

Calisto o la parodia de Jesucristo y la «madre» Celestina o la antítesis de la Virgen María: Una aproximación onomástica al significado religioso de la obra de Rojas

Jesús Fernando Cáseda Teresa
IES Valle del Cidacos, Calahorra (La Rioja)

RESUMEN

Este estudio analiza la onomástica de los personajes de *La Celestina* en un sentido religioso. Como veremos, los protagonistas son la antítesis de las figuras centrales del cristianismo. Calisto –nombre próximo en su desinencia a Jesucristo– desprecia explícitamente y de forma repetida a la religión cristiana y es una parodia del hijo de Dios. Melibea, cuidadora de su virginidad, es la figura contraria de María Magdalena. Celestina, recomponedora de virgos, actúa a lo largo de la obra como una «madre» y es, sin embargo, el personaje opuesto a la Virgen María. Pleberio, el «Padre» por antonomasia, símbolo de la impotencia, quien achaca a la Fortuna sus desgracias, es la antítesis del «Dios Padre» omnipotente que somete a la Fortuna a través de su Providencia todopoderosa. Y los criados y las criadas de la obra constituyen el ejemplo contrapuesto al de los discípulos o apóstoles de Jesucristo: desprecian a su señor y, a diferencia de aquellos, buscan siempre su propio bien material y no el espiritual.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, onomástica, parodia, religión, cristianismo.

Calisto or the parody of Jesus Christ and the «mother» Celestina or the antithesis of the Virgin Mary: An onomastic approach to the religious meaning of Rojas's work

ABSTRACT

This study analyses the onomastics of the characters in *La Celestina* in a religious sense. As we shall see, the main characters are the antithesis of the central figures of Christianity. Calisto -a name close in its desinence to Jesus Christ- explicitly and repeatedly despises the Christian religion and is a parody of the son of God. Melibea, who takes care of her virginity, is the opposite figure of Mary Magdalene. Celestina, recomposer of virgins, acts throughout the play as a «mother» and is, however, the opposite character to the Virgin Mary. Pleberius, the «Father»

par excellence, symbol of impotence, who blames Fortune for his misfortunes, is the antithesis of the omnipotent «God the Father» who subdues Fortune through his all-powerful Providence. And the servants and maids in the play are the opposite example to the disciples or apostles of Jesus Christ: they despise their master and, unlike the former, always seek his material and not his spiritual good.

KEYWORDS: *Celestina*, onomastics, parody, religion, Christianity

1.- Antecedentes y propósito

No hay muchos estudios monográficos sobre algo que en mi opinión es fundamental para entender *La Celestina*, el significado de la onomástica de los personajes de la obra, un aspecto que puede ayudar a entender qué movió al autor a su escritura y cuál era la intención buscada con su publicación.

Aunque hay breves notas muy puntuales sobre la onomástica en los trabajos de Menéndez Pelayo¹ o de Castro Guisasola en su estudio de las fuentes del texto², y también el de María Rosa Lida de Malkiel³, sin embargo, algunos editores como Julio Cejador y Frauca⁴, entre otros muchos, no dicen gran cosa sobre ello. Fothergill-Payne⁵ tampoco trata este aspecto, la cual considera que es la parodia lo que mejor la define: «Así, la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* no es un libro tan serio, ni tan pesimista como parece, gracias a la distancia objetiva que nos permite la parodia»⁶. Esta es probablemente una buena guía para el análisis de la onomástica de los personajes, como luego veremos.

Abrams⁷ fue uno de los primeros que relacionó el nombre de «Celestina» con el tema celestial, superando la vinculación de este nombre con el adjetivo latino *scelestus* ('criminal') que estableció Menéndez Pelayo. Fernando Cantalapiedra vio el origen de algunos nombres de la obra como

1.- Menéndez Pelayo, «*La Celestina*», en *Estudios de Crítica Literaria*, Madrid, Imprenta A. Pérez Dubrull, 1888, pp. 73-104. Véase sobre él, Snow, Joseph T., «El estudio de *La Celestina* de Menéndez Pelayo (1910) comentado después de un siglo de vida», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXVIII, 1, (2012), pp. 89-124.

2.- Castro Guisasola, Florentino, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos/Revista de Filología Española, 1924.

3.- Lida de Malkiel, M^a. Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, 1962, Eudeba.

4.- Cejador y Frauca, Julio (ed.), *La Celestina*, Madrid, Ediciones de La Lectura, 1913.

5.- Fothergill-Payne, Louise, *Seneca and Celestina*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

6.- Fothergill-Payne, Louise, «La cita subversiva en *Celestina*», en Vilanova, Antonio (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 189-184 (p. 194).

7.- Abrams, Fred, «The Name 'Celestina': Why Did Fernando de Rojas Choose It?», *Romance Notes*, 14, (1972), pp. 165-167.

los de Sosia o Tristán en el ciclo bretón⁸. Para Ivy A. Corfis los nombres de los personajes tienen un poder mágico y evocador, pues son muy «significativos» en todos los casos⁹. Para Henk de Vries, el de Melibea encuentra su génesis en el de la ciudad de Melíboia en la Tesalia griega que aparece en la *Ilíada* de Homero¹⁰. Este último investigador es autor de un estudio de carácter numerológico o cabalístico sobre los nombres de la obra, bajo los que, en su opinión, hay un ataque a la Iglesia católica¹¹.

En la actualidad, tan solo contamos con dos trabajos que se ocupan de este importante tema de forma monográfica y extensa, uno de Patrizia Botta¹² y otro de Paolo Cherchi¹³. A ellos hemos de añadir el de Daína Chaviano¹⁴ que analiza la onomástica de los tres protagonistas, Calisto, Melibea y Celestina, como «arquetipos» y símbolos de ideas y conceptos previamente definidos por el autor. Y asimismo otros dos de Kurt y Teo Reichenberger y Tilbert Stegman¹⁵ que encuentran un fundamento político en la elección de los nombres de los protagonistas, especialmente en la vinculación de Calisto con el papa Calixto III. La obra sería, bajo el punto de vista de estos dos investigadores, una sátira de los Borgia¹⁶. También Whinnom percibió esta faceta política, presente en su opinión en la crítica contra la nobleza y en la parodia de los personajes de más alto nivel social¹⁷.

No es extraño lo que ocurre con *La Celestina* a este respecto —la ausencia de esta clase de investigaciones de carácter onomástico—, pues

8.– Cantalapiedra Erostarbe, Fernando, «Evocaciones en torno a los nombres de Sosia y Tristán», *Celestinesca*, 14.1, (1990), pp. 41-56.

9.– Corfis, Ivy Q., «Naming in *Celestina*», *Celestinesca*, 22.1, (1998), pp. 43-56.

10.– Vries, Henk de, «Melibea, Melíboia», *Celestinesca*, 29, (2005), pp. 145-154.

11.– Vries, Henk de, «La Celestina, sátira encubierta: el acróstico es una cifra», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 54, Cuaderno 201, (1974), pp. 123-152.

12.– Botta, Patrizia, «Onomástica y crítica textual: peripecias de los nombres propios en la historia textual de *La Celestina*», *Críticón*, 87-89, 2003, pp. 97-111.

13.– Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en Canet, José Luis y Beltrán Llavador, Rafael (eds.), *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas* Rafael, 1997, pp. 77-90.

14.– Chaviano, Daína, «Símbolos y arquetipos en la trinidad protagonista de *La Celestina*», *Celestinesca*, (2006), pp. 9-25.

15.– Reichenberger, Kurt y Stegmann, Tilbert Diego, «La denominació dels personatges de *La Celestina* en el seu context històric-polític», en Patrizia Botta, Kurt Reichenberger, Joseph Thomas Snow, Fernando Cantalapiedra Erostarbe (eds.), *Tras los pasos de la Celestina*, s.l., Reichenberger, 2001, pp. 251-260.

16.– Reichenberger, Theo y Reichenberger, Kurt, «Fernando de Rojas como comentarista político: los nombres de los personajes en *La Celestina*», en Botta, Patrizia Kurt Reichenberger, Joseph Thomas Snow, Fernando Cantalapiedra Erostarbe (eds.), *Tras los pasos de la Celestina*, s.l., Reichenberger, 2001, pp. 225-250.

17.– Whinnom, Keith, «Los motivos de Fernando de Rojas», en Deyermond, Alan D. y Rico, Francisco, *Historia crítica de la literatura española. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 389-393.

resulta bastante habitual en nuestra literatura, especialmente en la medieval. Apenas contamos con unos pocos trabajos, algunos recientes, que analicen este aspecto fundamental, los cuales suelen aportar interesantes ayudas para una mejor comprensión de las obras. Este es el caso de los estudios de María Coduras Bruna¹⁸ sobre la literatura de caballerías. Olga T. Impey¹⁹ ha diseccionado la obra principal de Diego de San Pedro desde esta perspectiva y Santiago Gutiérrez García y Santiago López Martínez-Morás²⁰ han profundizado en la onomástica de la lírica amorosa cancioneril castellana de la Edad Media. Aviva Garribba²¹ ha investigado este aspecto en los cancioneros ibéricos del siglo xv. Cáseda Teresa ha trabajado este asunto en *La Diana* de Jorge de Montemayor²² y en la *Batalla campal de los perros contra los lobos* de Alfonso de Palencia²³. Necesitamos, no obstante, una monografía como la de Luigi Sasso²⁴ para la literatura italiana medieval, en nuestro caso para la castellana.

El «juego onomástico» no es algo nuevo en nuestra literatura y lo encontramos ya desde sus orígenes, por ejemplo, en el *Cantar cidiano*, en el que se halla un interesante parónimo en el nombre de «Vidas», pareja de Raquel en la conocida historia de los cofres de arena²⁵.

El *Libro de Buen Amor* es tal vez uno de los mejores ejemplos de juego onomástico en la literatura medieval. Juan Ruiz —o Juan Rodríguez de

18.— Coduras Bruna, María, «La antroponimia caballeresca a la luz de la onomástica literaria medieval y áurea (de la lírica popular a Gracián). Un estado de la cuestión», *Tirant, Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 16, (2013), pp. 255-278. De la misma autora: Coduras Bruna, María, *Por el nombre se conoce al hombre: estudios de antroponimia caballeresca*, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.

