loquillo, a todo esto?» (VII, 193), diminutivo que nos trae a la memoria apelaciones similares que en el primer auto usaba al acercarse a su joven interlocutor.

De la alusión al ánimo «confuso» del muchacho (VII, 193), pasa a hacer una alabanza de Sempronio: «Mira a Sempronio, yo lo hize hombre de Dios en ayuso; querría que fuéssedes como hermanos, porque estando bien con él, con tu amo y con todo el mundo lo estarías. Mira que es bienquisto, diligente, palanciano, buen servidor, gracioso; quiere tu amistad; crecería vuestro provecho dándoos el uno al otro la mano [ni aun avría más privados con vuestro amo que vosotros]» (VII, 193-194). Lo que le lleva a subrayar la necesidad de amar para ser correspondido (VII, 194).

La respuesta que da Pármeno a esta larga reconvención parece retrotraernos al auto inicial (que también citamos), pues se muestra, al menos en la primera mitad, igualmente obediente:

Madre, no se deve enseñar el maestro de la ignorancia del discípulo, sino raras vezes por la sciencia, que es de su natural comunicable, y en pocos lugares se podría infundir. Por esso perdóname, háblame; que no sólo quiero oyrte y creerte, mas en singular merced recibir tu consejo. Y no me lo agradescas, pues el loor y las gracias de la acción, mas al dante que no al recipiente se deven dar. Por esso, manda, que a tu mandado mi consentimiento se humilla (I, 128).

Madre, [para contigo digo que] mi segundo yerro te confesso, y con perdón de lo passado quiero que ordenes lo porvenir. Pero con Sempronio me parece que es imposible sostenerse mi amistad; él es desvariado, yo malsofrido; concértame esos amigos (VII, 194).

Comienzo similar que, otra vez, permite percibir la diferencia. La sumisa aquiescencia que en el primer auto es la parte final de una peroración, en la que, después de haber pasado revista a las razones de la vieja, Pármeno muestra su asentimiento (la alcahueta lo acepta y la pieza, que buscaba tal anuencia, concluye); en el segundo, perdida la ordenación retórica, es el comienzo de una réplica en la que se dirige otra vez obediente a Celestina para después mostrarse reticente, e insistir en la imposibilidad de hacerse amigo de Sempronio. Reticencia que ahora está además un poco fuera de lugar, pues en el

auto anterior hemos tenido ocasión de comprobar que los dos criados, que conciertan su amistad al final del primer auto, actúan al unísono¹⁵.

La vieja comenta el cambio de carácter del muchacho, y este sigue insistiendo en el poco interés que para él tiene hacerse amigo de Sempronio: «A la mi fe, mientras más fuy creciendo, más la primera paciencia me olvidava; no soy el que solía, y assimismo Sempronio no ay ni tiene en qué me aproveche» (VII, 194). Lo que da pie a que Celestina, después de hacer una alabanza de la amistad (VII, 194)¹⁶, le recuerde el tesoro que el padre le dejó al morir y que ella, como en el primer auto, le entregará en el momento adecuado: «Cata, hijo mío, que si algo tienes, guardado se te está. Sabe tú ganar más, que aquello ganado lo hallaste; buen siglo haya aquel padre que lo trabajó. No se te puede dar hasta que bivas más reposado y vengas en edad complida» (VII, 194-195).

La pregunta de Pármeneo: «¿A qué llamas reposada, tía?» otorga a Celestina la posibilidad de aludir a los inconvenientes de la situación de dependencia en la que se encuentra el joven: «Hijo, a bivir por ti, a no andar por casas ajenas; lo qual siempre andarás mientras no te supieres aprovechar de tu servicio». Alude a lo ocurrido con el manto en el auto precedente: «que de lástima que ove de verte roto pedí hoy manto, como viste, a Calisto; no por mi manto, pero por que, estando el sastre en casa y tú delante sin sayo, te le diesse. Assí que no por mi provecho, como yo sentí que dixiste, más por el tuyo» (VII, 195); ataca a los galanes para animar al criado a buscar su propio placer: «que si esperas al ordinario galardón destos galanes, es tal que lo que en diez años sacarás, atarás en la manga. Goza tu moçedad, el buen día, la buena noche, el buen comer y el beber. Quando pudieres averlo, no lo dexes; piérdase lo que se perdiere», y le recuerda el patrimonio del amo: «No llores tú la hazienda que tu

¹⁵ Aunque Pármeneo murmura mientras Celestina cuenta al enamorado los pormenores de su entrevista con Melíbea, y Sempronio, al oírlo, exclama: «¿Toda esta es la amistad que con Celestina y conmigo avías concertado? ¡Vete de aquí a la mala ventura!» (VI, 178), los dos obran en conformidad. Sempronio obedece la siguiente sugerencia de Pármeneo: «Llégate a ella, dale del pie; hagámosle de señas que no espere más, sino que se vaya. Que no hay tan loco hombre nascido que solo, mucho hable» (VI, 190), pues Celestina un poco más adelante señala: «Bien te entiendo, Sempronio; déxale, que él caerá de su asno y acaba» (VI, 191).

¹⁶ En la que la huella de Patrarca es patente, como puede verse en A. D. Deyermond, *The Petrarchan Sources*, cit., pp. 39 y 143; y en P. E. Russell, *La Celestina*, ed. cit., p. 361, notas 19-23.

amo heredó, que esto lo llevarás de este mundo, pues no lo tenemos más de por nuestra vida» (VII, 195), recuerdo que nos trae a la memoria una alusión similar de la *Celestina Primitiva* («Que basta más que la renta de tu amo Calisto», I, 121).

De igual manera que en el primer auto tentaba a su interlocutor con la posibilidad de deleitarse con la prima de Elicia, ahora le anima a ser amigo de Sempronio para poder disfrutar de la compañía femenina: «¡O hijo mío, Pármeno!, que bien te puedo dezir hijo, pues tanto tiempo te crié. Toma mi consejo, pues sale con limpio desseo de verte con alguna honra. ¡O cuán dichosa me hallaría en que tú y Sempronio estoviéssedes muy conformes, muy amigos, hermanos en todo, viéndoos venir a mi pobre casa a holgar, a verme, y aun a desenojaros con sendas mochachas!» (VII, 195).

El criado y la alcahueta siguen hablando, pero nosotros vamos a detener aquí nuestro análisis que sólo pretendía poner de manifiesto la diferente técnica con la que los dos autores construyen sus diálogos, y la manera en la que el segundo avanza imitando y reiterando, al menos en ciertos sentidos, al primero. Esta forma de actuar que podríamos calificar de reiterativa (sorprendente teniendo en cuenta que los dos diálogos se producen en la misma jornada y que la conclusión de uno parece excluir la posibilidad del otro) explica, en cambio, la fortaleza de una técnica de unión que oculta, con la repetición, la diferencia e impide la disgregación.

También en la pérdida de la ordenación retórica puede verse esta doble vertiente. Si, de una parte, el diálogo pierde en coherencia y orden; los personajes que lo pronuncian ganan, de otra, en vivacidad, pues, liberados de la pesada carga lógica, su perfil adquiere mayor nitidez.

La *Celestina Primitiva*, llena de notables cualidades, recuerda, *mutatis mutandis*, las tablas del gran maestro flamenco Jan van Eyck, en las que la utilización de la perspectiva, el arte de la composición, el simbolismo de los objetos, el color... son perfectos, y alcanzan tal profundidad intelectual que impiden y ahogan la emoción. Celestina y Pármeno muestran, en el diálogo del primera auto, unas personalidades matizadas, sus palabras están ordenadas con rigor, el ataque a los presupuestos naturalistas tiene grandes aciertos humorísticos, la prosa es concisa y eficaz, la inclusión del diálogo en el conjunto de la obra es armónico..., pero una vieja y un criado, a los que no les es extraño ni la contradicción ni el olvido, se mue-

ven con más soltura en una obra en la que no impera la lógica, a veces aplastante, del silogismo.

3. CIEN MONEDAS DE ORO Y UNA CADENA DEL MISMO METAL

El pago que la alcahueta recibe en la obra de ambos autores, el tercer caso en el que vamos a detenernos, permite, por su concreción, matizar y entender cómo conviven en una misma ficción elementos equivalentes que, aunque en teoría deberían excluirse, permiten, quizás por ello, percibir con bastante claridad como germinan y crecen aspectos de la obra del primero en la del segundo, que los retoma y transforma hasta insertarlos en su propia labor.

