

Emilio de Miguel Martínez. *A, ante, bajo, cabe, con «La Celestina»*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, 175 pp.

Este libro representa un esfuerzo por dilucidar ciertos aspectos críticos del texto de Fernando de Rojas, *La Celestina*. Cinco preposiciones (*a, ante, bajo, cabe, con*) —más el título de la obra de Rojas—, dan nombre a la monografía y anticipan el acercamiento crítico con el que aborda el complejo entramado que compone la *Tragicomedia*.

El propio autor reconoce que buena parte del contenido del libro, incluyendo el primer capítulo y los apéndices, ha aparecido previamente publicada en forma de artículos para diversas revistas, como capítulos de libros o «introducciones» en ediciones como las de la Universidad de Salamanca (1999) y la Fundación Castro (2006). Sin embargo, Martínez sostiene que ha modificado, suprimido y añadido contenidos con la intención de matizar ideas y de ofrecer un libro temática y estructuralmente cohesionado. Debe señalarse, a este respecto, que el autor ha logrado su objetivo puesto que nunca se tiene la impresión de estar leyendo fragmentos reciclados de estudios anteriores.

La monografía está compuesta por cuatro capítulos y sus respectivos subcapítulos, con cuatro temas o ideas principales vertebrando el libro. El primer capítulo aborda la debatida cuestión del carácter moralizador de la obra, intentando responder a la siguiente pregunta: «¿Es la obra una historia de amores, una lección moral o expresión de profundas heterodoxias?» (27). Después de ofrecer una lectura analítica de todos los personajes allí contenidos, Martínez explora la moralidad de la *Tragicomedia*. La supuesta moralidad de *La Celestina* ha sido notada y defendida desde Kaspar von Barth —traductor de la obra de Rojas al latín en los inicios del siglo XVII (1624)— hasta Ciriaco Morón Arroyo y Marcel Bataillon, quienes invocan las palabras de Rojas para defender sus tesis. Rojas advierte a su lector que escribe su obra para dar avisos y consejos «contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras» (Martínez 28). Los críticos que creen en la intencionalidad las funciones moralizadora de *La Celestina* se aferran a estas y a otras palabras de Rojas para defender su postura. El texto, como nota el autor apoyándose en las observaciones

de M^a Rosa Lida de Malkiel, contradice tal aserción. Lejos de mostrar o defender una moral ortodoxa, *La Celestina* exhibe un sinnúmero de comportamientos inmorales y heterodoxos. Las asertos de Rojas sobre la supuesta moralidad, son una máscara literaria sin la cual sería difícil la circulación de una obra como *La Celestina* en los siglos xv y xvi. A pesar de estas observaciones, el autor de la monografía aquí examinada no se atreve a emitir un juicio categórico sobre si el lector moderno debe creer las palabras de Rojas o las del texto mismo, notando la ambigüedad con la que Rojas enmascara su *Tragicomedia* (30).

En este mismo primer capítulo se aborda también el complicado tema de la autoría, cuya complejidad ha venido debatiéndose desde los albores del siglo xx. Hay tres agrupaciones en las que los críticos han encapsulado el intrincado e irresoluble tema de la autoría de la *Tragicomedia*, delineándola en tres grupos. El primer grupo lo conforman aquellos que creen en la autoría doble, en virtud de la que Fernando de Rojas sería el autor de los actos II hasta el XVI y un autor desconocido sería el responsable del primero de ellos. El segundo grupo cree en un autor unitario, responsable de la totalidad de la obra, incluyendo los cinco actos intercalados conocidos como «Tratado de Centurio». El tercer grupo aboga por una autoría plural, es decir, un autor del primer acto, Rojas como autor de los actos II-XVI, y un interpolador de los cinco actos del *Tratado de Centurio*. De estos tres grupos, Martínez se decanta por la autoría unitaria, siguiendo la pauta expuesta por Marcelino Menéndez Pelayo.