19.— Impey, Olga T., «Apuntes sobre la onomástica de la *Cárcel de amor*», en Lucía Megías, José Manuel (coord.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995*, Alcalá, Universidad, 1997, pp. 829-839 del vol II.

20.— Gutiérrez García, Santiago y López Martínez-Morás, Santiago, «Onomástica amorosa de material clásica en la lírica cancioneril castellana», *Troianalexandrina: Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*, 7, (2007), pp. 217-257.

21.— Garribba, Aviva, «Onomástica bíblica en el cancionero del siglo XV: los topónimos», en Ribeiro Miranda, Carlos y Câmara Silva, Rafaela da (eds.), *Doiro antr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, Lisboa, Estrategias Criativas, 2017, pp. 453-464.

22.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Los orígenes onomásticos (y textuales) de los personajes de la *Diana* de Jorge de Montemayor», *Dirāsār Hispānicas: Revista Tunequina de Estudios Hispánicos*, 6, (2020), pp. 49-61.

23.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Juego onomástico, crónica política y estructura compositiva de la «Batalla campal de los perros contra los lobos» de Alfonso de Palencia», *Castilla: Estudios de Literatura*, 9.13, (2022b), pp. 74-97.

24.— Sasso, Luigi, *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del Medioevo*, Genova, Marietti, 1988.

25.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Raquel (la judía de Toledo) y el rey Midas o Vidas. Génesis histórica y autorial del *Cantar de Mio Cid*: de la derrota de Alarcos (1195) a fray Diego Velázquez, probable creador de la obra», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 50, (2022c), pp. 493-519.

Cisneros— crea con el arcipreste de Hita *su alter ego*, escasamente disimulado en cuanto al nombre. Este escaso disimulo es perceptible asimismo en la onomástica de la mayor parte de los personajes²⁶.

Estos dos ejemplos —muy significativos a este respecto— los podríamos ampliar considerablemente con otros muchos tanto en la literatura medieval —pastoril, caballeresca o en los cancioneros— y en posteriores siglos. La pregunta que hemos de hacernos es si también ocurre lo mismo en *La Celestina*. Este es el objetivo principal de este estudio: saber hasta qué punto utiliza la onomástica o los nombres de los personajes para mostrar y, a la vez, ocultar a personas reales o figuradas e incluso sagradas; para, en definitiva, enviar al lector mensajes que probablemente no podían darse de una forma directa precisamente cuando la Inquisición empezó a llevar a cabo sus primeros autos de fe, cuando los judíos acababan de ser expulsados y los judeoconversos comenzaron a aparecer como sospechosos de marranos y de practicar el criptojudasmo²⁷.

Este estudio pretende llevar a cabo asimismo un análisis de la onomástica de los personajes en un sentido religioso. Como veremos, los protagonistas serían una contrahechura de las figuras centrales del cristianismo que servirían de contra-ejemplo o ejemplo *a contrario*. De este modo, Calisto —nombre próximo en su desinencia a Jesucristo—, que desprecia explícitamente y de forma repetida a la religión cristiana, constituiría la antítesis del hijo de Dios. Melibea, atenta a su virginidad, hija de buena familia y cuidada por sus padres, sería la figura contraria de María Magdalena, la prostituta del Nuevo Testamento y amiga de Jesucristo, además de su amante en los textos apócrifos. Celestina, cuyo nombre procede de «cielo», recomponedora de virgos, actúa a lo largo de la obra siempre como una «madre», es el perfecto contraejemplo de la Virgen María y está muy vinculada al «manto» y a otros atributos marianos como la «cadenilla» según la iconografía de su época. En fin, Pleberio, el «Padre» por antonomasia, símbolo de la impotencia, quien achaca a la Fortuna sus desgracias, constituiría la antítesis del «Dios Padre» omnipotente que somete a la Fortuna —según la idea medieval y la cultura cristiana— por medio de su deseo o a través de su Providencia todopoderosa.

El resto de personajes, los criados y las criadas de la obra, forman un corifeo que acompaña a aquellos y constituyen la inversión y el ejemplo

26.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «La historia de D. Melón Ortiz y D^a. Endrina: Del guarda mayor Íñigo Ortiz de Estúñiga a D^a. Juana de Orozco y Meneses, miembro de la familia de los señores de Hita. Y algunas referencias navarras en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz de Cisneros», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 49, (2021a), pp. 136–148.

27.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Las razones de la escritura del *Libro de Buen Amor* por Juan Ruiz de Cisneros: Entre el «juego y la burla» y la venganza poética. Y de «Cómo dice el arcipreste que se ha de entender su libro», en Toro Ceballos, Francisco (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de Buen Amor»: Homenaje a Folke Gernert*, Alcalá la Real, Ayuntamiento, 2022a, pp. 69–86.

a *contrario* de los discípulos o apóstoles de Jesucristo. A diferencia de lo que ocurre en el Nuevo Testamento, desprecian a su señor, buscan solo su propio interés, son todos unos Judas que se venden por unas monedas y, a diferencia de los discípulos cristianos, buscan solo su bien material y no el espiritual.

2.– Juego onomástico en los personajes de *La Celestina*

Según Patrizia Botta, en la obra hay ciento seis nombres propios citados y veinte personajes, además de cuatro autores (Mena, Cota, Rojas y Proaza) sumando por tanto todos ellos ciento treinta antropónimos²⁸. Sin embargo, mi estudio se centrará exclusivamente en el nombre de los personajes principales del texto.

Destaca la escasez de nombres peninsulares²⁹ y el predominio de los extranjeros³⁰. Señala Botta que el descubrimiento del manuscrito de Palacio trajo algunas sorpresas a nivel onomástico, porque en él en lugar de «Elicia» aparece «Alicia», y en vez de «Alisa», «Elisa».

Paolo Cherchi, en su estudio de la onomastésia en la obra, llega a la conclusión de que muchos son de origen clásico o histórico, especialmente en el caso de los personajes de más elevada condición social. Los de los personajes de clase baja suelen ser antifrásticos. En su opinión, «la onomástica de Rojas tiene un sistema; por lo tanto se excluye la casualidad, y resulta plausible la búsqueda de un sentido general de este sistema³¹».

Es este «sistema» lo que más llama la atención precisamente en el análisis de la onomástica de los personajes. En primer lugar, se trata de nombres «significativos»; de manera que, siguiendo el aserto de que «por el nombre se conoce al hombre», en *La Celestina* están estos diseñados a la medida de cada personaje, en función de su carácter y de su forma de actuar. En segundo lugar, hay una clara diferenciación en la onomástica en función del origen social de cada individuo y del estamento al que pertenece, noble o plebeyo.

Apenas se ha puesto en relación la onomástica de los personajes con la religión, probablemente porque la vinculación con el mundo clásico y pagano de los nombres que aparecen y el debate que tradicionalmente ha existido sobre la presencia religiosa en la obra han impedido percibir un aspecto muy relevante para la comprensión del texto. Ya Ramiro

28.– Botta, Patrizia, «Onomástica y crítica textual: peripecias de los nombres propios en la historia textual de *La Celestina*», *op. cit.*, p. 97.

29.– *Ibidem*, p. 99.

30.– *Ibidem*, p. 99.

31.– Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», *op. cit.*, p. 87.

de Maeztu insistió en la condición judeoconversa de Rojas³², y podemos percibir cierto aspecto subversivo o herético en las conocidas palabras del principio de la obra:

SEMPRONIO.— Digo que nunca Dios quiera tal, que es especie de heregía lo que agora dixiste.

CALISTO.— ¿Por qué?

SEMPRONIO.— Porque lo que dizes contradize la cristiana religión.

CALISTO.— ¿Qué a mí?

SEMPRONIO.— ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO.— ¿Yo? Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo.

SEMPRONIO.— (Ap.) Tú te lo dirás. Como Melibea es grande, no cabe en el corazón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones³³.

Algunos críticos, sin embargo, señalan que el tema religioso es irrelevante³⁴. Julio Rodríguez Puértolas³⁵ no lo considera el tema central, a diferencia de Stephen Gilman³⁶. Probablemente Rojas coincide en el mismo camino que tomaron otros conversos como Antón de Montoro, quien trató incluso de borrar todo el «rastros de confeso» que arrastraba y que los cristianos viejos le afeaban³⁷. Se ha visto la relación, especialmente en la despedida final (*in hac lacrymarum valle*), con la *Vulgata* atribuida a San Jerónimo antes que con la *Salve Regina*³⁸ y cómo la obra ajusta cuentas con cada uno de los irreverentes protagonistas, ciegos por una avaricia y lujuria que los conduce a la muerte: justicia divina y victoria del *fugit dies* medieval sobre el *carpe diem* renacentista. En cualquier caso, la obra se abre a múltiples interpretaciones y quizás la Inquisición no puso su

32.— Mainer, José-Carlos (ed.), *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid, Visor Libros, 2004.

33.— Canet, José Luis, (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, Valencia, Anejos de la revista *Celestinesca*, 2020, p. 25. Cito a partir de ahora por esta edición.

34.— Véase Martín Sastre, María Jesús, «El aspecto religioso en *La Celestina*», *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 8, (1999), pp. 49-60.

35.— Rodríguez Puértolas, Julio, «Fernando de Rojas y su *Celestina*», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 122, (2011), pp. 7-14.

36.— Gilman, Stephen, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de la Celestina*, Madrid, Taurus, 1978.

37.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Los denuetos de Antón de Montoro a Rodrigo Cota («Gentilhombre de quien so»): Génesis política y social de su sátira y algunas cuestiones relativas a su linaje y descendencia judeoconversa», *Alfinge: Revista de filología*, 35, (2023), pp. 137-162.