Las «cien monedas de oro» hacen su aparición al final de la *Celestina Primitiva*, y al comienzo de la labor de Rojas no faltan menciones a esta dádiva, pero en cuanto, llegados al cuarto auto, esta parece avanzar con más seguridad, las citas al dispendio, aunque no desaparecen completamente, se hacen más ambiguas, y, como ocurría con el primer encuentro o con el mes de la *Tragicomedia*, unas veces, se alude a una retribución de la que no se indica la naturaleza, a la vez que, en otras, parece que esta no ha existido. En este terreno poco preciso avanza la trama hasta que en el auto XI la alcahueta, después de su segunda entrevista con Melibea, se encuentra con Calisto, que le entrega una cadena de oro, cuya similitud con el pago del primer auto subraya el metal de la dádiva. La conducta de los criados es ahora bien distinta, perdida la antigua parsimonia, acudirán al final de esa misma noche a reclamar su parte en el botín que, como recuerda Sempronio, también incluye las olvidadas cien monedas del “Primer Autor”.

Cuando el primer auto está próximo a acabar, Calisto se dirige a la tercera para entregarle un centenar de monedas de oro. Este dinero, que no tiene, como señaló M.^a Rosa Lida¹⁷, poder identificador, pero

¹⁷ M.^a Rosa Lida, *La originalidad*, cit., p. 167, n. 10, señala: «A la misma intención de evitar todo particularismo local obedece la vaguedad de la designación de la moneda. Los términos más usados son “dineros” y sobre todo “monedas”. Los términos específicos son poco frecuentes y tienen un claro matiz afectivo. Así, Celestina planea cómo pescar “aquellas doblas de Calisto”, las cuales, objetivamente indicadas, son “monedas de oro”». En las pp. 507-508 de la misma obra se nota que los dos pagos que estamos comentando son muestra de la prodigalidad de Calisto.

que sí posee, en cambio, un gran valor, según ha subrayado P. E. Russell¹⁸, es recibido por Celestina de manos del enamorado, cuando este le entrega «la dádiva pobre de aquél que con ella la vida te ofrece» (I, 128), y ella, agradecida, alude al dorado metal: «Como el oro muy fino labrado por la mano del sutil artífice la obra sobrepuja a la materia, así se aventaja a tu magnífico dar la gracia y forma de tu dulce liberalidad» (I, 128-129); mientras los criados, presentes en la escena, comentan la generosa retribución en la que esperan tener parte:

PÁRMENO. ¿Qué le dio, Sempronio?

SEMPRONIO. Cien monedas en oro.

PÁRMENO. ¡Hy, hy, hy! (I, 129).

Recibida la paga, que será recordada por el enamorado al comienzo del siguiente auto¹⁹, la alcahueta se despide de Calisto y abandona la casa:

CALISTO. Ve agora, madre, y consuela tu casa; y después ven y consuela la mía, y luego.

CELESTINA. Quede Dios contigo.

CALISTO. Y él te me guarde (I,129),

adiós del enamorado con el que concluye el primer auto al que, como vemos, sirve de colofón la remuneración de la alcahueta.

Este pago no deja de ser recordado cuando, tras pasada la frontera que establecen las fuentes tipificadoras de ambos artífices, nos situamos en la parte correspondiente a Rojas. En el auto segundo²⁰, cuando Calisto se queda a solas con Pármene, le recuerda, por ejemplo: «más quiero dar a ésta cien monedas que a otra cinco» (II, 134). Mientras el servidor comenta, en aparte primero: «¿Ya [las] lloras? Duelos tenemos. En casa se avrán de ayunar estas franquezas» (II, 134), y en voz alta después: «Digo, señor, que yrían mejor empleadas tus franquezas en presentes y servicios a Melibea, que no dar dineros a quella que yo conozco» (II, 134).

¹⁸ Como indica P. E. Russell, *La Celestina*, ed. cit., p. 265, n. 251: «Cien monedas de oro, de cualquier país que fueran, representaban, en términos monetarios, una cantidad de valor muy alto».

¹⁹ «Hermanos míos, cien monedas di a la madre; ¿hize bien?» (II, 130). Para el límite final de la *Celestina Primitiva* véase cap. II, n. 2 y Conclusión, n. 6.

²⁰ Para el comienzo de la continuación de Rojas en el auto II, véase cap. II, n. 14,

En el siguiente auto, Sempronio, al ver en la calle a Celestina, exclama: «¡Qué spacio lleva la barbuda; menos sosiego trayan sus pies a la venida! A dineros pagados, braços quebrados» (III, 138). Cuando la vieja, molesta, le pregunta a qué viene, él responde: «Este nuestro enfermo no sabe qué pedir; de sus manos no se contenta; no se le cuece el pan. Teme tu negligencia; maldize su avaricia porque te dio tan poco dinero» (III, 138). En la misma conversación, el criado recuerda el pago del primer auto con claridad: «Dime, madre ¿qué passaste con mi compañero Pármeno quando sobí con Calisto por el dinero?» (III, 142). Algo más adelante, olvidando, quizás, que tal cosa ya se ha producido, inquiere a la vieja cómo ha pensado atraerse a Pármeno, y esta le responde que, además de hacerle «aver a Areúsa» (III, 143), le darán parte en la ganancia recibida: «Darnos ha lugar a tender las redes sin enbaraço por aquellas doblas de Calisto» (III, 143)²¹.

Es en el auto cuarto (el mismo en el que aparece la primera marca temporal característica de Rojas) cuando encontramos la última referencia inequívoca a este pago. En el monólogo que pronuncia Celestina de camino a casa de Melibea, la vieja, al recordar los peligros de su embajada, recuerda: «Pues amargas cient monedas serían éstas» (IV, 149).

Aunque, a partir de ahora, las ocasiones en las que Celestina se encuentra a solas con sus dos cómplices no faltan, y los asuntos económicos no desaparecen de la trama, las referencias concretas a las cien monedas resultan imperceptibles. Así, por ejemplo, y en contraste con lo que los mismos personajes decían en el tercer auto, cuando Sempronio, en el quinto, se vuelve a encontrar en la calle con Celestina, y, curioso, le pregunta qué ha ocurrido con Melibea, esta le replica: «De mi boca quiero que sepa lo que se ha hecho; que aunque ayas de aver alguna partezilla del provecho, quiero yo todas las gracias del trabajo»; palabras que parecen indicar que la paga, y la parte que en ella le cabrá al criado, están por llegar. La respuesta del enfadado sirviente tampoco hace referencia al botín recibido: «¿Partezilla, Celestina? Mal me parece eso que dizes»; lo mismo que la réplica de la vieja, que es igualmente equívoca: «Calla, loquillo, que parte o partezilla, quanto tú quisieres te daré» (V, 173).

²¹ P. E. Russell, *La Celestina*, ed. cit., p. 286, n. 38, comenta así el valor del término *doblas*: «Nombre genérico de las monedas de oro de varios tipos en uso en Castilla durante la Edad Media. Se notará que Rojas aquí emplea otra vez, probablemente sin darse cuenta, un término monetario que descubre que la acción de *La Celestina* debe pasar en Castilla».

La impresión de que el pasado reciente desaparece a la vez que, modificado, se repite, introduciendo en la ficción elementos de importancia en el desenlace final, la tenemos, cuando, por segunda vez en *La Celestina* y primera en la continuación de Rojas, la vieja se encuentra con el enamorado, y, encareciendo los peligros vencidos para entrar en contacto con Melibea, le pide: «Mi vida diera por menor precio que agora daría este manto raído y viejo» (VI, 177); petición que merece el siguiente comentario de Pármeno: «Tú dirás lo tuyo; entre col y col lechuga; sobido as un escalón; más adelante te spero a la saya. Todo par(a) ti y no nada de que puedas dar parte. Pelechear quiere la vieja; tú me sacarás a mí verdadero, y a mi amo loco. No le pierdas palabra, Sempronio, y verás como no quiere pedir dinero, porque es divisible» (VI, 177). Está alusión a la divisibilidad del dinero, que debería relacionarse con el reparto cómodo de las cien monedas, no parece, sin embargo, que se refiera a ellas. Más bien anuncia el final desgraciado que acarreará la partición del futuro botín, y, quizás por ello, nos haga olvidar que estos personajes ni han pensado ni piensan en hacer con las monedas lo mismo que van a hacer con una cadena de valor semejante.

Tampoco está ausente del encuentro de la vieja y Calisto el recuerdo, aunque vago e inconcreto, a la paga recibida. La misma alcahueta, que, cuando pedía el manto, parecía no haber sido retribuida, no tiene reparo en reconocer la generosidad del enamorado: «Pues ¿a qué piensas que yva allá la vieja Celestina, a quién tú demás de tu merecimiento, magníficamente galardonaste?» (VI, 179), palabras con las que parece aludir a la paga —la única que hasta ahora se ha realizado— de las cien monedas. Pero nadie las concreta ni hace referencia a la necesidad de repartir el *galardón*, ni ahora, ni en la conversación posterior de la vieja con Pármeno de camino a casa de Areúsa, ni en la comida que se celebra al día siguiente en casa de la alcahueta.