El segundo capítulo versa sobre el género literario de la obra. ¿Es *La Celestina* la primera obra teatral o la primera novela moderna? Este tema representa, sin lugar a dudas, el tema axial de esta monografía y el que más contribuye a la discusión actual en los estudios celestinescos. El autor defiende convincentemente la teatralidad de la *Tragicomedia*. Dorothy S. Severin postula la obra de Rojas como la primera novela moderna, mientras otros críticos la ven como una obra sin precedentes de género, es decir *sui generis*. A través de un análisis estilístico y argumental, Martínez muestra que la obra fue escrita y concebida por sus primeros lectores como una obra representable. El editor de la edición de Venecia de 1553, quien entendía la obra como una comedia dramática cercana al teatro terenciano o plautino, lamentaba que en España hubieran presentado *La Celestina* como una historia: « Siendo *comedia* como es... la hayan impresso no como *comedia*, sino como *historia*» (Martínez 47). Además de la opinión del editor veneciano, Alonso de Proaza, responsable de la edición, corrección y el prólogo de la segunda edición de *La Celestina*, asume la voz de un director teatral y ofrece una didascalía para representar la obra (49). Algunos detractores de la dramaticidad de la obra arguyen que el tiempo de duración es muy extenso para una representación teatral. Para defender su tesis de que *La Celestina* es una obra dramática, el autor desestima el tiempo de duración de la *Tragicomedia*, la cual, aunque se considera larga para una

representación teatral convencional, no imposibilita que sea considerada una obra dramática. La «especialización» o «reducción» de los personajes es clave en la teatralidad. El teatro no se ocupa de describir el perfil holístico de un personaje debido a las limitaciones del tiempo en las representaciones convencionales. Rojas, a pesar de la larga duración, sólo muestra aquellos rasgos más característicos y definitorios de sus personajes. En *La Celestina*, al igual que los autores de obras dramáticas, Rojas utiliza acotaciones, manipulación del espacio y del tiempo (o tiempo implícito), los gestos de los personajes y los juegos con las puertas para mostrar que el lector está frente a una verdadera obra de teatro.

En el tercer capítulo, el autor se coloca (se acerca *a*) *ante, bajo, cabe* y *con* los personajes de Celestina, Melibea y Pleberio para ofrecer unas observaciones críticas sobre los rasgos psicológicos, físicos y afectivos de estos tres héroes celestinescos. Celestina entra en escena en el acto IV, mientras camina hacia la casa de Melibea, rivalizando en importancia escénica con los dos amantes que debían ser los protagonistas del drama. A pesar de las características malévolas que definen a la vieja, el lector logra identificarse con ella, hasta el punto de sentir su muerte. El autor llama a esta paradoja: «Celestina o el horror simpático» (70). Celestina tiene una faceta cómica y vital que entretiene y hace reír, lo cual la convierte en un personaje que evoca simultáneamente empatía y rechazo. Las opiniones de los otros personajes son fundamentales para entender tanto la psicología de la vieja como la importancia dentro de la configuración de la obra. Pármeno y Sempronio albergan opiniones negativas de Celestina. Desde el principio, dichos personajes describen a Celestina como un ser avaro, malvado y demoniaco, a la vez que astuto y sagaz. Al contrario que su criados, la opinión que le merece Celestina a Calisto exhibe tres fases distintas. En la primera etapa, Calisto ve a Celestina como una mujer virtuosa y sabia. Celestina es el vínculo capaz de unirlo a Melibea, y el amante la trata con reverencia casi blasfematoria. En la etapa central, Calisto compara a la vieja con una deidad ante quien debe arrodillarse para escuchar su mensaje. En la tercera fase, después de la muerte de la alcahueta, Calisto regresa a Celestina al lugar más abyecto, refiriéndose a ella en términos despectivos: «La vieja mala y falsa» (77). Al igual que Calisto, Melibea percibe a Celestina de diferentes maneras dependiendo del momento y de la situación. Al principio, Melibea se muestra hostil y amenazante hacia Celestina, tratándola de falsa, hechicera, malvada, etc. Cuando ya está enamorada de Calisto a partir del acto X, la trata de fiel secretaria, amiga, maestra, sabia y honrada, y después de la muerte de su amante, se refiere a ella como «una astuta y sagaz mujer» (78). Las *mochachas*, Elicia y Areúsa, tienen una opinión positiva de la vieja, sobre todo Elicia, quien ve en la figura de Celestina una madre y protectora. Finalmente, Celestina se ve a sí misma como una mujer orgullosa de su

labor profesional, honrada y requerida por personas del más alto estamento social y religioso.