38.— Galván, Luis, «'Valle de lágrimas' y lugares de la gloria: la *Celestina* y el Salmo 83/84», *Celestinesca*, 28, (2004), pp. 25-32.

mirada sobre ella hasta muy tardíamente, probablemente porque vieron un buen ejemplo de justicia poética y de castigo divino de aquellos que habían ofendido a Dios, por ejemplo en el texto transcrito con las palabras heréticas de Calisto.

Que el asunto religioso es fundamental en la obra parece algo evidente para críticos como María Jesús Martín Sastre³⁹, Jacqueline Ferreras⁴⁰, Francisco Mundi Pedret⁴¹ o Dorothy Sherman Severin⁴². No parece un dato irrelevante el siguiente: en la obra encontramos doscientas treinta y siete veces —según cómputo que he realizado— la palabra «Dios», y de ellas, treinta y siete en el primer acto. Aunque tal vez no sea un argumento de peso, se trata de un número muy elevado de ocurrencias, muy superior a cualquier otro texto de su tiempo de parecida o similar extensión en número de páginas. En su mayoría, no se trata de alusiones desmantizadas o de frases hechas, sino de menciones directas a la divinidad como ser superior de contenido teológico.

Kenneth Brown⁴³ ha localizado en la obra diversos chistes para judíos, para conversos criptojudíos y para cristianos formando un repertorio abundante y significativo de la diversidad religiosa presente en la obra. Enrique Fernández ha remarcado cómo muchos probables lectores del tiempo de la escritura del texto, y posteriores, pudieron ver encarnada la parábola del hijo pródigo en los personajes de Calisto, Melibea y Pármeno⁴⁴. José Luis Canet alude al «Humanismo cristiano» que podemos encontrar en la obra «exagerando el aspecto de la responsabilidad del individuo al tomar sus decisiones y actuar de acuerdo a su voluntad». Según Canet, estas modificaciones se habrían introducido con intencionalidad pedagógica por humanistas como Alonso de Proaza⁴⁵. Este último investigador enlaza la concepción religiosa de la obra con un paulinismo

39.– Martín Sastre, María Jesús, «El aspecto religioso en *La Celestina*», *op. cit.*

40.– Ferreras, Jacqueline, «Amour et religion dans *La Celestina* de Fernando de Rojas (ou Eros et Thanatos?)», en Amrán, Rica (ed.), *Autour de La Celestina*, París, Indigo, 2008, pp. 231-246.

41.– Mundi Pedret, Francisco, «Elementos religiosos, positivos y negativos, en la *Celestina*», en Criado de Val, Manuel (coord.), *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento: actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*, Madrid, PPU, 1989, pp.308-313.

42.– Sherman Severin, Dorothy, *Religious Parody and the Spanish Sentimental Romance 2005*, Newark, Juan de la Cuesta, 2005.

43.– Brown, Kenneth, «Chistes para judíos, chistes para conversos criptojudíos y chistes para cristianos: el repertorio del chiste en *La Celestina*», en Díaz Rodríguez, Antonio José (dir.), *Los judeoconversos en el mundo ibérico*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2018, pp. 171-208.

44.– Fernández, Enrique, «La parábola del hijo pródigo en la recepción temprana de *La Celestina*», en Daniele Arciello, Enrique Fernández, Devid Paolini, Amaranta Saguar García (coords), *Entre ingenios y agudezas: nuevos rumbos de la crítica celestinesca y picaresca*, Salamanca, Universidad, 2023, pp. 99-116.

45.– Canet, José Luis, «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en Romera, Irene y Sirera, Josep Lluís (eds.), *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XV-XX*.

presente en algunos escritores heterodoxos, guiados por el pensamiento jerónimo que ilumina a escritores como el arzobispo de Granada Hernando de Talavera. A este último podemos añadir su gran amigo y poeta madrileño Juan Álvarez Gato, también el discípulo del arzobispo, fray Pedro Ramiro de Alba, personaje principal en el *Diálogo de doctrina cristiana* de Juan de Valdés. La relación del bando renovador de la Universidad de Salamanca con cierta heterodoxia religiosa antiescolástica y humanística, preocupada por debates de filosofía moral y de la ética, está en el origen de la obra, en la *devotio moderna* que ilumina la renovación de pensamiento a finales del siglo xv, especialmente entre agustinos, jerónimos y reformadores en el seno universitario.

En el mismo sentido, la profesora Amaranta Sagar García⁴⁶ señala que el texto se puede encuadrar dentro de la *devotio moderna*, algo perceptible en la obra en el abundante empleo de citas bíblicas y en la presencia de la *meditatio humanitatis Christi*. De este modo, se puede identificar

una preocupación por la manipulación de los conceptos religiosos y de las Escrituras, bien como manifestación de la *religio amoris*, bien como argumento de autoridad. Lo primero se relaciona con un tipo de crítica anticortesana que, además de en los escritos de determinados humanistas italianos, se encuentra en Castilla en las censuras de los franciscanos Íñigo de Mendoza y Ambrosio Montesino, lo que nos devuelve al mismo entorno religioso-ideológico del párrafo anterior. Sin embargo, más interesante resulta lo segundo, ya que el tipo de preocupación por la reducción de la Biblia a fuente de *sententiae* que revela admite dos interpretaciones. En primer lugar, puede ser explicada desde una perspectiva ideológico-espiritual, según la cual las Escrituras deben recuperar su papel como máxima autoridad y su valor por sí mismas, ya que en ellas y en su exégesis se encuentran todos los fundamentos del Cristianismo y todo lo necesario para amar y conocer a Dios. Por lo tanto, esta interpretación se perfila como una censura al alejamiento de la Biblia de la Escolástica, que sustituye la exégesis por las disputas sobre cuestiones doctrinales y sólo recurre a las Escrituras como herramienta de refutación o confirmación, y encaja con el lugar central concedido a la Biblia en la *devotio moderna*. En segundo lugar, la preocupación por la reducción

Actas del Simposio Internacional celebrado en Valencia (21-22 de Noviembre de 2005), Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 15-28.

46.– Sagar García, Amaranta, *Intertextualidades bíblicas en Celestina: devotio moderna y humanismo cristiano*, Vigo, Editorial Académica del Hispanismo, 2015.

de las Escrituras a simple fuente *de sententiae* también emparentada con la reivindicación por parte de los humanistas de la lectura directa de los textos originales, frente a su conocimiento a través de los compendios de *auctoritates* en que se basa el método de enseñanza de la universidad dominada por los escolásticos, para evitar que sus descontextualización y errores de transmisión puedan dar lugar a interpretaciones o usos pervertidos de esto⁴⁷.

Saguar resume con estas palabras la proximidad de la obra a los nuevos planteamientos religiosos, próximos en cualquier caso a una nueva percepción que anticipará, en mi opinión, algunas claves del alumbradismo toledano, presentes —añado— en el *Lazarillo* y también en el erasmismo de Vives, de los Valdés, de Juan de Vergara, de Alonso Cedillo, de Andrés Laguna o de Cristóbal de Villalón entre otros muchos. En opinión de esta investigadora:

Finalmente, muestra unos planteamientos didáctico-morales que dependen de criterios voluntaristas agustinianos muy queridos para la pedagogía humanista. En consecuencia, dado este balance entre religiosidad y humanismo, *Celestina* se perfila como una obra del llamado Humanismo Cristiano. Es decir, de un humanismo presidido por una sincera y honda espiritualidad, encuadrada en los parámetros de la *devotio moderna*, con graves preocupaciones sobre la moralidad y el óptimo funcionamiento de la sociedad⁴⁸.

Alan Deyermond⁴⁹ insiste en que el mundo que crea Rojas en la obra pertenece al ámbito de un cristiano nuevo. Sin embargo, cree Otis H. Green⁵⁰ que hay que situarla en el ámbito de la condenación por los excesos del amor cortés al transgredir sus reglas y subvertir los valores cristianos.

a) Calisto o la parodia de Jesucristo

Calisto, según el estudio de Paolo Cherchi, es un nombre que procede del griego *καλλιστος* y significa ‘hermosísimo’⁵¹. Sin embargo, se trata de una antifrasis puesto que su belleza no le sirve para conseguir el amor

47.— *Ibidem*, pp. 232 y 233.

48.— *Ibidem* p. 233.

49.— Deyermond, Alan D., «Fernando de Rojas De 1499 a 1502: ¿cristiano nuevo?», *Medievalia*, 40 (2016), pp.130-41.

50.— Green, Otis H., «Amor cortés y moral cristiana en la trama de *La Celestina*», en Rico, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 504-507 del tomo I.

51.— Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», *op. cit.*, p. 82.

de Melibea. Pero es que además, Calisto es el nombre de una ninfa de la mitología griega, por tanto una mujer y no un hombre. Algo parecido en este cambio de género ocurre con el nombre de Melibea, que aparece como Melibeo —pastor que dialoga con el también pastor Tirsi— en la primera égloga de las *Bucólicas* virgilianas. Se trata por tanto de un hombre y no de una mujer. ¿Por qué cambia el primitivo autor el género de estos conocidos personajes grecolatinos? Probablemente porque pretende subvertir toda la tradición clásica que arrastran tras de sí ambos nombres. No olvidemos que Virgilio aparece citado en la obra en varias ocasiones, casi siempre en forma risible, como cuando Celestina dice de él lo siguiente:

Verás quién fue Virgilio y qué tanto supo, mas ya tendrás oído cómo estovo en un cesto colgado de una torre mirándolo toda Roma. Pero por eso no dexó de ser honrado ni perdió el nombre de Virgilio⁵².

Y Calisto recuerda que también Virgilio se sometió al imperio de la mujer, del amor y de la belleza, por lo cual él encuentra justificación en su propio ejemplo, como también en otros importantes personajes de la Antigüedad, para su loco enamoramiento:

CALISTO.— Di, pues, esse Adam, esse Salomón, esse David, esse Aristóteles, esse Virgilio, esses que dizes ¿cómo se sometieron a ellas? ¿Soy más que ellos?⁵³.