Esta actitud de olvido o indiferencia se altera cuando el enamorado, en su última entrevista con Celestina, siguiendo, otra vez, una sugerencia de Sempornio («dale algo por su trabajo; harás mejor, que eso esperan esas palabras», XI, 250), le entrega una cadena de oro: «Madre mía, yo sé cierto que jamás ygualará tu trabajo y mi liviano gualardón. En lugar de manto y saya, por que no se dé parte a oficiales, toma esta cadenilla; ponla al cuello, y procede en tu razón y mi alegría» (XI, 250). La dádiva, cuyo valor subraya el si-

guiente comentario de Pármeno: «¿Cedenilla la llama? ¿No lo oyes, Sempronio? No estima el gasto. Pues yo te certifico no dicesse mi parte por medio marco de oro»²² (XI, 250), es agradecida humildemente por la vieja: «Señor Calisto, para tan flaca vieja como yo, *de* mucha franqueza usaste» (XI, 251), que, después de informar al enamorado de la cita nocturna que acaba de concertar con Melibea, se despide:

Alegre te dexo; Dios te libre y aderece; pártome muy contenta. Si fuera menester para esto o para más, allí estoy muy aparejada a tu servicio (XI, 253).

Mientras los criados comentan la presteza de Celestina en guardar la ganancia:

PÁRMENO. ¡Hy, hy, hy!

SEMPRONIO. ¿De qué te ryes, por tu vida, [Pármeno]?

PÁRMENO. De la priessa que la vieja tiene por yrse; no vee la hora que haver despegado la cadena de casa; no puede creer que la tenga en su poder.

SEMPRONIO. Qué quieres que haga una puta alcahueta, que sabe y entiende lo que nosotros [nos] callamos y suele hazer siete virgos por dos monedas, después de verse cargada de oro, sino ponerse en salvo con la possessión, con temor no se la tornen a tomar después que ha cumplido de su parte aquello para que era menester. ¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma! (XI, 254).

A diferencia del entusiasmo que mostraban los mismo criados en el primer auto, ahora la amenaza con la que concluye Sempronio hace sospechar el cariz que van a tomar los hechos y el desenlace desgraciado que acarreará el reparto de los beneficios, que, como es hábito en él, no parece percibir el enamorado que dice adiós a la alcahueta:

Dios vaya contigo, [mi] madre. Yo quiero dormir y reposar un rato para satisfazer a las passadas noches y cumplir con la por venir (XI, 254).

Si al final de la *Celestina Primitiva* Calisto seguía conversando con sus criados, ahora la acción, que acompaña primero a la vieja, se

²² Para el valor que debe atribuirse a estas palabras de Pármeno véase P. E. Russell, *La Celestina*, ed. cit., p. 447, n. 18.

adentra en una larga noche, al término de la cual los dos sirvientes, de vuelta de casa de Melibea, sin posponer ni dilatar por más tiempo el reparto, visitan a la alcahueta para cobrar su parte «de la cadena» (XII, 268).

En la discusión que antecede al asesinato, en la que es reclamada la ganancia: «Danos las dos partes de quanto de Calisto as recebido» (XII, 272), se alude, con claridad, por boca de Sempronio al olvidado dinero que el amo puso en manos de Celestina: «Dionos las cient monedas; dionos la cadena» (XII, 270), que es el último, pero importante, recuerdo inequívoco de las cien monedas del “Primer Autor”²³. Pues, muertos los tres cómplices, tanto Sosia delante del amo (XIII, 281), como Elicia en la *Tragicomedia* (XV, 296) aludirán sólo a la cadena como causa del asesinato.

La generosa retribución que Calisto ofrece a la alcahueta constituye, según muestra Deyermond²⁴, el último eslabón de una serie cuyo primer elemento es el maléfico hilado con el que Celestina entra en contacto con Melibea; el cordón, símbolo de su rendición, entregado a Calisto, es el siguiente; y la cadena de oro, que incluye al enamorado y a la vieja, cierra un círculo, que evoca el poder diabólico que impregna una trama destinada a acabar trágicamente. Demuestra esta aguda percepción de la relación entre elementos dispersos de la obra de Rojas que este segundo pago no es discordante con el planteamiento y desarrollo de la obra en la que se incluye.

La semejanza de uno de los astros de esta constelación con las, quizás menos relucientes, pero similares, cien monedas del “Primer Autor” permite captar los sinuosos caminos que se recorren hasta convertir lo ajeno en propio. Con el pago y la despedida de Celestina concluye el primer auto. Al comienzo del segundo, todavía en la *Celestina Primitiva*, el enamorado y los criados siguen hablando de la generosísima retribución. Cruzada la frontera, en los primeros autos de Rojas, las cien monedas están todavía presentes, hasta que a partir del IV parecen borrarse. La ficción, como si se situase en un

²³ Antes de morir la vieja alude al jubón que el amo regala a Sempronio en el primer auto (I, 103) recordándole: «Que de tu jubón de brocado no te pedí yo parte ni la quiero» (XII, 271), que parece subrayar lo presente que Rojas tenía la obra de su predecesor.

²⁴ Véase A. D. Deyermond, «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, I (1977), pp. 6-12, y «Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript», *Celestinesca*, II (1978), pp. 25-30.

punto previo a esta retribución, llega a un lugar paralelo y similar, cuando el enamorado vuelve a pagar a la vieja; la segunda causa tiene el efecto que, en buena lógica, debería haber tenido la primera, el desaparecido dinero sale otra vez a relucir y los dos pagos a unirse en un mismo final.

La cadena de oro, el trenzado de diálogos previo al encuentro de Calisto y la vieja, así como el comienzo de la conversación de Celestina y Pármeno muestran de forma diversa la estela que deja la obra inicial en un seguidor, que, para continuar lo que le es ajeno, necesita apropiárselo, repitiéndolo. Hacerlo suyo para transformarlo. Tejiendo con los hilos que su predecesor le dejó sueltos, una trama propia que avanza, sin negar ni cortar, retomando, reiterando y variando.

CONCLUSIÓN

Hay una observación de Marcel Bataillon que además de exacta, como todas las suyas, ha resultado especialmente estimulante para el trabajo que estamos a punto de finalizar. Asegura el maestro francés¹ que de la *Celestina Primitiva* tomó Rojas el trazado de su labor; colocando, como él hizo², las dos labores en paralelo es posible observar que existen ciertas similitudes, que bien podrían llamarse influencias, entre el breve comienzo y la extensa y magnífica conclusión. La elección, causa de tales coincidencias, de un elemento preexistente, que convive, no obstante, con otros a los que en principio otorgaríamos similar importancia, condiciona el conjunto; de forma que no sabríamos decir si lo repetido constituye la quintaesencia de la labor del “Primer Autor”, o si lo identificamos como tal por ser aquello que Rojas captó y extrajo de la misma. La eficacia de su solución demuestra que no estaba del todo equivocado al identificar ciertas características como intrínsecas ni del todo desentramado al desarrollar su legado en la forma en la que lo hizo.

Esta repetición no es ni simple ni obvia, y produce, en algunos casos, efectos diferenciadores notables, como vamos a observar recordando, primero, la sucesión de escenarios en la que se insertan las dos visitas de Celestina a Melibea; e intentando, en segundo lugar, explicar el comportamiento dispar de Calisto que comienza las dos primeras jornadas abandonando su vivienda, mientras después permanece recluido en su cámara.

¹ Véase M. Bataillon, «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, cit., p. 67.

² Véase M. Bataillon, «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, cit., cap. II, pp. 54-76.

Comencemos por la protagonista femenina. Es Melibea un personaje al que en la *Celestina Primitiva* se hacen numerosas alusiones, pero que sólo aparece en escena en el encuentro inicial, y que no se reúne con la alcahueta; es, por tanto, Rojas el que, al juntarla en dos ocasiones con la vieja, recorre un camino nuevo y distinto en el que es difícil, sin embargo, no notar una serie de coincidencias con el de su predecesor.

En la *Celestina Primitiva*, al separarse de Melibea, Calisto pronuncia un monólogo de camino a su casa, y, llegado a ella, se encierra en su cámara en donde entabla una charla con Sempronio que se interrumpe cuando el sirviente parte a casa de Celestina, en donde asistiremos a una serie de animadas escenas.

Si situamos (como hacíamos en el esquema del capítulo II) el segundo auto en paralelo a este principio, podemos observar que Calisto vuelve a subir a su cámara, y a enviar al mismo criado a buscar a la alcahueta; y, aunque la conversación posterior con Pármeno (II, 133-137), la salida del enamorado (II, 137) o el encuentro en la calle de la alcahueta y Sempronio (III, 138) no son reflejo literal del primer auto, la posterior visita a la vivienda de la vieja sí lo recuerda; incluso nos atreveríamos a insinuar que esta reiteración, de no ver en ella el respeto a un patrón, no resulta demasiado oportuna.

