

Las múltiples formas de la sospecha:  
“Reliquias vanas” Leer, decir, hacer en *La Celestina*

*Patricia Núñez Bonifacino*  
FHCE, UdelaR  
Uruguay

Todavía me parece que te quedan reliquias vanas,  
hablando por antojo más que por razón.  
Desechas el provecho por contentar la lengua.  
*La Celestina*, Acto VII

En el vasto corpus de textos que constituyen la literatura española, en lengua castellana, existen creaciones que desafían las formas instituidas dando cuenta de una práctica textual que además de ser una novedad respecto de su época contribuirán a la formación de una estrategia simbólica de oposición a los discursos monológicos y totalizadores. La literatura, como otras prácticas sociales y culturales, forma parte del entramado de las relaciones de poder de una sociedad y se inserta en un contexto de tradición que hereda y a veces continúa, o bien transforma y revoluciona, poniendo en escena conflictos y temas eludidos o silenciados. A propósito del complejo problema de la articulación entre los cambios sociales y los culturales, Raymond Williams señala que las relaciones entre literatura y sociedad se modifican en situaciones históricas cambiantes y que ante un cambio social también se transforma su literatura “aunque a menudo lo hace por caminos inesperados, porque es parte del crecimiento social y no su mero reflejo” (Williams 234). *La Celestina* es uno de esos textos que “erosionan” otros discursos, cuestionando las formas instituidas, su lectura es una invitación a la liberación a través de procedimientos como el humor, la parodia, el palimpsesto, la ironía, ya que son formas de expresar la duda o sospecha acerca del acceso a la verdad como única e incuestionable.

En 1499, se publica en Burgos una obra titulada: *Comedia de Calisto y Melibea*, compuesta por 16 actos con sus argumentos. Hacia 1500, con el mismo título, aparece en Toledo otra edición que incluye textos preliminares (“carta del autor a un amigo”, versos acrósticos, el “síguese”, el argumento de toda la obra) y los versos finales del corrector Alonso de Proaza, donde se declara que el nombre del autor se esconde en el acróstico al frente del texto. Descifrando dicha clave se lee: “El bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia de Calisto y Melibea y fue nascido en la Puebla de Montalván”, quien confiesa a su amigo haber encontrado ya escrito por un autor desconocido el primer acto de la obra y que en 15 días de vacaciones se dispuso a terminarla. Presumiblemente en 1500 o 1502, tal vez en Sevilla, aparece una versión ampliada (cinco actos intercalados en medio del acto XIV) con adiciones y variaciones en el texto y un nuevo prólogo donde Rojas explica que esa innovación responde a la insistencia de algunos lectores allegados que deseaban que “alargasse en el proceso de su deleyte destos amantes”. Además, ante las opiniones encontradas que se suscitaron acerca de las intenciones, los contenidos, incluso los litigios sobre el título “diziendo que no se avía llamar comedia, pues acababa en tristeza” el autor decidió partir “por medio la porfía” y llamarla *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. A este periplo vale agregar que circuló manuscrito antes de publicarse y que desde una fecha temprana los lectores lo conocían como *La Celestina*, evidente desplazamiento de los nombres de los amantes aristócratas en favor del de la vieja alcahueta. El texto excedió el círculo acotado de lectores universitarios (para quien se supone originariamente nació) convirtiéndose en un “best seller” del momento.

Marcada por la contienda, cual la “señaleja de la cara” de su protagonista, con la complejidad inherente a un texto con más de quinientos años de vida, la obra sigue resultando en nuestro presente, un verdadero desafío por la perplejidad que suscita, al poner bajo sospecha, entre tantos, el valor mismo de la lectura.

### *La autoridad de la lectura*

Lectores y lecturas son medulares en la composición de *La Celestina*, tanto en el proceso escritural, como en el universo ficcional y es en los paratextos prologales, como en los sucesivos títulos, donde se hace evidente la incidencia que los lectores (Rojas entre ellos) tuvieron en el proceso de escritura-reescritura de la obra.