No podemos echar en saco roto, por otra parte, que no mucho antes de que se escribiera la obra fue papa un español, Alfonso Borja, con el nombre de Calixto III. Y cuando salió a la luz *La Celestina* gobernaba la Iglesia católica su sobrino Alejandro IV —Rodrigo Borja o Borgia—. Es muy probable que el primitivo autor escogiera el nombre de Calisto por varias razones. Tal vez por su proximidad onomástica a «Jesucristo». O por constituir una antífrasis: el enamorado no conseguirá a Melibea por su belleza y sus gracias dialécticas, sino por el dinero con que paga los servicios de una hechicera. Aunque quizás hubo un deseo de subvertir —como en el caso de «Melibea»— el género del protagonista (nombre en nuestro caso femenino para un personaje masculino). Por otra parte, hallamos un probable deseo de ridiculizar la fuente clásica mitológica, tan en boga a finales del siglo xv y durante los Siglos de Oro. Y tal vez existió la intención de referirse subrepticamente a un papa muy próximo temporal y espacialmente al autor de la obra, Calixto III, tío del entonces papa en Roma⁵⁴.

52.— Canet, José Luis, (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, op. cit., p. 100.

53.— *Ibidem*, p. 28.

54.— Cáteda Teresa, Jesús Fernando, «El autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melibea*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo», *Celestinesca*, 42, (2018), pp. 9-56.

Pero también el nombre de Calisto lo encontramos en el caso de San Calisto o papa Calisto I, un antiguo esclavo romano. Y aparece asimismo como personaje principal en las *Metamorfosis* de Ovidio.

Jesucristo sabe que ha de morir. Sin embargo, Calisto halla la muerte inesperadamente. Jesucristo no vacila cuando está agonizando en el Calvario. A cambio, Calisto grita de miedo cuando siente que va a fenecer. Jesucristo reza a Dios Padre entregándose a él. Y, sin embargo, Calisto sustituye a Dios por Melibea y contrahace el famoso Credo cristiano cuando dice las conocidas palabras: «¿Yo? Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo». Jesucristo, en fin, tiene un grupo de seguidores fieles, los apóstoles, que dan su vida por él, a los que conoce perfectamente. Por ello señala directamente a Pedro advirtiéndole que este lo traicionará antes de que cante el gallo. Sin embargo, Calisto desconoce todo de sus criados, es absolutamente ignorante de sus traiciones, de lo poco que realmente les importa, de que lo único que buscan es obtener de él todo el dinero que puedan. Se burlan de sus amores a su espalda, de su cobardía y de su falta de valor. Sin embargo, los apóstoles llevan la palabra de Jesucristo por todas partes y tienen una fe absoluta en él y en su condición divina.

Enrique Fernández, cuando menciona la muerte de Calisto, destaca que la «escala es usual en la iconografía cristiana»⁵⁵. Recordemos, a este respecto, la repetida imagen del descendimiento de Jesús, objeto de innumerables representaciones artísticas. En su opinión, en las representaciones antiguas de la obra los grabadores siguieron una tradición anterior y en el caso de *La Celestina* se trata más de una «decisión formal que interpretativa por parte de los grabadores»⁵⁶. Quizás la causa de su inclusión fue, en su opinión, que «ayudaba a su venta en los estantes de los libreros». Pero en cualquier caso, en el momento de la publicación de la obra existía toda una cultura religiosa que estaba en la retina del pueblo y que vinculaba la escala con la muerte de Jesucristo.

b) Melibea o el contrajemplo de María Magdalena

Como ya he señalado anteriormente, Melibea (en realidad Melibeo) designa a un hombre y no a una mujer, un pastor de la primera égloga de las *Bucólicas* virgilianas que pena por sus desgracias amorosas. Su nombre aún en su significado la dulzura de la «miel» y la «belleza». Se trata de una mujer dulce, hija de buena familia, rica, cuyo espacio natural es el huerto. Se guarda por una muralla, como Tisbe, y al igual que esta tendrá un trágico final. Según Paolo Cherchi, su nombre significa, de forma más

55.– Fernández Rivera, Enrique, «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», *eHumanista*, 19, (2011), pp. 137-156 (p. 145).

56.– *Ibidem*, p. 153.

precisa 'de la voz melosa, dulce'⁵⁷. En efecto, en la obra aparece una vez cantando, aunque este dato no es verdaderamente relevante y apenas la identifica. Se trata, de nuevo, en opinión del investigador italiano, de una antífrasis. Bien es cierto que en el auto diecinueve se alude a su «ronca voz de cisne», identificación que ha tenido diversas interpretaciones por la crítica: sexual desde el momento en que se sustituye su voz delicada por otra menos melodiosa, y también premonitoria, en opinión de Joseph Snow: «la ironía es que, sin darse cuenta, Melibea anuncia su muerte»⁵⁸.

Melibea es la perfecta hija, obediente a sus padres, a diferencia de la María Magdalena de la tradición cristiana, una prostituta esta última de cuyos padres nada sabemos. Es cierto que en la Biblia no se indica que lo fuera, pero sí se dice que Jesús echó de ella «siete demonios» (Lucas: 8,2). Fue la propia Iglesia la que relacionó a María Magdalena con la prostitución, concretamente el papa Gregorio Magno en el siglo VI cuando dijo que los siete demonios son los vicios⁵⁹.

Si Melibea está indudablemente marcada por su familia y su *estatus*, el nombre de Magdalena no indica ningún linaje, familia o pertenencia a una tribu, sino que se refiere a la ciudad de Magdala.

Melibea es, por tanto, el ejemplo contrario de María Magdalena por sus orígenes, por su familia, linaje, clase de amor en sus historias (prostituido en un caso; ciego por un único amante, Calisto, en el otro). Ambas son asimismo la más pura antítesis porque si Magdalena cambia de forma radical en el Nuevo Testamento redimiéndose de su vida pasada, llegando a convertirse en la «viuda» de Jesucristo, llorando junto con la Virgen María a los pies de la cruz, sin embargo en el caso de Melibea ocurre lo contrario: su cambio o conversión es claramente a peor, hacia un precipicio que le lleva a enloquecer de amor, a perder la cordura y a suicidarse finalmente.

En la obra se alude a la iglesia de la Magdalena, cerca de las tenerías donde está la casa de Celestina, por tanto un lugar donde van las prostitutas a oír misa. En la Barcelona contemporánea se situaba esta iglesia en el Canyet, donde estaba la mancebía de la ciudad, en el actual Poblenou, cuyo funcionamiento como burdel fue regulado por Alfonso V el Magnánimo en 1452. La voz «tenería» —o «manfla»— se utilizó en la Corona de Aragón en aquella época como sinónimo de burdel y no solo como lugar donde se curtían pieles. Joan Corominas señala a este respecto que

Al parecer todos estos vocablos [tenería, tanar, tanero, tanadar] se emplearon solo en el Norte de España, especialmente en Cataluña y Aragón; y en la época clásica ya todos estaban olvidados salvo tenería, que no figura en

57.— Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», *op. cit.*, p. 82.

58.— Snow, Joseph, «Animales en *Celestina*», *Celestinesca*, 45, (2021), pp. 169-186 (p. 181).

59.— Duby, Georges, *Leonor de Aquitania / María Magdalena*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

APal., Nebr. ni Covarr. pero sí en Oudin y Aut., donde se citan ejs. en la *Celestina* y en ley de 1552⁶⁰.

Melibeia, a diferencia de la prostituta representada por María Magdalena, mira repetidamente por su virginidad cuando dice ante Pleberio, al ser conocedora de la muerte de Calisto, que «[Calisto] quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito, perdí mi virginidad, del cual deleitoso yerro de amor gozamos cuasi un mes»⁶¹. Melibeia, quien repetidamente alude a su deseo de no perderla, cede finalmente porque está enamorada. Y aunque ella se refiere al «deleitoso yerro de amor» y utiliza el verbo «gozamos», queda claro en la obra que se trata de un enamoramiento pleno, no lascivo como en el caso de Calisto. Por ello este será castigado por la Providencia, mientras que Melibeia será ella quien decida perder la vida. Para San Martín Bastida, la presencia de los cuerpos muertos y la violencia de las muertes indican que «*La Celestina* propone una lectura moralista, especialmente la *Tragicomedia*»⁶². Considera en este mismo sentido López Ríos que la muerte de Melibeia es infamante para Pleberio y para su linaje, toda vez que se ha producido de una forma que daría que hablar en la ciudad: la desgracia de los padres no estaba solo en haber perdido a su hija, sino también en el modo y la causa que lo provoca⁶³.

María Magdalena, prostituta según la tradición y redimida por Jesucristo, no solo no se representa muerta en la Biblia —a diferencia de Melibeia en la obra—, sino que aparece unida a la Virgen María en una de las imágenes iconográficas más conocidas de finales de la Edad Media, en el Calvario a los pies de la cruz en que agoniza y muere Jesucristo, imagen que desliza la idea de la «viuda» y la madre unidas por el dolor.

La profesora Amaranta Saguar considera el suicidio de Melibeia es un *contrafactum* de la Pasión de Cristo y el planto de Pleberio (*lamentatio Pleberii*) de la compasión de la Virgen⁶⁴, la *lamentatio Mariae*. Así, hay un claro paralelismo entre la oración del Huerto de los olivos y el rezo final a Dios de Melibeia;

De hecho, no cabe descartar que el «se ha hecho a mi voluntad» de Melibeia se sintiera como una inversión del bíblico «fiat voluntas tua», debido al contexto del *contra-*

60.— Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «El autor del primer acto de la *Comedia de Calisto y Melibeia*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo», *op. cit.*, p. 29.

61.— *Ibidem*, p. 205.

62.— San Martín Bastida, Rebeca, «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: El cuerpo «hecho pedazos» y la ambigüedad macabra», *eHumanista*, 5, (2005), pp. 113- 125 (p. 119).

63.— López-Ríos, Santiago, «Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja. Melibeia y la muerte infamante en *La Celestina*», en Piñero Ramírez, Pedro Manuel (coord.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 309-330 del vol. I.

