

# ÍNDICE

<b>Nota de agradecimiento</b> .....	11
<b>Prólogo</b> , de Luce López-Baralt .....	15
<b>Introducción</b> .....	21
<b>Capítulo I. El proceso de amores de Calisto y Melibea</b> .....	31
Las reglas del juego .....	32
Primer encuentro de los amantes .....	35
Tras el primer encuentro de los amantes.....	39
En busca de remedio: el primer encuentro entre Melibea y Celestina.....	40
Melibea a solas.....	43
Segundo encuentro entre Melibea y Celestina.....	45
Esta noche, a las doce, en el jardín .....	45
Recapitulemos .....	46
<i>Mille modi Veneris</i> . Melibea y Calisto en los tálamos de Venus.....	47
Recapitulemos, una vez más .....	62
El final desastrado .....	63
<b>Capítulo II. «Nuestro gozo en el pozo». La <i>Celestina</i> como <i>exemplum</i> de filosofía moral</b> .....	69
<i>Gaudium versus Ratio</i> .....	71
<i>Amor hereos</i> .....	79
El libre albedrío.....	94
«Tened por espejo su fin cual hobieron».....	100
<b>Capítulo III. «¿Cómo no gocé más del gozo?». Una apología del amor carnal</b> .....	111
<b>Capítulo IV. «Falsa alegría, verdadero dolor». Del triunfo del placer al triunfo del desengaño</b> .....	133
El triunfo del placer .....	138
El triunfo del desengaño .....	144

<b>Capítulo V. «Y todo era burla y mentira». Lectura de la <i>Celestina</i> en clave cómica</b> .....	163
El primer encuentro de los amantes .....	166
«Traérgela he hasta la cama» .....	175
¿Risa cómplice? .....	179
El dolor de muelas .....	183
De histerias y fetiches .....	185
El remedio está en Petrarca.....	189
Malditas puertas.....	196
«Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria» .....	201
¿De vuelta a la comedia? .....	203
«Saltos de gozo infinitos da el lobo viendo ganado, con las tetas los cabritos, Melibea con su amado».....	208
El viejo contra el amor.....	215
Conclusiones.....	223
<b>Conclusión. El triunfo del arte</b> .....	229
<b>Epílogo</b> , de Ivette Martí Caloca.....	237
<b>Bibliografía</b> .....	241

## INTRODUCCIÓN

*El sello o marca que caracteriza a una obra verdaderamente clásica, verdaderamente humana y patrimonial para la especie es el ser susceptible de varias y sucesivas lecturas distintas.*

José María Pemán, prólogo a la *Celestina* (1946)

Decía Italo Calvino que un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir, pues en él cabe el universo. Pocas obras de la literatura española —y aun de la universal— han dicho tanto a sus lectores, a lo largo de los siglos, como la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Aún más: muy pocas han creado tantas escuelas críticas —muy apasionadas, por cierto—, que han producido las lecturas más diversas y aun encontradas, a menudo defendidas con gran fervor. Lo advertía hace ya más de dos décadas Santiago López-Ríos:

La bibliografía de la *Celestina* [...] es, por definición, una bibliografía enfrentada. Se ha convertido ya en manido tópico citar a este respecto las palabras del prólogo de la *Tragicomedia* en las que el autor reconoce que su obra ha sido «instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad». Igual que la *Celestina* dividió a sus lectores al poco tiempo de ver la luz, en nuestra época, ha continuado siendo motivo de acalorados debates entre sus críticos. En realidad, la imagen del clásico libro como «instrumento de lid o contienda» permanece vigente hoy. Es importante subrayar que estos debates se caracterizan por su apasionamiento. No es extraño encontrar entre esta bibliografía demoledoras reseñas de otros trabajos, furibundos ataques a las ideas opuestas, que han llegado incluso, a veces, hasta el insulto personal. No le faltaba razón a María Rosa Lida de Malkiel cuando decía que todos los estudiosos coinciden en que el *Libro de buen amor* y la *Celestina* son dos obras maestras, pero discrepan en todo lo demás (2001: 9-10).

Ante la falta de «conclusiones satisfactorias para todos», el estudioso concluye: «Ni hay, ni habrá nunca, sobra decirlo, una lectura de la *Celestina* que satisfaga a todos» (11). Y no hace falta, pues en ello reside gran parte de la riqueza y del magnetismo que ejerce sobre nosotros esta obra maestra. Su ambigüedad y complejidad permiten que podamos admitir en igualdad las lecturas más contradictorias, aun cuando cada lector, desde luego, siempre prefiera la suya. Lo anticiparon sus autores: «Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?» (Prólogo: 20)<sup>1</sup>.