En el texto “El autor a un su amigo” Rojas da cuenta de la necesidad para “la común patria” de la obra encontrada y continuada por él, recreándose como lector de unos “papeles” “de estilo elegante jamás en nuestra lengua visto ni oído” que le deleitaron por “la gran copia de sentencias”, “dulce y principal historia” y de los que “salían delectables fontecicas de filosofía”, así como “consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras” (Rojas 70).<sup>1</sup>

Este paratexto prologal inserta la obra en una práctica común en la creación literaria medieval, la casi obligatoria función didáctica amparada en el uso de fuentes consideradas “auctoritates”. Deyermond plantea que es probable que muchas de esas fuentes no fueran conocidas de primera mano sino a través de citas de “compendia” (florilegios, summas) y los libros de texto que eran de lectura obligatoria para los estudiantes de leyes. Por otro lado explicita que tanto Rojas como el primer autor manejaron directamente, entre otros, a Andreas Capellanus, Aristóteles, Petrarca, Diego de San Pedro y tal vez Ovidio, Mena y Cota (Deyermond 310).

En el prólogo a la tragicomedia Rojas justifica los cambios realizados a la comedia dando muestras de la importancia que la recepción de la obra tuvo y evidenciando la práctica de lectura que daba vida a la obra:

---

<sup>1</sup> Las citas de *La Celestina* corresponden a la edición de Dorothy Severin, Fernando de Rojas, Madrid, Cátedra, 2005.

no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. (...) Así que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia (...) ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? Que aun los impresores han dado sus punturas. (80, 81)

Otra de las autoridades, en este caso la principal fuente para la forma de la obra, es la comedia humanística, escrita en latín, surgida en Italia en el S XIV y ampliamente difundida en el siguiente. Russel entiende que tiene “hondas raíces” en la comedia latina (Terencio y Plauto), específicamente en el argumento “engaño de alcahuetas y malos sirvientes”, el tipo de nombre de los personajes, el humor, entre otros (40-53). Por su parte Deyermond agrega que si bien este tipo de comedia funcionó como el “punto de partida” para *La Celestina*, el desenlace trágico en el que mueren en primer lugar los criados y la vieja alcahueta y luego los amantes y probablemente la madre de Melibea, la aparta del género y la acerca a la ficción sentimental, en el “cenit” de su popularidad cuando Rojas escribía la obra (Deyermond 312).

Hasta aquí no habría mayores incertidumbres, salvo que, cuando leemos *La Celestina* los sentidos irradiados desde el texto no condicen con los citados paratextos que supuestamente orientan y “autorizan” la lectura.

#### *Las lecturas desautorizadas*

¿Qué dice Rojas en esos textos donde se instala, mejor que en otros, el lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra? Donde se pone en contacto con los lectores.

Dice que la obra está pensada en reprensión de “los locos enamorados”, pero a pedido del público, extiende el proceso de amores de los amantes, ¿dónde encontrar las

“defensivas armas” que según afirma están allí “esculpidas” para resistir esos fuegos? Dice que dejemos “las burlas” buscando “el limpio grano”, cuando en la historia no se salva nadie, no hay vislumbre de trascendencia redentora y se cierra con uno de los discursos más pesimistas... Dice además hacer una “tragicomedia”, que al mejor estilo bacuyelmo, no es ni lo uno ni lo otro y ya da cuentas de un perspectivismo que instala diversos puntos de vista.

En el decir una cosa y hacer otra se instala la ironía, en su sentido etimológico “eironeia” de simular y fingir, algo de lo que el autor contagia a sus personajes, tal como lo enuncia Hutcheon al establecer una relación entre el emisor irónico y el destinatario. Este doble plano atraviesa el fenómeno de este texto: a nivel semántico el lector y en el plano de la ficción el personaje receptor, deben tener las competencias como para interpretar las incongruencias; a nivel pragmático ambos, deben deducir la intención y el propósito comunicativos (Hutcheon 179). Esto requiere de lectores y personajes atentos y alertas. En el caso de los personajes, si no lo están o no pueden estarlo, los gana la incomunicación, algo evidente en la historia.

En la medida en que en esta obra se hace presente la intertextualidad, también la parodia afecta al texto, que se construye como superposición de textos. Hutcheon plantea que en su estructura formal un texto paródico es la “articulación de una síntesis, la incorporación de un texto parodiado en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo” (Hutcheon 177).