64.— Saguar García, Amaranta, *Intertextualidades bíblicas en Celestina: devotio moderna y humanismo cristiano*, *op. cit.*, p. 97.

factum pasional en que se inserta la escena. Asimismo, desarrollando un poco más este contraste, al comparar la definición doctrinal de la Pasión, gesto supremo de obediencia al Padre y manifestación del amor de Jesús por el Hombre y Dios mismo, con el suicidio de Melibea, fruto del amor hacia un único hombre —«amor del muerto caballero»—, renuncia al amor filial —«[...] que priva al [amor] que tengo con los vivos padres»— y a la debida obediencia a los padres —«Gran sinrazón hago a sus canas; gran ofensa a su vejez»—, vemos que parece existir una contradicción sistemática de los valores del sacrificio de Cristo que no puede explicar la mera casualidad⁶⁵.

El suicidio de Melibea, según Sagar, está en buena medida relacionado con la muerte pasional de Jesús, en forma de *contrafactum*. Y asimismo «existe voluntad de relacionar la Pasión de Cristo también con los últimos momentos de Melibea»⁶⁶. De este modo, si Melibea ocupa el lugar del hijo de Dios, Pleberio en su planto ocuparía un lugar similar al de la Virgen María en el *planctus Mariae*.

Por otra parte, se produce en la obra lo que llama Sagar una «feminización de Pleberio» que contribuye a «minar su autoridad» y también a «justificar su comportamiento defectivo a lo largo de la obra, a saber: duelo exagerado, padre permisivo, tendencia a lo mundano»⁶⁷. Y ello en correspondencia con la masculinización de Melibea en los momentos finales, convertida en un Jesucristo en la Pasión próxima a la muerte.

c) La «madre» Celestina (recomponedora de virgos) o la Virgen María

Se trata del personaje más rico de la obra, a través de la cual el primitivo autor expresa el lenguaje popular de la calle, suburbial y marginal. Con razón se cambió el título de la obra, sustituyendo el nombre de los amantes por el de la hechicera⁶⁸.

El nombre de «Celestina» hace referencia, según admite mayoritariamente la crítica, al cielo. Y guarda una curiosa correspondencia con el de «Calisto», también próximo en su forma al mismo término. Se trata, una vez más, de una antífrasis, toda vez que en la obra se la relaciona constantemente con el infierno, con el «diablo», palabra esta última que aparece treinta veces en la obra.

65.— Sagar García, Amaranta, *Intertextualidades bíblicas en Celestina: devotio moderna y humanismo cristiano*, op. cit., pp. 91 y 92.

66.— *Ibidem*, p. 93.

67.— *Ibidem*, p. 103.

68.— Botta, Patrizia, «Los epígrafes en *La Celestina*: (títulos, subtítulos, rúbricas, argumentos, etc)», en Garribba. Aviva (ed.), *De rúbricas ibéricas*, Roma, Aracne Editrice, 2008, pp. 183-217.

La palabra que más y mejor la identifica es «madre». Sempronio se dirige a ella reconociéndola como su madre: «Dime, madre, ¿qué passaste con mi compañero Pármeno cuando subí con Calisto por el dinero?»⁶⁹. Se encarga Celestina de recordarle a Pármeno que su fallecida madre era como «uña y carne»⁷⁰; y una vez fallecida aquella, reclama su derecho a suplantarla. Incluso recuerda que ella misma crió al sirviente de Calisto al poco de nacer:

CELESTINA.— Aquí está Celestina que le vido nacer y le ayudó a criar. Su madre y yo, uña y carne. Della aprendí todo lo mejor que sé de mi oficio. Juntas comíamos, juntas dormíamos, juntas havíamos nuestros solazes, nuestros plazerés, nuestros consejos y conciertos. En casa y fuera, como dos hermanas. Nunca blanca gané en que no toviesses su mitad⁷¹.

En la obra la llaman «madre» Sempronio y Pármeno y también Elicia y Areúsa o Lucrecia, e incluso Calisto y Melibea. Y no solo por su edad —pues el término habitual sería en la época, como hasta tiempos recientes especialmente en zonas rurales, «tía»—, sino porque la ven como un ser maternal, poderoso, una *mater amantissima*. De Calisto dice lo siguiente, al igual que de Pármeno, expresando algo que ha solido escapar a los críticos pese a su importancia, cuando se dirige a Melibea y alude al joven enamorado:

CELESTINA.— Podrá ser, señora, de veinte y tres años, que aquí está Celestina que lo vido nacer y lo tomó a los pies de su madre.

MELIBEA.— Ni te pregunto eso ni tengo necesidad de saber su edad, sino qué tanto ha que tiene el mal⁷².

Celestina, por tanto, asistió al nacimiento de Calisto y fue testigo, como su madre, de su llegada al mundo. El carácter de madre contiene de este modo incluso una declaración física como testigo del alumbramiento.

Pero si la Virgen María es el prototipo de madre y también es el prototipo de virgen, Celestina lo es asimismo en ambos sentidos, pero como su versión *a contrario*. Celestina no solo no es virgen, sino que comercia con la virginidad, recompone virginidades perdidas y mercantiliza lo que en el caso de la madre de Jesucristo es una virtud y no un vicio o una forma de hacer dinero como en el caso de la alcahueta. Por otra parte, la Virgen María es la madre de Jesucristo —el hijo de Dios—, y Celestina es «ma-

69.— Canet, José Luis, (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, op. cit., p. 57.

70.— *Ibidem*, p. 57.

71.— *Ibidem*, p. 57.

72.— *Ibidem*, p. 74.

dre» de prostitutas, rufianes e incluso de aquellos que caen en sus redes como Calisto y Melibea.

Cuando Sempronio habla de ella a su amo por primera vez, le indica que ha recompuesto más de cinco mil virgos:

SEMPRONIO.— Yo te lo diré. Días ha grandes que conosco en fin desta vezindad una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. Entiendo que passan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras peñas promoverá y provocará a luxuria si quiere.⁷³

Pármemo menciona entonces de forma repetida su condición de recomponedora de virgos, indicándole que vendió por virgen a la misma joven en varias ocasiones, por ejemplo a una criada que tenía y que entregó tres veces cuando vino el embajador francés:

Esto de los virgos, unos hacía de bexiga y otros curava de punto. Tenía en un tabladillo, en una caxuela pintada, unas agujas delgadas de pellijeros y hilos de seda encera-dos, y colgadas allí raíces de hojaplasma y fuste sanguino, cebolla albarrana y cepacavallo. Hazía con esto maravillas, que cuando vino por aquí el embaxador francés, tres veces vendió por virgen una criada que tenía⁷⁴.

Hasta Lucrecia, la criada de Melibea, lamenta que con su muerte no habrá posibilidad de recomponer los virgos:

LUCRECIA.— (Ap.) ¡Aun si bien lo supieses, rebentarías! ¡Ya, ya, perdido es lo mejor! ¡Mal año se os apareja a la vejez! Lo mejor, Calisto lleva. No ay quien ponga virgos, que ya es muerta, que ya es muerta Celestina. ¡Tarde acordáis; más havíades de madrugalar!⁷⁵

Manuel da Costa ha subrayado esta antítesis entre Celestina y la Virgen María⁷⁶. Y ha señalado asimismo la presencia paródica de Jesucristo y de diversos santos en la obra⁷⁷. Hay una traslación paródica del culto a la Virgen María por el culto o veneración a Celestina por todos sus seguidores, según señala Costa. Pone de relieve asimismo el carácter mediador

73.— *Ibidem*, p. 31.

74.— *Ibidem*, pp. 36 y 37.

75.— *Ibidem*, p. 180.

76.— Costa Fontes, Manuel da, *El arte de la subversión en la España inquisitorial: Fernando de Rojas y Francisco Delicado (con dos notas sobre Cervantes)*, Madrid, Iberoamericana-Veruert, 2018.

77.— Costa Fontes, Manuel da, «Jesus and Mary, Christian Prayer, and the Saints in *Celestina*», en Enrique Fernández (coord.), *A Companion to Celestina*, s.l., Brill, 2017, pp. 242-261.

de ambas mujeres, en un caso entre lo divino y humano y en el otro entre Calisto y Melibea o entre las prostitutas y sus amantes.

El autor juega también con elementos iconográficos relacionados con la Virgen María como el manto, objeto de representaciones pictóricas y también pieza fundamental en muchas tallas procesionales o en esculturas de las iglesias y templos de devoción. Celestina alude a su «manto raído y viejo» al principio de la obra, de lo que se queja repetidamente. Es bajo él donde Calisto quiere ampararse, tal y como aparece en muchas pinturas la Virgen acogiendo bajo su manto a sus protegidos:

CALISTO.— ¡Oh gozo sin par! ¡Oh singular oportunidad!
¡Oh oportuno tiempo! ¡Oh quién estuviera allí debaxo
de tu manto escuchando qué hablaría sola aquella en
quien Dios tan estremadas gracias puso!

CELESTINA.— ¿Debaxo de mi manto, dizes? ¡Ay mezquina
que fueras visto por treinta agujeros que tiene, si Dios
no le mejora!⁷⁸

Celestina le insiste en varias ocasiones a Calisto que necesita un manto nuevo y no para de repetirlo hasta que este se da por enterado

CELESTINA.— Por un manto que tú des a la vieja, te dará en
tus manos el mesmo que en su cuerpo ella traía.

CALISTO.— ¿Qué dizes de manto? Manto y saya, y cuanto
yo tengo.

CELESTINA.— Manto he menester, y este terné yo en harto.
No te alargues más; no pongas sospechosa dubda en mi
pedir, que dizen que ofrecer mucho al que poco pide es
especie de negar.

CALISTO.— Corre, Pármemo, llama a mi sastre y corte lue-
go un manto y una saya de aquel contray que se sacó
para frisado⁷⁹.