Cuando la tercera, que vuelve de casa del enamorado, y el criado, que también viene del mismo lugar, se encuentran en la calle, Celestina, en la conversación que se ve obligada a entablar con compañía tan inoportuna, asegura que se dirige a casa de Melibea: «A casa voy de Pleberio; quédate a Dios» (III, 144). Pero, en contra de lo que cabría esperar, los dos personajes no sólo no se separan, sino que vuelven a entrar en casa de la vieja en donde no es extraño que Elicia se sorprenda al ver aparecer a su amante: «¡Santiguarme quiero, Sempronio; quiero hazer una raya en el agua! ¿Qué novedad es ésta, venir oy acá dos vezes?» (III, 146); sorpresa doblemente justificada ya que en la anterior y no demasiado lejana visita le reprochaba sus ausencias (I, 105); bien es verdad que tal reconvencción, aunque dentro de la misma ficción, se producía en la que podríamos calificar, teniendo en cuenta quién la escribió, de diferente obra.

La siguiente jornada comienza, en el auto VIII, con una escena de amor en casa de Areúsa, un monólogo de Pármeno, equivalente al de Calisto al separarse de Melibea, nos transporta una vez más a

casa del enamorado. Subimos también del zaguán a la cámara, lugar en el que se juntan el amo y los dos criados. Calisto parte a la Iglesia de la Magdalena y los dos sirvientes a comer a casa de Celestina, parada obligada y previa de la visita a la de Pleberio.

En los autos posteriores a los dos encuentros de Celestina y Melibea tampoco son infrecuentes las afinidades entre ambos conjuntos. En el primer auto, abandonada la casa de la alcahueta, acompañamos a esta y a Sempronio a la de Calisto. En la cámara, el enamorado comienza un diálogo con Pármeno que en su parte final se cruza con el de los que esperan en la calle, como ya conocemos y no vamos a repetir. Dentro del zaguán asistimos a la charla de Celestina y Pármeno, al pago de las cien monedas de oro, y, después de la salida de la vieja, en él permanecemos al comienzo del segundo auto. Pero como la conversación de Calisto con los criados queda incluida en un auto distinto, la despedida parece servir de modelo, bien que parcial, del final de las dos primeras jornadas de Rojas.

En el auto V, concluida la primera entrevista de Celestina con Melibea, nos volvemos a encontrar con un trenzado similar al de la *Celestina Primitiva*, sólo que allí es posterior a la estancia en la vivienda de la vieja, y aquí tiene lugar cuando la tercera vuelve de casa de Pleberio, y Sempronio, después de haberse separado de Elicia, se junta con ella en la calle. También entramos en la vivienda del enamorado y volvemos a asistir al adiós de la vieja, pero ahora salimos a la calle, donde la tercera y Pármeno entablan una conversación que vuelve a recordarnos la que mantenían en el auto I. El final de la jornada es, no obstante, distinto, pues después de pasar por casa de Areúsa, que no conocíamos, concluye en la de la alcahueta.

El auto posterior a la segunda visita de Celestina a Melibea, el XI, también comienza en la calle, pero, en vez de en casa del enamorado, continúa en la Iglesia de la Magdalena, en donde se reúne Celestina con Calisto y sus sirvientes. Antes de juntarse (quizás por respeto al trenzado que precede al primer contacto de la tercera y el enamorado) oímos primero a la alcahueta, que ve entrar a los sirvientes en el templo (XI, 248-249); escuchamos después, en el interior de la iglesia, a Sempronio reconviene al amo por permanecer tanto tiempo orando, además de por poner sus asuntos en manos de la indiscreta Celestina, que al oír su nombre interviene, finalmente, en la conversación (XI, 249).

Juntos los cuatro personajes se dirigen a casa del enamorado. Celestina informa a Calisto de la cita que ha concertado con Melibea, y el emocionado enamorado le entrega, reiterando precedentes prodigalidades, una cadena de oro (XI, 250). Calisto se despide de la vieja y se retira a descansar, mientras Celestina vuelve, como la víspera, a su casa. Final de jornada en el que Rojas parece imitarse a sí mismo, y con el que concluye la parte que podríamos calificar de diurna del segundo día de su labor.

Eran variadas las posibilidades que a Rojas se le abrían cuando al final del primer auto, y casi al final de la obra de su predecesor, Calisto despide a Celestina diciéndole: «Ve agora, madre, y consuela tu casa; y después ven y consuela la mía, y luego» (I, 129). Este punto de partida sólo le obligaba a juntar a los dos amantes por mediación de una alcahueta que previamente se habría encontrado con Melibea; encuentro que, como ocurre en precedentes bien conocidos de nuestra obra, podría realizarse —el «consuela tu casa» abre esta posibilidad— en la vivienda de la vieja. Que estos contactos se realicen siguiendo, al menos hasta el auto XI, un camino emparentado con el de su predecesor es una de las marcas identificadoras del modo eficaz, y sorprendente, de hacer de Rojas que recuerda a un tren que necesita, antes de emprender su propio viaje, transitar por una vía construida en paralelo a aquella que recorrió la vieja locomotora que le sirve de guía y modelo.

La inserción de estas visitas en una sucesión de escenarios que, si no idéntica, tiene importantes coincidencias con la desplegada por el “Primer Autor” fortalece la construcción al crear una especie de doble basamento en el que a una parte inicial, que, al ser comienzo, sirve de inevitable sostén del conjunto, se le superpone una segunda que en ciertos sentidos la reitera, muy particularmente en la parte comprendida entre los autos II al VII que transcurren, como sabemos, en la misma jornada que el primer auto.

No se mantiene a lo largo de toda la obra la alternancia de escenarios que acabamos de describir, pues queda truncada cuando muere Celestina. También se altera la conducta del enamorado que en vez de abandonar su vivienda, tanto en el auto XIII como en el nuevo final del XIV en la *Tragicomedia*, no sale de su cámara. En el primer caso, después de que la claridad del nuevo día lo despierte, vuelve a dormirse y, desde el lecho, escucha a Sosia y a Tristán que le ponen al corriente del asesinato de Celestina y de la ejecución de

sus criados; en el segundo, de vuelta de casa de Melibea, en ella se encierra y allí permanece mientras los inocuados sirvientes comentan su prolongado dormir (XIV, 293).

Esta conducta se parece, al menos a primera vista, a la que sigue Calisto en la *Celestina Primitiva*, en la que, a excepción del encuentro con Melibea, no abandona su hogar, a la vez que contrasta con la que seguía en el auto II y en el VIII. En el segundo auto, y, a pesar de que teme que vuelva el criado que, siguiendo sus órdenes, ha salido a buscar a la alcahueta («si viniere Sempronio con aquella señora, dí que esperen, que presto será mi buelta», II, 137), parte de casa montado en un caballo que ha mandado preparar («límpienle mucho; apriétenle la cincha, por si passare por casa de mi señora y mi Dios», II, 136). En el octavo ocurre algo parecido. Calisto, que recibe el día en su cámara y que se encuentra en ella con sus criados, la abandona para visitar el templo («Agora lo creo, que tañen a missa. Dacá mis ropas; yré a la Madalena; rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea mi remedio, o dé fin en breve a mis tristes días», VIII, 219).

Estas salidas repetidas y buscadas difícilmente pueden ser calificadas de casuales (en el segundo auto, por ejemplo, podía quedarse en la cámara a la que hacía, por cierto, poco que había llegado). Tampoco resultan demasiado apropiadas vistas desde la anécdota argumental, pero guardan alguna relación con Celestina, pues, muerta la vieja, desaparecen. Emparejamiento que nos obliga, una vez más, a pensar que nos enfrentamos a una obra en la que intervinieron dos artífices y a recordar que el comportamiento variado que sigue el enamorado en la de Rojas puede tener alguna relación con el tratamiento cuidadoso que los personajes reciben en la del “Primer Autor”.

Si volvemos los ojos a la *Celestina Primitiva*, podemos constatar que, concluido el primer encuentro con la separación de la pareja, la obra abandona a la joven y opta de manera decidida por el protagonista masculino. La trama sigue a Calisto y esta elección parece implicarle no sólo a él, sino a un hipotético trío que formaría con sus criados³, pues el amo y los sirvientes originan una serie de composiciones que agotan todas las posibilidades combinatorias que permiten estos tres

³ Gilman, «*La Celestina: arte y estructura*, cit., p. 104, que nota la existencia del trío, señala que posee el rasgo común de la masculinidad.

personajes. Calisto aparece en compañía de Sempronio (B)⁴ y después en la de Pármeno (D), y los tres se juntan, por último, en la inacabada escena final (I). Los criados, además de aparecer por separado con el amo, se juntan en la parte final sin dirigirse, primero, la palabra (F), y hablándose, por fin, cuando Calisto paga a la alcahueta (H).

La aparición de Celestina confirma, creo yo, la existencia de este hipotético grupo, pues, dejando de lado las escenas en su casa (C), a las que la presencia de Elicia confiere un valor peculiar, las composiciones en las que participa plasman todas las mezclas posibles de ella y los tres personajes del grupo presidido por Calisto. En D aparece en compañía de Sempronio; en G de Pármeno; en F se junta con Calisto, pero sin hablarle; y en H la vieja y el enamorado se dirigen, finalmente, la palabra. Estas dos escenas reúnen, además, a los cuatro personajes en la misma composición.