Sin antecedente ni paralelo, en su forma de decir una cosa y hacer otra, valiéndose de la ironía y la parodia, pero no solamente, Rojas manipula y destruye todo canon vigente. Como Cervantes en esto de recurrir a creaciones literarias anteriores a ellos y pervertirlas, sus obras desmienten, deslegitiman, desmitifican tradiciones, ortodoxias e ideales. Foucault dice de Quijote que lee el mundo para demostrar los libros, Rojas no tuvo ese cuidado con sus personajes, se mueven en una niebla semántica, feliz expresión

rescatada por Rodríguez Puértolas. Pármemo corrige a Celestina: “Madre pues tres veces dicen que es lo bueno y honesto los que scrivieron”, Celestina no duda: “Hijo, estará corrupta la letra...” (IX, 225), en *La Celestina* los signos pierden a los personajes.

### *Los discursos desautorizados*

El discurso de la magia: Contextualizada en un horizonte de expectativas donde la brujería era una realidad que ameritaba libros y leyes, la obra habilita, al menos, dos bibliotecas al respecto. Estudiosos como Russell y Lida, entienden que Celestina es una hechicera, oficio generalmente encubierto en el de alcahueta y que sus conjuros surten efecto en el ánimo de los personajes; el caso paradigmático sería la *philocaptio* que actúa en Melibea. Otros consideran que el poder de la vieja está en su sagacidad y experiencia en el trato con los demás, el proceso de perversión de Pármemo sería el ejemplo (no único). Esto permitiría lecturas excluyentes a propósito de las responsabilidades de los personajes en sus acciones, proceder bajo efectos de un hechizo no es tan condenable, basta pensar a Melibea desde ambas perspectivas y la ambigüedad se instala. En el texto el personaje de Celestina es relacionado con el universo de la prostitución con mayor énfasis que con el de la magia. Sempronio dice: “Una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay” (I, 103); por su parte el discurso de Pármemo, verdadera *amplificatio*, se inicia con: “una puta vieja alcoholada” para decir después: “Tenía seis oficios: labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera”, más adelante cerrará su retrato afirmando: “Pintava figuras, decía palabras en tierra. ¿Quién te podrá decir lo que esa vieja hacía? Y todo era burla y mentira” (I, 110-113). En la obra se la ve en su laboratorio, dueña y señora del discurso, pero no

siempre de la situación, será capaz de conjurar al “triste Plutón” con el fin de realizar una “philocaptio” a Melibea, pero teme fracasar en casa de Pleberio.

El discurso religioso: En el universo celestinesco, la autoridad es Celestina. Cada vez que se haga referencia a Dios, o a algo sagrado, será en un contexto por demás mundano, desacralizado, donde no, pecaminoso. Calisto asiste a misa en la iglesia de La Magdalena y sus plegarias son expresadas en función de que Celestina le consiga el favor (por el que ha pagado) de Melibea. El codiciado cordón de la joven, cuya historia lo revierte de carácter venerable al estar vinculado al culto de las reliquias sagradas (tan extendido en el contexto epocal) se vuelve motivo de parodia. Lo que está teñido de santidad puesto que ha estado en contacto con lo santo, se desplaza al terreno de lo erótico al ser deseado como “reliquia” del cuerpo de Melibea, por un apasionado Calisto. Las referencias a procesiones, penitentes, clérigos, misas, etc. están atravesadas por lo sexual, principal motivación de la acción de todos los personajes. En palabras de Calisto el culto mariano es subvertido porque la destinataria de sus oraciones es la alcahueta, ella es nombrada como “reyna y señora mía (...) vaya mi ánima condenada a perpetua pena (...) si no ovo buen fin tu demanda gloriosa” (VI, 178). Otro caso paradigmático es el del sacramento de la confesión, varios son los personajes que se confiesan con Celestina quien deviene dueña de las verdades y secretos oscuros de los otros. Ubicar en el poderoso lugar del sacerdote, y por ende de la institución Iglesia, a un personaje que reúne todas las subalternidades es de una osadía que no admite indiferencias.