Con este libro, pretendo celebrar y abrazar la pluralidad y la ambigüedad de esta obra maestra. En cada capítulo, defiendo una lectura distinta, cada una de las cuales siempre admito como la mía propia. En el primero, presento el proceso de amores de Calisto y Melibea, siempre teniendo en cuenta la tradición libresca o el contexto en el que se enmarcan. Este capítulo sirve de antecámara para ver qué nos dice la obra, en su sentido más literal, y por qué ha dado pie a todas las lecturas enfrentadas. Me concentro en lo relativo a los amores y las pasiones, pues las lecturas que propongo en los capítulos subsiguientes giran en torno a estos dos ejes fundamentales. En el segundo, defiendo una lectura moralizante de la obra en el contexto de la filosofía moral medieval: a la manera de un *exemplum ex contrario*, la *Tragicomedia* pondría de manifiesto las consecuencias nefastas a las que puede conducir el dejarse arrastrar por las pasiones extremas. En el tercero, rebato la lectura moralizante del capítulo anterior: a partir de una revisión del ambiguo caudal de «erotología naturalista universitaria», según el cual el amor es una fuerza natural e ineluctable que siempre anula la razón, pero que además supone un deleite supremo, defiendo la posibilidad de que se privilegie el gozo de los personajes por encima de la intención moral. Esta lectura depende en gran medida de la proliferación de tratados de amor imbuidos de naturalismo amoroso en la Salamanca de finales del siglo xv, en los que se entiende el amor como un deseo natural de gozo y en los que prima la sexualidad natural de los personajes pese a presentarse como reprobaciones de amor escritas con fines educativos. En el cuarto, me alejo de la visión jovial defendida en el capítulo anterior y propongo una lectura desengañada, a partir de las reflexiones pesimistas que suscita la obra. En el quinto, llevo aún más lejos la invitación a relativizar cualquier lectura

---

1 Cito siempre por la edición de Lobera *et al.* Para facilidad del lector, a menos que se sobreentienda, indico el auto en números romanos y luego la página. Citas consecutivas de una misma fuente se identificarán solo con el número de página entre paréntesis, mientras que citas consecutivas de una misma página solo se identificarán una vez. Todos los destacados en cursiva son míos a no ser que se indique lo contrario.

al defender la posibilidad de que la *Tragicomedia*, que con tanta solemnidad se leyó durante los siglos XIX y XX, pudiera haber sido simplemente una obra risible en su tiempo. Tras proponer una lectura en clave cómica de varios pasajes, reflexiono sobre las posibles consecuencias literarias que esto produce y cómo ello afecta, en última instancia, la forma de entender esta obra tan ambigua.

Huelga decir que las lecturas que aquí propongo no son las únicas posibles —ya he dicho que los clásicos son inagotables—, sino aquellas que en este momento abrazo y defiendo con mayor convicción. Desde luego, estas dependen en gran medida de la crítica que me precede. Y, en este sentido, este ejercicio constituye un diálogo fecundo con algunos de los más célebres celestínistas. Han quedado fuera, por necesidad, otros argumentos, no por falta de valor, sino porque es imposible contemplarlos todos, dada la inmensidad de la bibliografía celestinesca. El objetivo no es ofrecer un estado de la cuestión ni una historia de las lecturas que se han hecho hasta el momento, sino más bien hilvanar un conjunto de alegatos que apoyen mis lecturas particulares para demostrar la admisibilidad de la pluralidad de lecturas que defiendo.

Es mi intención que, tras cada alegato, el lector pueda comprender cada una de las lecturas propuestas, y que, aun si ya tiene la suya propia, pueda considerar la plausibilidad de otras interpretaciones, porque la obra y las circunstancias en las que se fraguó las sostienen de manera convincente. En el fondo, se trata de una invitación a aceptar la pluralidad de lecturas que esta obra maestra suscita, a relativizar y a no cerrarse a ninguna posibilidad —subrayo: aun cuando cada lector al final defienda su propia visión—, pues en ello precisamente reside gran parte de la riqueza y la grandeza de esta obra maestra.

El magnetismo que esta ejerce sobre nosotros tiene mucho que ver con lo que ha sido capaz de decir a tantos lectores y críticos incluso luego de más de quinientos años. Toda lectura —y relectura— responsable de la *Celestina* ha de suponer un acto de gratitud y reconocimiento a todo lo que se ha dicho y escrito sobre ella. El diálogo que provoca entre sus lectores es uno de los mejores regalos que nos brinda esta obra genial, y también una de las experiencias literarias más gratificantes. En este sentido, hago mías las palabras de Consolación Baranda: «Al final, el resultado tiene todas las trazas de un palimpsesto: debajo de cada página se podrán apreciar las huellas de los estudios críticos más relevantes; sin ellos jamás hubiera sido posible» (2004: 15)<sup>2</sup>.