La *Celestina Primitiva* que conocemos resultaría, por tanto, de combinar a los componentes del grupo presidido por Calisto entre sí y a estos con Celestina de todas las formas posibles, en una especie de multiplicación literaria. El extremo cuidado con el que se juntan, pero nunca se mezclan desordenadamente, estas criaturas (extremo que se manifiesta en el complicado entrelazado previo al encuentro de la alcahueta con el enamorado) parece demostrar que no están consideradas como entidades aisladas⁵.

Esta manera de estructurar a los personaje no sólo tiene consecuencias endógenas (la aparición en escena de uno implica a todo el grupo), también afecta a aquellos que no están dentro de su propia agrupación. Aunque el carácter inacabado de la obra nos impide saber qué secuelas tendría, en una hipotética continuación hecha por el “Primer Autor”, el primer encuentro de Melibea y Calisto, sí podemos afirmar que este encuentro desencadena la aparición de Celesti-

⁴ Como referencia de las distintas composiciones de la *Celestina Primitiva* sigo utilizando los símbolos del capítulo I.

⁵ Es difícil hacer suposiciones sobre una obra inacabada, pero desde el Argumento General parece sugerírse nos estas tríadas de personajes. Melibea, junto a sus padres, formaría una, y Celestina, con Elicia y Areúsa, otra. Los tres personajes que encabezan cada grupo, Calisto, Melibea y Celestina, poseen nombres significantes, compuestos, seguramente, recurriendo a la antífrasis; pero el origen de la denominación de la pareja de enamorados es griego, señal quizás de su protagonismo, y el de la alcahueta, latino. No parece que Rojas fuese indiferente a esta norma, pues en la *Tragicomedia* recompone los tríos, que las muertes de la alcahueta y los sirvientes habían deshecho, Centurio ocupa el lugar de Celestina, y Tristán y Sosia los de Sempronio y Pármeno.

na, pues la vieja abandona su vivienda a instancias del servidor del despedido enamorado que viene a buscarla.

Por eso, aunque tomando como referencia la trama, Calisto, una vez dejados sus asuntos en manos de Celestina, no tendría por qué salir de casa, adoptando la perspectiva de alguien que quiere imitar el desarrollo literario de una obra en la que el movimiento de una ficha impulsa una serie de deslizamientos, esta salida es forzosa e ineludible. En esta partida regida, no por el azar, sino por los diseños de dos autores, los personajes se unen y se separan formando una cadena en la que el impulso de uno mueve al otro. Si en la *Celestina Primitiva* la alcahueta se pone en movimiento porque previamente lo ha hecho Calisto; en la obra de Rojas, para que la vieja visite a Melibea, Calisto debe, aplicando la misma ley, abandonar su hogar; muerta la tercera la necesidad desaparece, y el enamorado puede permanecer en su cámara hasta la medianoche. Pero, tanto si sale como si no, Calisto, repitiendo la conducta del primer auto, debe encerrarse, como al separarse de Melibea, en su cámara⁶, para que la sucesión de escenarios comience y el reloj que marca los distintos momentos de la jornada se ponga en marcha.

El enamorado que se queda en la cámara respeta la obra del “Primer Autor” y también lo hace el que la abandona; de idéntica manera, la nueva ubicación del primer encuentro altera la del predecesor, pero acata el precepto que vincula viviendas y personajes. Algo parecido ocurre con la sucesión de escenarios, fiel a la inicial, pero profundamente distinta en cuanto se le añade una notación temporal ausente del modelo; notación que, además de diferenciar a los dos autores, crea una sólida red que une una ficción que parece regida por la precisión cronológica.

Esta manera de prolongar, que avanza repitiendo, hace que los parecidos entre las dos *Celestinas* no sean raros, y que estos calcos

⁶ El elogio de Sempronio al pago de las cien monedas («¡Ay, sí, hizieste bien!», II, 130), en el que se percibe la huella de los autores caros al “Primer Autor” (véase cap. I, n. 13), concluye con la siguiente petición: «y de mi consejo tórnate a la cámara y reposa, pues que tu negocio en tales manos está depositado. De donde ten por cierto, pues el comienzo llevó bueno, el fin será muy mejor. Y vamos luego, porque sobre este negocio quiero hablar contigo más largo» (II, 131); los dos personajes abandonan, a partir de este momento, el zaguán, en el que comenzaba el auto, y suben a la cámara. Este cambio de escenario, y el final de las palabras del criado, es, quizás, atribuible al afán por reproducir situaciones precedentes que estamos comentando.

prueben la presencia de dos autores distintos, pues se puede decir con bastante certeza que de ser el “Primer Autor” y no Rojas el continuador de la obra ésta no avanzaría por un camino que implica la repetición en un tiempo muy breve de acciones y situaciones casi idénticas. Podemos, por tanto, afirmar que *La Celestina* es lo que es gracias a Rojas y que es además distinta de como lo hubiese sido de ser concluida por el “Primer Autor”, pero, a la vez, la labor de Rojas es como es gracias a la de su desconocido predecesor que marca los puntos de referencia imprescindibles para entender la morfología del camino que recorren estos personajes.

Las disimilitudes y coincidencias, de las que está llena nuestra obra, asombrosas vistas desde un punto de vista del desarrollo argumental, dejan de serlo si las consideramos soluciones para prolongar y concluir una obra inacabada, pero en pleno desarrollo. Los dos universos coexisten y, a veces, se rozan, porque las diversas fórmulas del que la concluyó tienen el denominador común del respeto al modelo del que no se desecha ni aquello que resulta problemático, uniendo la precisión detallista y la ambigüedad igualmente decidida que cubre con un manto protector la colisión que nunca llega a producirse. La sensación de solidez y de unidad que ha producido y produce *La Celestina* demuestra, si tal cosa fuese necesaria, el acierto de la solución ideada por Rojas, gracias a la cual un edificio forjado por dos artífices distintos no se desmorona.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- ASENSIO, M. J., «El tiempo y el género literario en *La Celestina*», *RFH*, VII (1945), pp. 147-159.
— «El tiempo en *La Celestina*», *HR*, XX (1952), pp. 28-43.
— «A Rejoinder», *HR*, XXI (1953), pp. 47-50.
- AYALA CASTRO, M. C., «Índices léxicos de la *Egloga de Calisto y Melibea* y su comparación con el primer auto de *La Celestina*», *Archivo de filología aragonesa*, XXXVIII (1986), pp. 251-264.
- AYLLÓN, C., *La visión pesimista de «La Celestina»*, *Studium*, XLV, México, Ediciones de Andrea, 1965.
— *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1984.
- BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, traducción de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989.
- BALDWIN, S., «Pecado y retribución en *La Celestina*», *Dicenda*, VI (1987), pp. 71-81.
- BARBERA, R., «*No puede creer que lo tenga en su poder...*», *RR*, LXXXII (1991), pp. 105-109.
- BATAILLON, M., «Gaspar von Barth, interprète de *La Célestine*», *RLC*, XXXI (1957), pp. 321-340.
— «*La Célestine*» *selon Fernando de Rojas*, París, Librairie Marcel Didier, 1961.
- BELTRÁN, R., «Paralelismo en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: Los primeros síntomas del *Mal del amar*», *Celestinesca*, XII (1988), pp. 33-53.
— «*Las bodas sordas en Tirant lo Blanc y La Celestina*», *RFE*, LXX (1990), pp. 91-117.
- BERNDT, E. R., «Peripecias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas», *Celestinesca*, IX (1985), pp. 3-46.
— *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1963.
- BOHIGAS, P., «De la *Comedia* a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, 1957, pp. 153-175.
- BOTTA, P., «*La Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales», *BRAE*, LXXIII (1993), pp. 25-50.
— «*La Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales», *BRAE*, LXXIII (1993), pp. 347-366.
— «Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina* (II)», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M.^a I. Toro Pascua, Salamanca, 1994, pp. 953-963.
— «Itinerarios urbanos en la *Celestina* de Fernando de Rojas», *Celestinesca*, XVIII (1994), pp. 113-131.
— «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, XII (1994), pp. 1-31.
— «Ancora sulla genesi e paternità de *La Celestina*», *RFR*, LV (1995), pp. 269-283.