El discurso patriarcal: De la autoridad y severidad que caracteriza la figura de los padres en la novela sentimental, claro intertexto de esta obra, nada hay en Pleberio y Alisa, quienes no se muestran atentos a la honra de su hija, o sea, de su linaje. La madre,

pese a las advertencias de la sirvienta respecto de Celestina y su fama en la ciudad, deja sola a la joven con la “vezina honrrada”. Más adelante en el texto piensa y dice que para su hija sería una novedad que le hablaran de hombres cuando Melibea ya se ha entregado a Calisto hace tiempo y se encuentra con él todas las noches en su jardín. Estos padres no previenen posibles peligros, en una época en que el honor se sustentaba en la virginidad de la heredera, están omisos en su función puesto que Melibea no es una doncella sino una mujer de 20 años y no han resuelto su matrimonio. No se dan cuenta (no pueden, no quieren) que les miente y viven en un total desconocimiento de lo que pasa con ella, hay una enorme distancia entre la Melibea de sus discursos y la Melibea de los hechos. Al final de la obra Pleberio llora a su hija como a una infausta heredera. Una vez más, las profusas lecturas se entretajan en su discurso que da cuenta de su desconcierto, el personaje no entiende, no ha logrado descifrar las señales, las autoridades en las que respalda sus palabras no son más que apariencia en las que no encuentra sentido ni verdad.

El discurso de las sentencias: El uso irónico de las autoridades es una constante a lo largo de toda la obra. Los préstamos que Rojas hace aparecen como citas de lecturas de los personajes desvirtuando el valor de las mismas o porque las malinterpretan o porque son inapropiadas, pero sobre todo porque no las ponen en práctica, no son consuelo ni guía. Otra forma de desautorizar tal discurso es ponerlas en boca de personajes que no tenían la formación necesaria, tal el caso de Sempronio que recurre a citas de autoridad a cada momento, llegando a tener este diálogo con Calisto: “Quienes escribieron consuelos no dicen otra cosa” (la referencia podría ser Ovidio) a lo que Sempronio contesta: “Lee más adelante. Buelve la hoja, hallarás que dicen...” (remitiendo a Petrarca, sugiriendo una actualización de lecturas), su capacidad de citar es tal que llega a generar la reacción sorprendida de Calisto “No se quien te abezó tanta



filosofía Sempronio”. No es el único, los discursos de Pármeno y la misma Celestina suelen introducirse con expresiones tales “¿no oíste? ¿no lees? ¿Dice el sabio?”, en un entramado que hace del texto un verdadero “empedrado de citas”, que quedan en la mera enunciación, disertaciones sobre el dinero, la amistad, el amor, etc. serán deconstruidos por acciones que ignoran, desoyen o malinterpretan tales autoridades. Un caso paradigmático es que durante buena parte de la obra, Celestina habla de amistad y de compartir ganancias a Sempronio y Pármeno, los hechos, otra vez, irán por otras vías, la codicia la cegará en el momento que menos se lo espera y encontrará la más violenta muerte, en manos de “sus hijos”.

El discurso del amor cortés: A través de ironías, chistes groseros, sarcasmos, situaciones absurdas, distorsiones, antítesis, exageraciones Rojas trama la parodia de la novela sentimental, estrechamente relacionada con este discurso, en todos sus componentes y a lo largo de toda la obra.

A grandes rasgos tanto la nobleza de los amantes como la cortesía del ambiente aparece subvertido desde el inicio cuando en el encuentro en el jardín que da origen a la historia Calisto se muestra mal lector de Andreas Capellanus, expresándose en un lenguaje inapropiado, plagado de rasgos de loco amor, que le merece el “vete de ahí torpe” de Melibea y que pautará el tono de los discursos y acciones de los amantes en un encuadre menos cortés todavía puesto que la modalidad de los discursos será replicada en los amores nada corteses de las prostitutas alumnas de Celestina y los criados de Calisto. Incluso Celestina remedará el discurso amoroso de manera totalmente incongruente cuando cuente a Calisto en qué circunstancia vio a Melibea: “bullendo fuertemente los miembros todos a una parte y a otra, herida de aquella dorada flecha que del sonido de tu nombre le tocó, retorciendo el cuerpo” (VI, 182).

El hecho de que no se guarde el secreto, que Melibea esté en boca de todos incluso como objeto de deseo de los criados y que Calisto los corrompa y pague a Celestina por su entrega, ubica en las antípodas de todo discurso cortés el amor de la obra. Los eróticos encuentros en el jardín serán presenciados por Lucrecia que llevará la cuenta del deleyte, los comentarios degradantes de los criados calificando de feria y negocio lo que viven los amantes no dejan lugar a dudas que esta también era historia para divertirse. La muerte de Calisto confirmará lo paródico del personaje. Su deseo de salir corriendo de brazos de Melibea por proteger a sus criados, (valentía insólita en momento insólito) lo llevará a una muerte infame. Esparcidos los sesos al caer de la escala, tan solo por el peligro y amenaza paradójica que suponía “Traso el cojo”, alguien contratado por “Crito el manco” para que únicamente los asustara.