El manto se convierte en la seña de identidad de Celestina y es objeto incluso de devoción por quienes la buscan para lograr a su amada:

En viéndome entrar se turbavan, que no hazían ni
dezían cosa a derechas. Unos me llamavan «Señora»,
otros «Tía», otros «Enamorada», otros «Vieja honrada».
Allí se concertavan sus venidas a mi casa, allí las idas a
la suya, allí se me ofrescían dineros, allí promessas, allí
otras dádivas, besando el cabo de mi manto, y aun algu-
nos en la cara por me tener más contenta. Agora hame

78.— *Ibidem*, p. 86.

79.— *Ibidem*, p. 89.

traído la fortuna a tal estado que me digas «Buena pro hagan las çapatas»⁸⁰.

Cuando muere Celestina asesinada por los criados de Calisto, Elicia alude de nuevo al manto de la vieja que les protegía a todos, como el manto de la Virgen, y que con su final dejará ya de cubrirles y ampararles:

ELICIA.— ¡Ay qué ravia! ¡Ay mezquina, que salgo de seso! ¡Ay que no hallo quien lo sienta como yo, no hay quien pierda lo que yo pierdo! ¡Oh cuánto mejores y más honestas fueran mis lágrimas en pasión ajena que en la propia mía! ¿Adónde iré, que pierdo madre, manto y abrigo, pierdo amigo, y tal que nunca faltava de mí marido? ¡Oh Celestina, sabia, honrada y autorizada, cuántas faltas me encobrías con tu buen saber!⁸¹

Un elemento iconográfico fundamental relacionado con la representación de la Virgen María, especialmente a partir del siglo xv, es la cadena de oro con su imagen, presente en las pinturas o en las esculturas, además de objeto de joyería usado por las damas y mujeres nobles. En el caso de nuestra obra, la «cadenilla» de oro con que le paga Calisto a Celestina por sus servicios será, finalmente, el desencadenante del final trágico de esta y de los criados de Calisto.

En la obra, este último la entrega a Celestina relacionándola también con el manto:

CALISTO.— Bien has dicho. Madre mía, yo sé cierto que jamás igualará tu trabajo mi liviano galardón. En lugar de manto y saya, porque no se dé parte a oficiales, toma esta cadenilla. Ponla al cuello y procede en tu razón y mi alegría⁸².

Pármeno, en un aparte, desdice la condición de «cadenilla» por su valor y riqueza:

PÁRMENO.— (*Ap.*) ¿Cadenilla la llama? ¿No lo oyes, Sempronio? No estima el gasto. Pues yo te certifico no diesse mi parte por medio marco de oro, por mal que la vieja la reparta⁸³.

Más adelante, cuando Sempronio acude a casa de Celestina en reclamación de su parte de la cadena, esta le responde que Elicia no sabe dónde la ha guardado y que en realidad es un objeto de poco valor, excusas que no

80.— *Ibidem*, p. 125.

81.— *Ibidem*, p. 176.

82.— *Ibidem*, p. 140.

83.— *Ibidem*, p. 140.

le convencen y que, finalmente, serán interpretadas como una negativa a compartir las ganancias. Dice así Celestina:

Di a esta loca de Elicia, como vine de tu casa, la cadenilla que traxe para que se holgasse con ella, y no se puede acordar dónde la puso, que en toda esta noche ella ni yo no havemos dormido sueño de pesar; no por su valor de la cadena, que no era mucho, pero por su mal cobro della. Y de mi mala dicha, entraron unos conocidos y familiares míos en aquella sazón aquí; temo no la hayan llevado diziendo: ‘Si te vi, burleme’, etc. Assí que, hijos, agora que quiero hablar con entrambos, si algo vuestro amo a mí me dio, devéis mirar que es mío. Que de tu jubón de brocado no te pedí yo parte ni la quiero⁸⁴.

En definitiva, el personaje de Celestina está unido, como ejemplo *a contrario*, a la madre de Jesucristo. Como ella, es madre, como ella está relacionada con la virginidad, aunque en un sentido muy diferente, asociada a elementos iconográficos muy vinculados con la Virgen María como el manto protector y como la cadena de oro.

d) Pleberio o el contraejemplo del «Dios Padre»: Fortuna y Providencia

El nombre de «Pleberio» es una parodia de lo que aparenta ser el personaje, un individuo de alto linaje según las palabras de Calisto, en definitiva un noble y por tanto un cristiano viejo. Sin embargo, el significado del término lo desdice, puesto que procede de la palabra «plebe» (‘pueblo’), de la clase de los pecheros y de origen por tanto popular. Está casado con Alisa o Elisa, nombre de origen hebreo —«Alysha», que significa ‘promesa de Dios’— que nos pone ante la posibilidad de que ambos —y por tanto también Melibea— tengan orígenes judíos. Dice Calisto, cuando habla de su familia al principio de la obra, lo siguiente:

CALISTO.— Pero no de Melibea. Y en todo lo que me has gloriado, Sempronio, sin porporción ni comparación se aventaja Melibea. ¿Miras la nobleza y antigüedad de su linaje, el grandísimo patrimonio, el excelentísimo ingenio, las resplandecientes virtudes, la altitud y inefable gracia, la soberana hermosura, de la cual te ruego me dexes hablar un poco, porque haya algún refrigerio? E lo que te dixere será de lo descubierto, que si de lo oculto yo hablarte supiera, no nos fuera necesario altercar tan miserablemente estas razones⁸⁵.

84.— *Ibidem*, p. 155.

85.— *Ibidem*, p. 29.

Paolo Cherchi señala en su estudio que «Pleberio es el personaje socialmente más alto y, sin embargo, su nombre indica exactamente lo contrario»⁸⁶. Se trata una vez más de una antífrasis: el nombre dice exactamente lo contrario que es el personaje. Algo que no ocurre en el caso de Alisa o Elisa, en palabras de Cherchi: «Alisa es el primer caso en que el juego antifrástico no resulta de manera tan tajante como en el caso del nombre de Pleberio»⁸⁷.

Pero más allá de la funcionalidad literaria bien conocida del personaje en la obra, Pleberio es la versión *a contrario* de Dios Padre. Ambos son padres de un solo descendiente, en un caso de Jesucristo —hombre— y en el otro de una mujer —Melibea—. Pero las muertes de uno y de otra son muy diferentes. Mientras Dios entrega voluntariamente a su hijo para salvar de los pecados a los hombres, Pleberio llora la pérdida de su única hija y tiene conciencia de culpa, pese a que achaque a la Fortuna su muerte, por no haber estado atento a lo que ocurriría en su propia casa, emborrachado en sus negocios y en sus ganancias económicas.

Ambos padres son la más pura antítesis. El Padre celestial —Dios— está representado por su omnipotencia, por su poder absoluto de todo y por su omnisciencia, por no escapar nada a su conocimiento; mientras que Pleberio es ignorante y no sabe lo que ocurre en su propia casa y no tiene ni siquiera el poder de hacer que su hija, lo que más quiere, no se quite la vida.

El planto de Pleberio, diseñado en la obra como un ataque frontal contra Fortuna, a quien culpabiliza de sus desgracias, resume perfectamente el conflicto medieval con Providencia, la disputa tantas veces repetida en la literatura medieval entre la voluntad divina y el caos y el desorden. Tal vez el mejor ejemplo lo encontramos en la Fortuna como protagonista de la obra de Juan de Mena, frente a la Providencia cristiana que organiza el caos bajo el designio divino.

Pero no solo Pleberio considera que es Fortuna quien manda sobre el hombre, sino que también lo piensan otros personajes como Sempronio:

SEMPRONIO.— ¿Quién? Lo primero eres hombre y de claro ingenio, y más, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo. Conviene a saber: hermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerza, ligereza; y allende desto, fortuna medianamente partió contigo lo suyo en tal cantidad, que los bienes que tienes de dentro con los de fuera resplandescen; porque sin los bienes de fuera, de los cuales la fortuna es señora, a ninguno acaesce en esta vida ser bienaventurado. Y más, a constellación de todos eres amado⁸⁸.

86.— Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», *op. cit.*, p. 84.

87.— *Ibidem*, p. 29.

88.— Canet, José Luis, (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, *op. cit.*, p. 29.

Al igual que en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, esta se puede leer en las estrellas a través de la Astrología. Por eso para Celestina es Fortuna la que ha de buscarse como aliada de los hombres para alcanzar el éxito:

CELESTINA.— Mas di, como mayor, que ‘la fortuna ayuda a los osados’. Y demás desto ¿quién es que tenga bienes en la república que escoja bivar sin amigos? Pues, loado Dios, bienes tienes. ¿Y no sabes que has menester amigos para los conservar? Y no pienses que tu privança con este señor te haze seguro, que cuanto mayor es la fortuna, tanto es menos segura. Y por tanto, en los infortunios el remedio es a los amigos⁸⁹.

También Calisto cree firmemente en ella:

CALISTO.— ¡Oh desconsolado de mí! La fortuna adversa me sigue junta, que contigo o con el cordón, o con entrambos, quisiera yo estar acompañado esta noche luenta y oscura. Pero, pues no ay bien cumplido en esta penosa vida, venga entera la soledad. ¡Moços! ¡Moços!⁹⁰

Cree Celestina que la Fortuna es mudanza y rige el devenir de los humanos, muchas veces caprichosa y sin orden de ninguna clase:

Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece; su orden es mudanças. No puedo dezir sin lágrimas la mucha honra que entonces tenía, aunque por mis pecados y mala dicha, poco a poco, a venido en diminución⁹¹.

Cuando Calisto presiente que todo puede cambiar de un momento a otro y que las cosas se pondrán en su contra, alude también a la Fortuna:

Yo estava en título de alegre, si mi ventura quisiera tener quedos los ondosos vientos de mi perdición. ¡Oh Fortuna, cuánto y por cuántas partes me has combatido! Pues por más que sigas mi morada y seas contraria a mi persona, las adversidades con igual ánimo se han de sufrir y en ellas se prueba el corazón rezio o flaco⁹².