---

2 Aunque a menudo me sirvo de argumentos de otros estudiosos, en este trabajo defiendo *mis* lecturas. Es decir, me apoyo en todos aquellos argumentos que sustentan mis interpretaciones, aunque por necesidad haya dejado fuera otros no menos importantes o válidos. En este sentido, también hago mía la siguiente expresión de José Álvarez

Como he dicho, este trabajo no ofrece todas las claves de lectura posibles, sino apenas un muestrario. El objetivo no es explicar la obra en su totalidad ni encontrar una clave única<sup>3</sup> (cualquier intento de ello estaría abocado al fracaso, pues toda comprensión controlable es inevitablemente parcial y reductora), sino proponer algunas claves que podrían potenciar algunos de los diversos sentidos que se desprenden de su lectura. Ya he adelantado que el amor y las pasiones constituyen el eje de todas las interpretaciones que contrapongo. Por ello, han quedado fuera otros elementos integrales —o se ven muy de pasada—, como la magia, la prostitución, el mundo social, el dinero, entre otros, así como temas que han sido motivo de debate, como el asunto converso. De ello se han encargado ya innumerables estudiosos. Además, como he dicho, no pretendo de ningún modo agotar la riqueza de la obra.

En defensa de la ambigüedad esencial de la *Celestina*, Peter E. Russell apunta que la forma dialogada empleada conduce inevitablemente a lecturas ambiguas (1963: 39). Toda lectura siempre dependerá de la voz que privilegie el lector, si bien ninguna puede ser interpretada como la voz del autor. De ahí la imposibilidad de dar con una lectura única que abarque todos los elementos presentes en la obra, pues siempre habrá alguno que desdiga al otro. La ambigüedad lo impide. Como bien comenta Emilio de Miguel Martínez: «Moralización, burla, hedonismo, sentimientos profundamente religiosos, sarcásticas apreciaciones sobre el clero, escepticismo, fe, agnosticismo, magia... coexisten allí contradictoriamente para facilitar la pugna y la discusión. Frente a las momentáneas certezas que creemos encontrar en tal o cual fragmento, pasajes vecinos ofrecen evidencias contrarias»<sup>4</sup> (2016: 30).

---

Junco: «Aunque muchas de las ideas del libro no sean, estrictamente, mías en su origen, soy yo el que las ha ensamblado en un argumento conjunto, y muy bien podría ocurrir que quienes inicialmente las sugirieron no estuvieran de acuerdo con su presentación actual» (2001: 25-26).

- 3 Lida advertía, con razón, en contra de los estudios que pretenden brindar «una clave interpretativa única» (da los ejemplos de existencialismo, didactismo y judaísmo), pues una «panacea que explique en todas sus caras la prodigiosamente densa y compleja *Tragicomedia*» sería ingenuamente simplificadora (1962: 723 y 315). También Whinnom niega la posibilidad de atribuirle una interpretación unívoca al texto: «One of the greatest obstacles to a proper interpretation of *La Celestina* is surely the presupposition that it is a masterpiece without flaws, a wholly self-consistent work which, in spite of its manifold ambiguities, reflects a unified vision of life and one unswerving purpose. This cannot be true. If there is a magic key to the interpretation of *La Celestina*, it must be the realization that there is no single magic key» (1981a: 66-67).
- 4 Apunta el estudioso: «*La Celestina* es diálogo y el diálogo es allí comunicación, persuasión sobre el interlocutor, voluntad de manipulación, invasión del otro, punto de encuentro, autorretrato del hablante, efusión de intimidades... El diálogo es allí la verdad y la mentira de todos los personajes, su realidad y su máscara» (2016: 35). Esta

Antes de entrar en materia, presento algunos criterios de interpretación. Mi acercamiento a la literatura siempre parte de la idea de que toda comprensión cabal de una obra no se logra únicamente con una adecuada comprensión literal del texto. Es preciso percibir las reverberaciones contextuales que emanan de cada letra escrita (a saber, históricas, ideológicas, artísticas, biográficas, sociales...) para intuir el mundo que conforma el texto literario —y, en el fondo, toda obra de arte—. Dicho al modo de Francisco Rico: «La literatura —como la historia de la literatura, claro está— se hace con ese ir y venir entre el texto y el contexto» (2002: 88). Es por eso por lo que este trabajo siempre toma como brújula el contexto ideológico en el que está inserta la obra. El primer criterio es, por tanto, el filológico.