Para terminar, la caída de Melibea, “real” y simbólica, clausurará el universo celestinesco, su familia morirá con ella literal y metafóricamente, su padre no tendrá consuelo en lo que es la muerte de su heredera, no tanto de su hija, Dios no aparecerá en su discurso sino su sentimiento de soledad en lo que se vuelve para él un “valle de lágrimas”. ¿Qué queda en pie? La casa de Celestina, dos prostitutas y dos criados sin amo librados a su suerte.

Rodríguez Puértolas considera que en este universo ficcional una cosa es lo que los personajes piensan, aquello de lo que tienen conciencia y otra es lo que en verdad pueden hacer con sus vidas, atrapadas en un condicionamiento realmente siniestro y, a lo que parece, sin salida.

Ante un Pármeno que no logra convencerse de unirse a Sempronio y Celestina en el negocio, en el proceso de corrupción al que Celestina se vuelca con maestría eficaz, ella le dice: “Todavía me parece que te quedan reliquias vanas, hablando por antojo más que por razón. Desechas el provecho por contentar la lengua” (VII, 192). Reliquia es

concepto que significa vestigio de cosas pasadas, algo digno de veneración, que roza lo sagrado y que, para variar, en palabras de Celestina se vuelve vacío vano.

La escritura y los libros fueron para la edad media dignos de culto, de veneración y lo son porque al decir de Kristeva “será el discurso autoritario, del decir del padre” (Kristeva 200) y será monolítico y unívoco. Eco plantea que Dante sabía muy bien que los sentidos de un texto no podían ser infinitos y que podían codificarse. En el siglo XV la enciclopedia ya no puede ser cerrada ni unívoca, ni garantizada por una autoridad, “vana reliquia”, la interrogación del bosque de símbolos del mundo se vuelve perennemente abierta, y cuanto más abierta, más escurridiza. (Eco 233)

¿Será que dando voz a un sujeto que no tenía lugar en el discurso literario Rojas “desecha el provecho por contentar la lengua”? Si queriendo expresar la mejor situación posible la edad media intentó ocultar en sus libros las contradicciones, ¿la época moderna las pone en evidencia aun en la “niebla semántica” de la ciudad celestinesca? ¿Sería la tragicomedia el camino a la novela? Reliquia es también el residuo que queda de un todo...

Kristeva se pregunta: “¿Será necesario mencionar todos los numerosos ejemplos de la literatura que dialoga con los textos precedentes para relativizarlos?”. La novela parece desde siempre, haber querido constituirse como oposición a una ley que no es solamente la del género, sino también la ley ideológica del discurso de su época, y esta oposición es la marca misma de la participación del texto de la novela en la historia (Kristeva 247).

Pármeno, pobre hecho social que puede inscribirse en un discurso, dice a Calisto en el acto II: “A quien dices el secreto das tu libertad”, Rojas se permite ese gesto liberador de no expresar su secreto, tal vez el único que su realidad le permitía, no develar la intención con que creó su peculiar obra, aunque nos haga creer lo contrario al argumentar el porqué del nombre: tragicomedia. Su gesto posibilitó una obra

excepcional, que es permanente invitación a la libertad y a la sospecha, algo que bien conocemos los lectores cuando recorremos las páginas de este y otros libros como *La Celestina*.

© Patricia Núñez Bonifacino

*Bibliografía citada*

Deyermond, Alan. *Historia de la literatura española. vol. I. La Edad Media*. Barcelona: Ariel, 1998 [1973].

Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Buenos Aires: De bolsillo, 2012.

Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en Silva, H. (ed.) *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Universidad Autónoma Metropolitana, México: 1992.

Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.

Rodríguez Puértolas, Julio. “La Celestina o la negación de la negación”, en: *Literatura, historia y alienación*. Barcelona: Labor: 1975.

Russell, Peter. Prólogo a *La Celestina*. Madrid: Castalia, 2008.

Williams, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.