Ni uno solo de los protagonistas pronuncia la palabra clave: Providencia. Solo Areúsa reconoce, cuando la desgracia ya se ha consumado, lo siguiente:

89.— *Ibidem*, p. 44.

90.— *Ibidem*, p. 93.

91.— *Ibidem*, p. 124.

92.— *Ibidem*, p. 163.

AREÚSA.— ¡Oh fuerte tribulación! ¡Oh dolorosas nuevas, dignas de mortal lloro! ¡Oh acelerados desastres! ¡Oh pérdida incurable! ¿Cómo ha rodeado tan presto la fortuna su rueda? ¿Quién los mato? ¿Cómo murieron? Que estoy envelesada, sin tiento, como quien cosa imposible oye. ¡No ha ocho días que los vide bivoy y ya podemos dezir «Perdónelos Dios!»! ¿Cuéntame, amiga mía, cómo es acaescido tan cruel y desastrado caso?⁹³

Y todavía Pleberio aludirá a Fortuna como causante de todas sus desgracias:

¡Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes!, ¿por qué no executaste tu cruel ira, tus mudables ondas, en aquello que a ti es sujeto? ¿Por qué no destruiste mi patrimonio? ¿Por qué no quemaste mi morada? ¿Por qué no asolaste mis grandes heredamientos? Dexárasme aquella florida planta en quien tú poder no tenías. Díérasme, fortuna flutuosa, triste la mocedad con vejez alegre; no pervertieras la orden. Mejor sufriera persecuciones de tus engaños en la rezia y robusta edad que no en la flaca postremería. ¡Oh vida de congoxas, llena de miserias acompañada! ¡Oh mundo, mundo!⁹⁴

Ni una sola vez se menciona en la obra la Providencia divina. Y en ninguna ocasión —en las más de doscientas veces que se menciona a Dios— se pronuncia esta palabra. Solo al final Pleberio reconoce la verdad, cuando se cita el *In hac lachrymarum valle* de la *Vulgata* jerónima, resumen de la vanidad de vanidades y solo vanidad que cierra la obra. Como señala Peter N. Dunn, solo entonces se produce realmente una reflexión profunda sobre lo ocurrido en toda la obra y se produce en Pleberio un cambio profundo, producto de la desolación⁹⁵.

Por otra parte, como señala Saguar, el planto de Pleberio está lleno de referencias al desprecio del mundo, a los incumplimientos de las promesas, tópicos recurrentes en las obras de Gómez Manrique e incluso en el arcipreste de Talavera, así como del *contemptu mundi* y la *vanitas vanitatum*. Ve una clara relación con el *planctus Mariae* y también con el Libro de Job. Existe asimismo una clara vinculación con las Lamentaciones de la Virgen, y de este modo «el planto de Pleberio se enriquece a nivel literario, emotivo y de contenido gracias a las resonancias de Job y Lamentaciones,

93.— *Ibidem*, p. 162.

94.— *Ibidem*, p. 210.

95.— Dunn, Peter N., «Pleberio's World», *PMLA*, 3, (1976), pp. 406-419.

por lo que no deben considerarse fortuitas, sino buscadas⁹⁶». Las situaciones de Pleberio y la Virgen María, que acaban de perder a sus hijos, no son paralelas, en su opinión, sino «equivalentes». En ambos casos encontramos falta de consuelo y sensación de soledad. Del mismo modo:

la escena en que Pleberio informa a Alisa de la muerte de Melibea al inicio del último acto de *Celestina* guarda un parecido nada despreciable con la poesía de Pasión, donde la comunicación de la Crucifixión por parte de san Juan había llegado a erigirse en escena fundamental, dada su función de enlace entre la *lamentatio Mariae* y la *Passio Christi*. No en vano, el comienzo del último acto de *Celestina* sirve de transición entre la *passio Melibea* del acto anterior y el *planctus Pleberii* con que acaba la obra, a lo que cabría sumar la igualación de Pleberio con el discípulo en su papel de mensajero, que, además, vendría a confirmar nuestra intuición sobre la pertinencia de la escena del encomendamiento de la Virgen a Juan y del paralelismo entre el apóstol y Pleberio en ésta.

e) *Los criados y sirvientes o el ejemplo a contrario de los discípulos o apóstoles de Jesucristo*

Según se advierte en la obra, esta se compuso con «muchas sentencias filosóficas y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas»⁹⁷. Desde un principio, por tanto, los sirvientes o criados aparecen como individuos peligrosos que solo miran por su propio beneficio y no por el de sus amos Calisto o Melibea. Este será precisamente un tema presente en las obras del siglo XVI, especialmente en el *Crótalon*, en el cual su probable autor, Cristóbal de Villalón, se muestra muy quejoso de muchos nobles por su forma de tratar a sus criados. Y también será objeto de debate en las obras de Antonio de Torquemada, especialmente en sus *Coloquios satíricos*, cuando «Antonio», probable trasunto de Torquemada, concluye que «antigua querrela es esta de todos los que viven con señores, y los mas dellos tienen poca razón de agraviarse, porque de más de llenarles sus dineros, y sustentarse con hacienda agena».⁹⁸

La crítica ha insistido en que son ellos los que mejor expresan el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. Se ha repetido que la obra muestra un

96.— Sagar García, Amaranta, *Intertextualidades bíblicas en Celestina: devotio moderna y humanismo cristiano*, op. cit., p. 80.

97.— *Ibidem*, p. 9.

98.— Torquemada, Antonio, *Los coloquios satíricos con un coloquio pastoril, compuestos por Antonio de Torquemada*, Bilbao, Mathias Mares, 1584, p. 9.

importante cambio de paradigmas en el comportamiento de los criados que, a diferencia de la obediencia vasallática propia de la época medieval, actúan ahora solo por interés, movidos por sus ansias de dinero y son ejemplo de una nueva época, del nuevo capitalismo en que intercambian su tiempo por una percepción económica, el salario pagado por sus amos⁹⁹. La presencia del reloj en la obra ayuda a medir este intercambio¹⁰⁰. Y esta relación capitalista se establece entre un amo y un criado y no entre un señor y su vasallo¹⁰¹.

Quizás sea Pármeno quien mejor sintetiza este cambio. Al comienzo de la obra aparece como un fiel servidor que solo mira por su bien, le obedece, justifica sus actos y no piensa en aprovecharse de él ni de su dinero e incluso le previene de los peligros de la vieja embaucadora. Pronto Sempronio y Celestina le advierten que ha de mirar por él y no por su amo.

La etimología de «Pármeno» está, probablemente, unida a la de su par Sempronio, nombres ambos de orígenes clásicos. Según Cejador y Frauca¹⁰², aparece en algunas obras de Terencio, en su *Eunuco*, en la *Ecyra* y en los *Adelfos*. Procede quizás del verbo latino *permaneo*, que significa ‘permanecer’. El étimos de «Sempronio» es, en opinión de Paolo Cherchi, más claro: «Su nombre es muy corriente en el mundo clásico, y hasta hoy se usa proverbialmente en italiano cuando se dice Ticio, Caio y Sempronio, que es como decir Mengano, Fulano y Zutano»¹⁰³.

Sin embargo, creo que el nombre que el primitivo autor da a este personaje tiene, sin olvidar esa referencia clásica, mucho que ver con la relación que se establece entre ambos criados. Si «Pármeno» procede del verbo latino, traducido como ‘permanecer’, el nombre del segundo tiene su origen en el adverbio de esta lengua *semper*, que significa ‘siempre’. De este modo ambos nombre unidos envían un mensaje claro en la obra al lector: ‘los que permanecen siempre unidos’. Y este es probablemente el sentido de los dos nombres: dos criados que sirven a igual amo, acaban caminando por una misma senda —pese a que Pármeno aparezca inicialmente en actitud muy diferente con respecto a su amo Calisto—, se vinculan a Celestina inexorablemente, se ligan a un par de mujeres —Elicia y Areúsa— muy unidas entre sí, se mueven por idénticos intereses, matan ambos a Celestina y acaban los dos ajusticiados en la plaza pública.

99.– Maravall, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1981.

100.– Fernández Rivera, Enrique, «El reloj, la hora y la economía del tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 34, (2010), pp. 31-40.

101.– Bautista Pérez, Francisco, «Realidad social e ideología en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32, (2008), pp. 37-50.

102.– Cejador y Frauca, Julio (ed.), *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1913, p. 23.

103.– Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», *op. cit.*, p. 85.

El caso de Elicia y Areúsa es muy similar al de sus pares masculinos. Sin embargo, su origen onomástico es más complejo. En el caso de «Areúsa», según Paolo Cherchi:

El problema más serio es el de Areúsa. Que yo sepa no se le ha encontrado sentido alguno. Tiene aire de clásico, pero ¿de dónde lo sacó Rojas? ¿Es una corrupción de Are-tusa, nombre de una ninfa marina, con alusión al hecho de que Celestina la llame «sirena» la primera vez que Areúsa sale en la escena? ¿O es una construcción etimológica basada sobre el verbo areo, es decir, 'ser sediento'? Esta segunda hipótesis es la más verosímil porque indicaría una cualidad de la ramera. De todos modos vemos que otra vez una persona baja se oculta detrás de un nombre que sabe a mitología o a antigüedad ilustre¹⁰⁴.

Y en el de «Elicia» se plantean iguales interrogantes que en el caso anterior:

No es un nombre existente en la antroponimia románica, ni existe ningún personaje histórico o literario con quien pueda asociarse. Existe elicio como atributo de Júpiter, pero no se ve cómo esto connotaría a nuestra Elicia. Tampoco es muy defendible leer bajo este nombre una alusión al monte Helicón y, por tanto, al mundo de las Musas; ni es fácil creer que se relacione con elix o surco, que tendría en nuestro contexto un sentido metafórico demasiado rebuscado; parece más bien que se base en el verbo elicio, con todos sus sentidos de 'seducir', 'sacar con seducción', 'excitar', sentidos muy apropiados para el trabajo de una prostituta¹⁰⁵.