- «El texto en movimiento (De la *Celestina de Palacio* a la *Celestina* posterior)», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, eds. Beltrán y J. L. Canet, Valencia: Universidad (1997), pp. 135-159.
- BUSSELL THOMPSON, B., «Misogyny and Misprint in *La Celestina*, Acto I», *Celestinesca*, I (1977), pp. 21-28.
- CANTALAPIEDRA, F., «Los refranes en *Celestina* y el problema de su autoría», *Celestinesca*, VIII (1984), pp. 49-53.
—*Lectura semiótico-formal de «La Celestina»*, Reichemberg, *Problemata Semiotica*, VIII, Kassel, 1986.
—«Evocación en torno a los nombres de Sosia y Tristán», *Celestinesca*, XIV (1990), pp. 41-55.
—«El refranero celestinesco», *Celestinesca*, XIX (1995), pp. 31-56.
- CASTELLS, R. E., «El sueño de Calisto y la tradición celestinesca», *Celestinesca*, XIV (1990), pp. 17-39.
—«Calisto and the Imputed Parody of Courtly Love», *JHP*, XV (1990-1991), pp. 209-220.
—«Los refranes y la problemática autoría de la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, XVI (1992), pp. 15-23.
—«On the *cuerpo glorificado* and the *visión divina*», *RN*, XXXIV (1993), pp. 97-100.
- CASTRO GUIASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, RFE, Anejo V (Madrid, 1924).
- CÁTEDRA, P. M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- CAVALLERO, P. A., «Algo más sobre el motivo grecolatino de la vieja bebedora en *Celestina*: Rojas y la tradición de la comediografía», *Celestinesca*, XII (1988), pp. 5-16.
- CHEVALIER, M., *Lecturas y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.
- CONDE, J. C., «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y la *Celestina*: Balance y estado de la cuestión», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, eds. R. Beltrán y J. L. Canet, Valencia: Universidad, 1997, pp. 161-185.
- CORFIS, I. A., «Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita poetica*», *Neophilologus*, LXVIII (1984), pp. 206-213.
—«La *Celestina* comentada y el código jurídico de Fernando de Rojas», *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516, Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, eds. A. Deyermond y I. Macpherson, pp. 19-24.
—«Legal Obligation and Intention in *Celestina*», *JHP*, XVI (1991-1992), pp. 11-21.
—«*Celestina* as drama: Commentary by a 16th-Century Reader», *RPh*, XL-VII (1993-1994), pp. 33-47.
- CORTIJO OCAÑA, A., «La *Disputatio* entre Celestina y Pármeno al final del primer acto de *La Celestina*: "retranca irónica" y retórica en acción», *BHS*, LXXIV (1997), pp. 413-423.
- CRiado del VAL, M., *Índice verbal de «La Celestina»*, RFE, Anejo LXIV (Madrid, 1955).

- CZAROCKA, H., «Sobre el problema del espacio en la *Celestina*», *Celestinesca*, IX (1985), pp. 65-74.
- DE GOROG, R. P. y L. S. DE GOROG, *La sinonimia en «La Celestina»*, RAE, Anexo XXV (Madrid, 1955).
- DE VRIES, H., «*La Celestina*, sátira encubierta: el acróstico es una cifra», *BRAE*, LIV (1974), pp. 123-154.
- DEYERMOND, A., *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, Londres, Oxford University Press, 1961.
- *Historia de la literatura española: La Edad Media*, trad. Luis Alonso López, Barcelona, Ariel, 1973.
- «The Text-Book Mishandled, Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, XLV (1961), pp. 218-221.
- «*Hilado-Cordón-Cadena*: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, I (1977), pp. 6-12.
- «Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript» *Celestinesca*, II (1978), pp. 25-30.
- «Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*», *Celestinesca*, VIII (1984), pp. 3-10.
- «Edad Media», en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, dr. F. Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 1980; *Primer Suplemento*, Barcelona, 1991.
- «How Many Sisters Had Celestina?: The Function of the Invisible Characters» *Celestinesca*, XXI (1997), pp. 15-29.
- DUNN, P. N., *Fernando de Rojas*, Nueva York-Boston, Twayne, 1975.
- «Pleberio's world», *PMLA*, XCI (1976), pp. 406-419.
- EGIDO, A., «La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas», Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1984, pp. 32-52.
- FAULHABER, Ch. B., «The Hawk in Melibea's garden», *HR*, XLV (1977), pp. 435-450.
- «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520», *Celestinesca*, XIV (1990), pp. 3-39.
- «*Celestina* de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript», *Celestinesca*, XV (1991), pp. 3-52.
- «MS 1520 de la Biblioteca de Palacio. De los "papeles del antiguo auctor" a la *Comedia de Calisto y Melibea*: Fernando de Rojas trabaja su fuente», *Medievalia*, VII (1993), pp. 283-287.
- FERRECCIO PODESTÁ, M., «La formación del texto de *La Celestina*», *Anales de la Universidad de Chile*, CXXIII (1965), pp. 89-122.
- FINCH, P. S., «Rojas' *Celestina* and Cervantes' Cañizares», *Cervantes*, IX (1989), pp. 55-62.
- FOTHERGILL-PAYNE, L., *Séneca and «Celestina»*, Cambridge, University Press, 1988.
- «*Celestina* "As a Funny Book": A Bakhtinian Reading», *Celestinesca*, XVII (1993), pp. 29-51.
- FRAKER, Ch., «The Importance of Pleberio's Soliloquy», *Romanische Forschungen*, LXXVIII (1966), pp. 515-529.

- «*Celestina*»: *Genre and Rhetoric*, Londres, Támesis, 1990.
- GARCÍA, M., «Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio», *Celestinesca*, XVIII (1994), pp. 3-16.
- «Apostillas a “Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio”», *Celestinesca*, XVIII (1994), pp. 145-149.
- GARCI-GÓMEZ, M., «“Amor impervio” o “amor improuo”», *Celestinesca*, IV (1980), pp. 3-8.
- «El sueño de Calisto», *Celestinesca*, IX (1985), pp. 11-22.
- Tres autores en «La Celestina»*. *Aplicación de la informática*, Granada, Impredisur, 1992.
- «Un tercer autor para la *Tragicomedia*. La informática al servicio de la literatura», *Celestinesca*, XVI (1992), pp. 33-59.
- GERLI, E. M., «Calistos’s Hawk and the Images of a Medieval Tradition», *Romania*, CIV (1983), pp. 83-101.
- «A Propos the Pantomime Ox, Sexual Innuendo, and Fuddled Partridges: Yet More on Pármeno’s Remark», *Celestinesca*, XII (1988), pp. 55-59.
- «Precints of Contention: Urban Places and the Ideology of Space in *Celestina*», *Celestinesca*, XXI (1997), pp. 65-77.
- GILMAN, S., «El Tiempo y el Género Literario en *La Celestina*», *RFH*, VII (1945), pp. 147-159; recogido en «*La Celestina*»: *arte y estructura*, pp. 337-349.
- «A propos of “El tiempo en *La Celestina*” by Manuel J. Asensio», *HR*, XXI (1953), 42-45.
- «A Rejoinder to Leo Spitzer», *HR*, XXV (1957), pp. 112-121.
- «A Generation of Conversos», *RPh*, XXXIII (1979-1980), pp. 87-101.
- «*La Celestina*»: *arte y estructura*, traducción de M. Frenk, Madrid, Taurus, 1982.
- La España de Fernando de Rojas*, traducción de P. Rodríguez, Madrid, Taurus, 1978.
- y M. E. RUGGERIO, «Rodrigo de Reynosa y *La Celestina*», *Romanische Forschungen*, LXXVIII (1961), pp. 255-284.
- GIMBER, A., «Los rufianes de la primera *Celestina*: observaciones acerca de una influencia literaria», *Celestinesca*, XVI (1992), pp. 63-76.
- GÓMEZ, J., «Las Artes de Amores, *Celestina*, y el género literario de la *Penitencia de amor* de Urrea», *Celestinesca*, XIV (1990), pp. 3-16.
- GONZÁLEZ BOIXO, J. C., «La ambigüedad de *La Celestina*», *Archivum*, XXIX-XXX (1979-1980), pp. 5-26.
- GREEN, O. H., «Fernando de Rojas, *Converso* and *Hidalgo*», *HR*, XV (1947), pp. 384-387.
- «*Celestina*, Aucto I: “Minerva con el can”», *NRF*, VII (1953), pp. 470-474.
- «La furia de Melibea», *Clavileño*, XX (1953), pp. 1-3.
- «*Lo de tu abuela con el ximio (Celestina, Auto I)*», *HR*, XXIV (1956), pp. 1-12.
- GURZA, E., *Lectura existencialista de «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1977.
- HALLIBURTON, L., «Symbolic Implications of the *cadencia* in *La Celestina*: *Unity, Disunity and Death*», *RN*, XXXII (1981-1982), pp. 94-97.