Por último, el autor analiza con un alto grado de acierto los personajes de Melibea y Pleberio. Melibea se enamora de Calisto desde el mismo momento que Calisto se enamora de ella, desestimando de un tajo la eficacia del hechizo celestinesco. La crítica de *La Celestina* ha convertido el tema de la *philocaptio* en uno de los asuntos más debatidos de la obra. Críticos como Lida de Malkiel et al. argumentan que Melibea se enamora de Calisto sin ayuda del *hilado* de la vieja, mientras que Russell et al. defienden la eficacia del hechizo. El autor de esta monografía se adhiere a las opiniones de aquellos que creen que Melibea se enamora de Calisto desde el primer momento, y que sólo finge desprecio y rabia para salvaguardar su honra. Melibea juega un juego erótico de «sí, pero no. No, pero sí» que sólo se resuelve con la intervención dialéctica de Celestina. El análisis de los dos encuentros entre Celestina y Melibea en los actos IV y X es particularmente revelador. Ambos momentos representan una lucha entre dos mujeres expertas en la dialéctica. Aunque Melibea intenta ocultar su pasión, está deseando que Celestina lleve a buen puerto la intercesión. Coexisten, pues, en Melibea el deseo erótico y la represión del deseo. El tercer capítulo termina con el análisis sistemático del *Llanto* de Pleberio, comparándolo con otros *Planctus* dentro —«el llanto *interesado* de Celestina, los llantos *plañideros* de las muchachas y de los segundos criados, y el llanto *doble* de Melibea frente al llanto *omitido* de Calisto» (123)— y fuera de la obra. La dificultad que entraña el *Llanto* de Pleberio, contrario a otros dentro y fuera de *La Celestina*, es que el adolorido padre tiene la responsabilidad dramática de crear un panegírico *por* y *para* una suicida (130). Una de las preguntas claves que se plantea el autor es si Pleberio funge como portavoz de Rojas, y, contra las opiniones de Stephen Gilman y M^a Eugenia Lacarra, el autor opina que Rojas utiliza a Pleberio como comunicador de su propia cosmovisión. Entre otras cosas, este aserto sirve para remachar la hipótesis de que la *Tragicomedia* es una obra teatral, arguyendo que la intervención de Pleberio al final de la obra es un sello distintivo de obras teatrales para expresar, a través de un actor, las opiniones concluyentes del autor.

El apéndice, por su parte, está consagrado a rastrear los manuscritos de la obra dentro del contexto histórico-social. Además de plantear cómo puede el lector moderno leer una obra escrita más de cinco siglos atrás, ofrece una lista lexical del siglo XV, cuyos significados han cambiado a través de los siglos. Es importante notar, sin embargo, que gran parte del contenido del apéndice se encuentra, mejor o peor explicado, en la gran mayoría de las ediciones modernas de *La Celestina*, pero no debemos desestimar el esfuerzo del autor por ofrecerle al lector no especialista una herramienta para desentrañar el complejo entramado léxico y conceptual de la *Tragicomedia*.

Mis reservas respecto al libro son mínimas y personales. Sobre todo en el capítulo segundo, donde Martínez defiende exitosamente la teatralidad de la obra, el lector podría beneficiarse del uso selectivo de imágenes que muestren la representatividad de la obra. Desde las primeras ediciones de la *Comedia*, los editores incluyeron miniaturas que muestran gran afinidad con posteriores obras teatrales. No sólo imágenes tempranas serían útiles sino además otras imágenes de representaciones modernas que muestren tanto a los personajes celestinescos como los espacios escenificados. Hay además una omisión analítica respecto a la caída de Calisto. Desde la crítica más temprana hasta la moderna ha considerado la caída de Calisto como la única vez que el noble enamorado actúa sin egoísmo, apresurándose a salir del jardín de Melibea para auxiliar a sus criados que parecen estar en peligro. Sin embargo, Calisto no sale del jardín para intentar ayudar a sus criados. Al contrario, sale corriendo porque tiene miedo que Pleberio o sus criados lo encuentren *in flagrante delicto* y lo maten. La huida del jardín representa la acción más egoísta y cobarde de toda la obra. Invito al lector a leer el estudio de John Rutherford «Laughing at Death: Act XIX of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*». *BHS* 78:1 (2001): 167-176. A pesar de estas nimias objeciones, el libro es una excelente herramienta epistemológica tanto para especialistas como para no especialistas. La obra de Emilio de Miguel Martínez, autor de un gran número de estudios y libros sobre nuestra *Tragicomedia*, evidencia que es un experto en temas celestinescos. En este sentido, no sólo es una voz autorizada sino que además aporta interpretaciones lúcidas, y sin la jerga excesiva que caracteriza otras monografías académicas.

Luis F. López González
Harvard University