Sin embargo, estamos ante un clásico, y, como tal, según nos recuerda Italo Calvino, es atemporal y universal, de modo que aún hoy lo seguimos descubriendo desde nuevos horizontes de lectura, muchas veces inconcebibles para los autores y aun para el público al que originalmente iba dirigida la obra. Los propios autores de la *Celestina* dieron cuenta de la discordia con respecto a su recepción:

La primera [edad: los niños] los borra y rompe [estos papeles], la segunda [los mozos] no los sabe bien leer, la tercera, que es la alegre juventud y mancebía, discorda<sup>5</sup>. Unos les roen los huesos, que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haciéndola cuento de camino. Otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y los dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos. Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? (Prólogo: 19-20).

La diversidad de reacciones e interpretaciones por parte del receptor —sea lector, oyente o espectador— fue atendida de modo especial por los teóricos de la Estética de la Recepción (*Rezeptionsästhetik*), quienes apun-

---

naturaleza dialógica «hace que, al no existir voz externa del autor, tengamos que atender [...] a lo que dicen, hacen u omiten unos y otros personajes, para intentar hallar sentido o sentidos a palabras y actitudes que pueden ser dísomas y hasta opuestas entre sí» (29). Ivette Martí Caloca (en prensa) ha escrito unas lúcidas páginas a propósito del perspectivismo que deriva de esta construcción dialógica o polifónica de la obra.

5 El autor que escribe este prólogo solo se ocupa de las primeras tres edades, pues «considera que la obra nada ha de enseñar a los de edades más maduras, menos afectados por el amor y sus amenazas (salvo falta de decoro)» (p. 20, n. 39).

taban que las recepciones de una misma obra varían según los trasfondos y contextos humanos, morales, sociales y culturales en que se produzcan<sup>6</sup>. El que en un momento se atiende más a ciertos aspectos y no a otros depende en gran medida del mundo histórico, con sus sistema de normas, en que se da la recepción (Sánchez Vázquez 2005: 24-25). De ahí que en unas épocas pueda leerse como serio lo que en otras se leyó como risible —o viceversa—, del mismo modo que en algunas épocas, como la nuestra, se pueda sentir mayor simpatía por personajes como Melibea, considerada por algunos la primera mujer plena de la literatura hispánica (Madariaga 1972) y «el gran triunfo de la *Tragicomedia*» (Snow 1989: 469), si bien otros lectores del pasado, como el insigne humanista Juan de Valdés, llegaron a considerarla como uno de los personajes más flojos de la obra<sup>7</sup>. Esto explica en parte el hecho de que en unas épocas se privilegie más el didactismo y en otras la sensualidad, o que algunos lectores se debatan entre la risa y el pesimismo más radical. También explica por qué algunas obras maestras —pienso también en obras musicales, en especial en el afortunado renacimiento de la ópera barroca— resurgen con una fuerza inusitada luego de yacer durante siglos en el olvido.

Cuando nos enfrentamos a una obra del pasado, debemos situarla en su contexto histórico y tratar de reconstruirlo —aun cuando sea imposible abandonar el horizonte propio—, pues las obras no se presentan en el vacío. El lector del siglo xv o xvi disponía de un sistema de referencias y conocimientos previos acerca de la *Celestina* (género, forma, temática, fuentes, etc.) a partir de obras ya leídas y de referentes vitales —muchos de los cuales hemos perdido—, de manera que podía situarla cómodamente en ese horizonte de

---

6 Para Roman Ingarden, ninguna obra literaria puede decirlo todo sobre lo representado, sino que contiene pequeños vacíos o «puntos de indeterminación» que el receptor debe concretar, no de un modo arbitrario, sino a partir de las posibilidades que el propio texto le brinda: «Resulta así que, mientras el texto, una vez fijado por el autor es único e invariable, sus concreciones son plurales y diferentes» (Sánchez Vázquez 2005: 22-23). Al determinar lo que está indeterminado en la obra, el receptor podría aportar «algo nuevo, que no ha sido aportado por el autor» (23), de modo que, mediante el acto de leer e interpretar, podría convertirse en una suerte de cocreador. Jan Mukarovsky, por su parte, distingue entre el *artefacto*, el significante o el texto que nos llega tal como lo produjo su autor, por lo que es único e invariable, y el *objeto estético*, el significado, que «solo se da en la conciencia del receptor» y, por tanto, es plural y variable. Hans Robert Jauss acentúa aún más el papel activo del receptor y explica cómo este le otorga significados nuevos a una obra literaria a partir de su propio bagaje cultural y de sus experiencias vividas.

7 En el *Diálogo de la lengua* (1535), respondiendo la pregunta de Marcio «¿Quáles personas os parecen que están mejor esprimidas?», alaba la perfecta caracterización de Celestina, pero arguye que «la de Melibea pudiera estar mejor» (Snow 1997a: 126).