- HERMENEGILDO, A., «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad» *Incipit*, XI (1991), pp. 127-151.
- HERRERO GARCÍA, M., «Notas sobre *La Celestina*», *RFE*, XI (1924), pp. 410-412.
- HERRIOT, J. H., *Towards a Critical Edition of the «Celestina». A Filiation of Early Editions*, Madison and Milwaukee, University of Wisconsin Press, 1964.
- HEUGAS, P., «*La Célestine*» et sa descendance directe, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1973.
- HOOK, D., «The Genesis of the *Auto de Traso*», *JHP*, III (1978-1979), pp. 107-120.
— «“Andar a caça de perdizes con bueyes”», *Celestinesca*, VIII (1984), pp. 47-48.
— «Pármeno's *Falso Boezuelo* Again», *Celestinesca*, IX (1985), pp. 39-42.
- JOSET, J., «Una vez más *el falso boezuelo*», *Celestinesca*, XVI (1992), pp. 77-80.
- KASSIER, T. L., «*Cancionero* Poetry and the *Celestina*: from Metaphor to Reality», *Hispanófila*, LVI (1976), pp. 1-28.
- KELLY, E. B., «Peripicias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas», *Celestinesca*, IX (1985), pp. 3-46.
- KIRBY, E., «¿Cuándo empezó a conocerse la obra de Fernando de Rojas como *Celestina*», *Celestinesca*, XIII (1989), pp. 59-62.
- LACARRA, M.^a E., «La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*», *Celestinesca*, XIII (1989), pp. 11-29.
— *Cómo leer «La Celestina»*, Madrid, Júcar, 1990.
— «Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *La Celestina*», *Studi Ispanici*, XII (1987-1988), pp. 47-62.
— «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*», en *Historia y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XVI*, eds. R. Beltrán et al., Valencia, Universidad, Depto. de Filología Espanyola, 1992, pp. 267-278.
— «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas», en *Fernando de Rojas and «Celestina». Approaching the Fifth Century*, eds. I. A. Corfis y J. Snow, Madison, HSMS, 1993, pp. 33-78.
- LAPESA, R., *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*, Madrid, Gredos, 1977.
- LAZA PALACIOS, M., *El laboratorio de Celestina*, Málaga, Antonio Gutiérrez, 1958.
- LECERTUA, J. P., «Le jardin de Mélibée: métaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Célestine*», *Trames*, II (1978), pp. 105-138.
- LIDA DE MALKIEL, M.^a R., *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2.^a edición, 1970.
— «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», *RFH*, VIII (1946), pp. 121-130.
— «Elementos técnicos del teatro romano desechados en *La Celestina*» *RPh*, XXVII (1973-1974), pp. 1-12.
- LIHANI, J., «The Intrinsic and Dramatic Values of *Celestina's* Gold Chain», *Studies in Honor of Gerald E. Wade*, eds. S. Bowman et al., Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979, pp. 151-165.

- «Spanish Urban Life in the Late Fifteenth Century as Seen in *Celestina*», *Celestinesca*, XI (1987), pp. 21-78.
- LOBERA SERRANO, F. J., «El manuscrito 1.520 de Palacio y la tradición impresa de *La Celestina*», *BRAE*, LXXIII (1993), pp. 51-67.
- «Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina* (III)», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M.^a I. Toro Pascua, Salamanca, 1994, pp. 965-974.
- «*La Celestina*: Redacciones, testimonios y ediciones modernas», Roma, Bagatto Libri, 1996, pp. 3-25.
- Concordancias*, véase Fernando de Rojas.
- LOZANO-RENIÉBLAS, I., «Minerva con el can», *Celestinesca*, XV (1991), pp. 75-78.
- MCGRADY, D., «The Hunter Loses His Falcon: Notes on a Motif from Cligés to *La Celestina* and Lope de Vega», *Romania*, CVII (1986), pp. 145-182.
- «Calisto's Lost Falcon and Its Implications for Dating Act I of the *Comedia*», *Letters and Society in Fifteenth Century Spain. Studies Presented to P. E. Russell*, eds. A. Deyermond y J. Lawrance, 1992, pp. 93-102.
- «The Problematic Beginning of *Celestina*», *Celestinesca*, XVIII (1994), pp. 31-51.
- MCPHEETERS, D. W., *El humanista español Alonso de Proaza*, Valencia, Castalia, 1961.
- «The Element of Fatality in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Symposium*, VIII (1954), pp. 331-335.
- MARAVALL, J. A., *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1976.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., «*La Celestina* as Hispano-Semitic Anthropology», *RLC*, LXI (1987), pp. 425-453.
- Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- MARTIN, J. H., *Loves Fools: Aucasin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courty Lover*, Londres, Tamesis Book, 1972.
- MARTÍNEZ, S., «Cota y Rojas», *HR*, XLVIII (1980), pp. 37-55.
- MAURIZI, F., «El auto IX y la destronización de Melibea», *Celestinesca*, XIX (1995), pp. 57-69.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Orígenes de la novela*, XIX tomos, Buenos Aires, Editorial Glem, 1943.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., «La lengua en tiempos de los Reyes Católicos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, XIII (1950), pp. 9-24.
- MICHAEL, I., «Epic to Romance to Novel: Problems of Genre Identification», *Bulletin of the John Rylands Library*, LXVIII (1985-1986), pp. 498-527.
- «*La Celestina* de Palacio: el redescubrimiento del MS II-1520 (sign. ant. 2.A.4) y su procedencia segoviana», *RLM*, III (1991), pp. 149-161.
- «Por qué *Celestina* muda de casa», *Medievalia*, VIII (1993), pp. 69-89.
- MICHELENA, I. *Algunas observaciones acerca del comienzo de «La Celestina»*, Bilbao, Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 1996.
- MIGUEL MARTÍNEZ, E. de, «A propósito de los apelativos dirigidos a *Celestina*», *Studia Philologica Salmanticensis*, III (1979), pp. 193-209.
- «Rojas y el acto I de *La Celestina*», *Insula*, CDXCVII (1988), pp. 19-20.
- «*La Celestina*» de Rojas, Gredos, Madrid, 1996.

- MORENO HERNÁNDEZ, C., «Diálogo, novela y retórica en *Celestina*», *Celestinesca*, XVIII (1994), pp. 3-30.
- MORGAN, E. C., «Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea», *Celestinesca*, III (1979), pp. 7-18.
- MORÓN ARROYO, C., *Sentido y forma en «La Celestina»*, Madrid, Cátedra, 1974.
- NORTON, F. J., *Printing in Spain 1501-1520. With a Note on the Early Editions of the «Celestina»*, Cambridge, University Press, 1966.
— *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, University Press, 1978.
- ORDUÑA, G., «Auto->Comedia->Tragicomedia->Celestina: Perspectivas críticas de un proceso de creación literaria», *Celestinesca*, XII (1988), pp. 3-8.
- PELORSON, J. M., «Pour une réappreciation des apartés dans *La Célestine*: De l'artifice théâtral à la vérité d'un langage», *Les Langues Néo-Latines*, CCLXXXIII (1992), pp. 5-20.
- PENNEY, C. L., *The Book called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*, Nueva York, 1954.
- PENSADO, J. L., ««A Dios Paredes»», *Celestinesca*, XV (1991), pp. 63-66.
- RANK, J. R., «Rojas on Literacy», *Celestinesca*, XIII (1989), pp. 49-52.
- RAYMOND, B., «“No puede creer que la tenga en su poder...”», *RR*, LXXXII (1991), pp. 105-109.
- RICO, F., «*La Celestina* o el triunfo de la literatura», en *La Celestina*, ed. Maite Cabello, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989, pp. 9-24.
— *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
— y Claudio GULLÉN, «Del arte de editar a los Clásicos», transcripción de Carmen Esteban, *Insula*, DLXXVI (1994), pp. 11-14.
- RIQUER, M. de, «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», *RFE*, XLI (1958), pp. 373-395.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Pedro Bohigas, Barcelona, Montaner y Simón, 1952.
— *Comedia de Calisto y Melibea* [Sevilla, 1501], ed. J. R. Rank, Chapel Hill, N.C., Estudios de Hispanófila, 1978.
— *La Celestina*, ed. J. Cejador y Frauca, Madrid, Clásicos Castellanos, 1913, 10.^a ed., 1972.
— *La Celestina*, ed. M. de Riquer, Círculo de Lectores, 1966.
— *La Celestina*, ed. H. López Morales, introducción J. Alcina, Barcelona, Clásicos Universales Planeta, 1980.
— *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. M. Marciales, al cuidado de B. Dutton y J. T. Snow; I: Introducción; II: Edición crítica; University of Illinois Press, Urbana-Illinois, 1985.
— *La Celestina*, ed. D. Sh. Severin, notas en colaboración con M. Cabello, Madrid, Cátedra, 1987, 7.^a ed., 1993.
— *La Celestina*, ed. M.^a E. Lacarra, Barcelona, Ediciones B, 1990.
— *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. P. E. Russell, Madrid, Castalia, 1991.
— *Tragicomedia de Calisto y Melibea, edición de Zaragoza 1507*, ed. J. Lobera Serrano; I: Texto; II: Concordancias; Roma, Bagatto Libri, 1996.

- RUMEAU, A., «Introduction à *La Célestine* “una cosa bien escusada”» *Langues néo-latines*, CLXXVI (1966), pp. 3-26.
- RUIZ ARZALLUS, Í., «El mundo intelectual del “Antiguo Autor”: Las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva» *BRAE*, LXXVI (1996), pp. 265-284.
- Russell, P. E., *Temas de «La Celestina» y otros estudios del «Cid» al «Quijote»*, Barcelona, Ariel, 1978.
- «Discordia universal: *La Celestina* como “floresta de philosophos”», *In-sula*, CDXCVII (1988), pp. 1-3.
- «Why did *Celestina* Move House?», *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516, Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, eds. A. Deyermond y I. Macpherson, pp. 155-161.
- SALVADOR MIGUEL, N., «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», *Epos*, VII (1991), pp. 275-290.
- SAMONÀ, C., *Aspetti del retoricismo nella «Celestina»*, Roma, Facoltà di Magistero Dell'Università di Roma, 1953.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, A., *Mensaje de «La Celestina»: Análisis de un proceso de comunicación diferida*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.
- y M.^a R. PRIETO DE LA IGLESIA, *Fernando de Rojas y «La Celestina»*, Madrid, Teyde, 1991.
- SANZ HERMIDA, J., «“Una vieja barbuda que se dice *Celestina*”: Notas acerca de la primera caracterización de *Celestina*», *Celestinesca*, XVIII (1994), pp. 17-33.
- SCOLES, E., «Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*», *SRo*, XXXIII (1961), pp. 155-217.
- «La prima traduzione italiana della *Celestina*: Repertorio bibliografico», *Studi di Letteratura Spagnola* (1964), pp. 209-230.
- «Due note di Filologia Quattrocentesca» en *Studi di Letteratura Spagnola*, 1965, pp. 1-11.
- «Il testo della *Celestina* nell' edizione Salamanca 1570», *SRo*, XXXVI (1975), pp. 9-124.
- «Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina* (I)», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M.^a I. Toro Pascua, Salamanca, 1994, pp. 947-974.
- «Risonanze della *Celestina* in un testo teatrale portoghese del XVIII secolo», en *Da una riva e dall'altra*, Studi in onore di Antonio D'Andrea, a cura di Dante Della Terza, Edizioni Cadmo, 1995, pp. 327-334.
- y I. GALLO, «Edizioni antiche della *Celestina* sconosciute o non localizzate dalla tradizione bibliografica», *Cultura Neolatina*, XLIII (1983), pp. 1-17.
- SEVERIN, D. Sh., *Memory in «La Celestina»*, London, Tamesis, 1970.
- *Tragicomedy and Novelistic Discourse in «Celestina»*, Cambridge, University Press, 1989.
- «Humor in *La Celestina*», *RPh*, XXXII (1978-1979), pp. 273-291.
- «Cota, his Imitator, and *La Celestina*: The Evidence Re-Examined», *Celestinesca*, IV (1980), pp. 3-8.
- «“El falso boezuelo”, or the Partridge and the Pantomime Ox», *Celestinesca*, IV (1980), pp. 31-33.

- «Animals and Abuse in *Celestina*: The Dog and the Ass», *Celestinesca*, XXI (1997), pp. 111-114.
- y J. T. SNOW, «La casa de Pleberio en Salamanca», *Celestinesca*, XII (1988), pp. 55-58.
- SHIPLEY, G. A., «*Non erat hic locus*: the disconcerted reader in Melibea's garden», *RPh*, XXVII (1973-1974), 286-303.
- SNOW, J. T., «*Celestina* by Fernando de Rojas: A Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985», Madison, HSMS, 1985, suplementos en *Celestinesca*, a partir de *Celestinesca*, I (1977).
- «Estado actual de los estudios celestinescos», *Insula*, CDXCVII (1988), pp. 17-18.
- «Retórica e ironía en *Celestina*», en *Retórica medieval: ¿continuidad o ruptura?* *Actas del Simposio Internacional*, coord. A. Rubio Flores, Granada, Universidad, 1996, pp. 45-60.
- SPITZER, L., «Note sur *La Celestina*», *RFE*, XVI (1929), pp. 59-60.
- «A New Book on the Art of *The Celestina*», *HR*, XXV (1957), pp. 1-25.
- STAMM, J. R., *La estructura de La Celestina: una lectura analítica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.
- STERN, Ch., «Two Early Allusion to *Celestina*», *Celestinesca*, XII (1988), pp. 61-63.
- SZERTICS, J., «A propósito de la primera escena de *La Celestina*», *Confluencias*, II (1987), pp. 15-21.
- THOMPSON, B. B., «Misogyny and Misprint in *La Celestina*, Acto I», *Celestinesca*, I (1977), pp. 21-28.
- VALLE LERSUNDI, F. del, «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, otorgado en la villa de Talavera, el 3 de abril de 1541», *RFE*, XVI (1929), pp. 366-88.
- VALVERDE AZULA, I., «Documentos referentes a Fernando de Rojas en el Archivo Municipal de Talavera de la Reina», *Celestinesca*, XVI (1992), pp. 81-104.
- VERMEYLEN, A., «Una huella de la liturgia "mozárabe" en el auto I de *La Celestina*», *NRFH*, XXXII (1983), pp. 325-329.
- VIAN HERRERO, A., «El pensamiento mágico en *Celestina*, instrumento de lid o contienda», *Celestinesca*, XIV (1990), pp. 41-91.
- «El *Diálogo intitolado el Capón* tras la huella de *Celestina*: una vez más, una cuestión de género», *Celestinesca*, XVIII (1994), pp. 75-111.
- WARDROPPER, B. W., «Pleberio's lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition», *Modern Language Notes*, LXXIX (1964), pp. 140-152.
- WHINNOM, K., «The Relationship of the Early Editions of the *Celestina*», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LXXXII (1966), pp. 22-40.
- «'La Celestina', 'the Celestina', and L2 Interference in L1», *Celestinesca*, IV (1980), pp. 19-21.
- «Dr. Severin, the Partridge, and the Stalking Horse», *Celestinesca*, IV (1980), pp. 23-25.
- «Albrecht Von Eyb's 'Margarita Poetica': What Every *Celestinista* Should Know», ed. A. Deyermond, *Celestinesca*, XIII (1989), pp. 45-46.

- «The ‘Argumento’ of *Celestina*», ed. A. Deyermond, *Celestinesca*, XV (1991), pp. 19-30.
- WYATT, J. L., «*Celestina*, Authorship, and the Computer», *Celestinesca*, XI (1987), pp. 29-35.
- YNDURAIN, D., «Un aspecto de *La Celestina*», *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Yndurain*, 1984, pp. 521-540.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
Sumario	7
Abreviaturas	9
Introducción	11
I. Escenarios, personajes y casas	15
1. El sistema de referencias espaciales de la <i>Celestina Primitiva</i> ..	16
2. El escenario del primer encuentro	30
2.1. La localización de Rojas	32
2.2. El emplazamiento original	34
3. Personajes y casas	35
II. La conjunción de dos paradigmas temporales	41
1. Las peculiaridades temporales de la <i>Celestina Primitiva</i>	44
1.1. La irreversibilidad temporal y la continuidad cronológica ..	44
1.2. La imprecisión temporal	47
1.3. La aparente disparidad conológica	48
1.4. El <i>cronotopo</i> cómico	51
2. Cronología de los itinerarios de la <i>Comedia</i>	53
2.1. De la casa de Calisto, en el auto II, al anochecer en casa de Celestina	54
2.2. De la mañana en casa de Areúsa, al anochecer en la de Ce- lestina	57
2.3. La larga noche del auto XII	60
2.4. El final de la <i>Comedia</i>	62
3. La unión de los dos paradigmas	65
4. Un mes que separa dos riberas	74
III. Siguiendo la estela del “Primer Autor”	81
1.1. Celestina llega a casa de Calisto en el auto I	82
1.2. Celestina vuelve a casa del enamorado en el auto V	85
2.1. Celestina persuade a Pármeno al final del primer auto	88

2.2. Con la vieja y el criado en el auto VII	94
3. Cien monedas de oro y una cadena del mismo metal	99
Conclusión	107
Bibliografía selecta	115

El título DOS *CELESTINAS* Y UNA FICCIÓN intenta evocar el enigma apasionante que plantea La *Celestina*: un clásico que admira por su solidez y coherencia, compuesto, sin embargo, por dos artífices distintos. De los múltiples problemas que suscita la obra y su gestación se han elegido unos pocos casos, concretos y fácilmente asequibles, que, por su abundante presencia textual, muestran la coherencia de la aportación de ambos escritores y la convivencia dentro del mismo conjunto de dos labores más diversas de lo que se suele creer. La manera en la que están sugeridos el espacio y el tiempo o la reutilización por Rojas de situaciones ideadas por su desconocido predecesor permiten observar y describir la manera diversa y sorprendente en la que dos conjuntos a veces disonantes forman un todo armonioso.