Es muy probable, en mi opinión, que ambos nombres formen un par, como en el caso de los dos anteriores criados. Así «Elicia» recuerda mucho a la Felicidad y «Areúsa» al oro (*aureum*) o el dinero. De este modo, ambos forman un sintagma: «la felicidad por el dinero».

La primera vez que aparece Areúsa en la obra menciona su relación con un amigo de un capitán que le colma de regalos:

AREÚSA.— Por cierto, sí sería, que me da todo lo que he menester. Tiéneme honrada, favorésceme y trátame como si fuese su señora¹⁰⁶.

104.— *Ibidem*, pp. 86 y 87.

105.— *Ibidem*, p. 86.

106.— Canet, José Luis, (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, op. cit., p. 102.

Y Elicia se regodea en su idea de la felicidad, su mayor objetivo, cuando le dice en un largo parlamento cuál es el objeto de vivir:

ELICIA.— Por Dios, dexemos enojo y ‘al tiempo el consejo’. Hayamos mucho plazer. Mientra hoy toviéremos de comer, no pensemos en mañana. También se muere el que mucho allega como el que pobremente bive; y el doctor como el pastor; y el papa como el sacristán; y el señor como el siervo; y el de alto linaje como el baxo; e tú con oficio como yo sin ninguno. No havemos de bivar para siempre. Gozemos y holguemos, que la vejez pocos la veen, y de los que la veen ninguno murió de hambre. No quiero en este mundo sino día y victo y parte en paraíso.¹⁰⁷

La anterior apología del *carpe diem* deja a las claras que para Elicia es la felicidad más importante que el dinero, a diferencia de Areúsa. En cualquier caso, ambas conforman una unidad perfecta como el de sus pares masculinos.

Junto a ellos, aparecen otros en la obra, tras la muerte de los ajusticiados Pármeno y Sempronio, como Sosia, Crito o Centurio, cuya onomástica es claramente clásica, y en el caso de Centurio está relacionada con el «centurión» romano¹⁰⁸. Sin embargo, Centurio se caracteriza por su cobardía y en tal caso su nombre es también, como muchos en la obra, antifrástico.

Algo parecido podemos decir de Crito, un personaje sin casi presencia en el texto:

Es un personaje cuya presencia se advierte sólo por los ruidos que hace y que llenan de sospechas a Sempronio. Su presencia, en otras palabras, es ‘escondida’; es, diríamos, ‘críptica’: los nombres y las cosas se identifican porque indican ‘lo que está escondido’¹⁰⁹.

Y Sosia, nombre muy repetido en la tradición clásica como el criado arquetípico, es un personaje de absoluta irrelevancia:

Sosia no puede ser más que un criado: un nombre propio que se ha vuelto un nombre común, una clase de persona; y por esto es fácil ver el elemento cómico en el hecho de que él aspire a salir de su clase cortejando a una ramera que tiene nombre ilustre¹¹⁰.

107.— *Ibidem*, p. 107.

108.— Cherchi, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», *op. cit.*, p. 87.

109.— *Ibidem*, p. 86.

110.— *Ibidem*, p. 86.

Falta en este recuento la criada Lucrecia, un personaje que, pese a sus veleidades e indiscreciones, es fiel a su dueña Melibea, le canta poemas, es su confidente y la reconoce, además de como su señora, como su «amiga». Tiene una relación con Tristán y es quien previene y abre los ojos a Pleberio del final desastrado de su hija. Su onomástica es también clásica¹¹¹.

Todos los criados o sirvientes tienen algo en común: desprecian a sus amos, los utilizan para enriquecerse y se aprovechan de ellos. Incluso Elicia y Areúsa ven a Celestina como un ser despreciable. Pero el mejor ejemplo a este respecto es el de los criados de Calisto, para quienes este no deja de ser un objeto de engaño. Son, en definitiva, la antítesis de los discípulos, apóstoles y seguidores de Jesucristo, cuya contrahechura es Calisto. Si los seguidores de Jesús tienen fe ciega en él, los criados de Calisto lo desprecian. Si aquellos dejan sus trabajos, a sus familias y sus negocios por él y así abandonan sus fuentes de ingreso, estos lo utilizan para medrar y se comportan como auténticos Judas vendiendo a su amo por dinero. Así, las cien monedas que da Calisto a Melibea en pago por sus servicios serán el desencadenante de la tragedia en la obra. Sempronio echa cuentas y le dice a la hechicera:

Dionos las cient monedas; dionos después la cadena. A tres tales aguijones, 'no terná cera en el oído'. Caro le costaría este negocio. Contentémonos con lo razonable, no lo perdamos todo por querer más de la razón, que 'quien mucho abarca, poco suele apretar'¹¹².

Pero a ello responde Celestina diciendo que son solo suyas, así como también la cadena, y le explica que no debe confundir su ganancia con el salario de aquel:

CELESTINA.— ¡Gracioso es el asno! Por mi vejez, que si sobre comer fuera, que dixera que avíamos todos cargado demasiado. ¿Estás en tu seso, Sempronio? ¿Qué tiene que hazer tu galardón con mi salario, tu soldada con mis mercedes? ¿Só yo obligada a soldar vuestras armas, a complir vuestras faltas?¹¹³

Finalmente, estos Judas o traidores de su amo y traidores de sí mismos sucumben por sus errores y la obra acaba con el conocido mensaje de la *Vulgata* (*In hac lacrymarum valle*), conclusión última de la victoria del *Fugit dies* sobre el *Carpe diem*.

111.— *Ibidem*, p. 86.

112.— Canet, José Luis, (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, op. cit., p. 155.

113.— *Ibidem*, p. 155.

Conclusiones

La onomástica de *La Celestina* se caracteriza por ser claramente anti-frástica y se define por romper con los esquemas y subvertir todos los órdenes. Lo hemos visto cuando el autor cambia el género (Calisto o Melibea), cuando el nombre dice otra cosa que su significado (Pleberio, de alto linaje, pero derivado de «plebe» o clase de los pecheros o plebeyos) o cuando juega con la etimología del «cielo» en el nombre de Celestina y sin embargo la vincula con la brujería y con el demonio. En cualquier caso, es siempre «muy significativa» por cuanto, en el espejo a dimensión normal o en su forma cóncava o convexa, refleja las características que identifican a quien lo lleva. Así, Pármeno y Sempronio forman un par no solo en su actividad como personajes, sino también en la composición onomástica: 'los que permanecen siempre juntos', hasta incluso la muerte. Lo mismo podemos decir de sus pares femeninos, Elicia y Areúsa, o las que buscan la 'felicidad por el dinero'.

Toda la obra pinta un fresco de oposiciones en forma de pares. Por un lado, se establece en la obra entre Calisto y la figura de Jesucristo. Calisto es su versión *a contrario* por las numerosas razones que ofrezco en el estudio. Y algo parecido ocurre en el caso de Melibea, la antítesis de María Magdalena. En el Nuevo Testamento y en la tradición cristiana figura como una persona redimida por obra de Jesucristo y por sus propios actos. La mayor prueba es su reproducción pictórica en infinidad de ocasiones a los pies de la cruz de Jesucristo junto con la Virgen María. Sin embargo, el camino que recorre Melibea en la obra es el contrario, no es el de remisión, sino el de la locura carnal y el enamoramiento ciego que acaba en suicidio.

El caso de Celestina es todavía más claro. El autor la asocia en infinidad de ocasiones con símbolos relacionados con la Virgen María como la cadenilla o el manto, sostenidos por una tradición figurativa muy conocida. La propia denominación de «madre» revela este paralelismo y también su antítesis por cuanto ella no es virgen, sino que recompone virginidades perdidas. No la tratan sus criadas y amigos de estas de «tía», lo que hubiera sido mucho más lógico, sino que la llaman una y otra vez «madre». Ella fue testigo del nacimiento de Calisto y ella hizo de madre también de Pármeno.

Pleberio es la contrafigura del Padre omnipotente. A diferencia de este, es el personaje más ignorante de toda la historia. Su propia hija no le obedece, desconoce los engaños de esta, embebido en sus negocios y achaca lastimeramente sus desgracias a la Fortuna. Ni siquiera en el planto reconoce lo que ya parece evidente para el lector: que el final trágico es la consecuencia de una larga sucesión de despropósitos y que Providencia ha actuado imponiendo su ley frente al *Carpe diem* que predomina en la obra.

Finalmente, los criados y criadas, un corifeo solo movido por su propio interés, son la antítesis de los apóstoles y seguidores de Jesucristo en el Nuevo Testamento. Si estos últimos lo dejan todo, a sus familias y sus negocios para seguirlo, los personajes de la obra solo miran por su bien. Si los fieles de Jesús tienen absoluta confianza en él, los criados de Calisto lo desprecian, le engañan, se ríen de él a sus espaldas y se aprovechan de su locura.

En definitiva, el autor de *La Celestina* pinta un fresco que subvierte el Nuevo Testamento, presentando en la obra contrafiguras o personajes contrarios a los protagonistas del cristianismo: Jesús, la Virgen María, Dios Padre, María Magdalena y los apóstoles. ¿Con qué finalidad? Tal vez con la intención de enviar un mensaje desolador de la realidad de su tiempo, una visión muy pesimista de los peligros del mundo, entre otros el «loco amor» a que se refirió Juan Ruiz, en sintonía asimismo con las críticas que entonces arreciaron contra las nuevas modas cortesanas por escritores como Gómez Manrique, su hermano Rodrigo Manrique, Fernán Pérez de Guzmán, Rodrigo de Arévalo, y los habituales a las reuniones en torno al arzobispo de Toledo Alonso Carrillo de Acuña como Juan Álvarez Gato, Rodrigo Cota, Pedro Guillén de Segovia, Alfonso de Palencia, Juan de Mazuela, Pedro Díaz de Toledo o Francisco de Noya, entre otros. En cualquier caso, como ejemplo de «mundo al revés», el mensaje de *La Celestina* no incomodó hasta muy tardíamente a la Inquisición, puesto que la justicia poética opera de tal forma en ella que el mensaje quedaba muy claro al final de la obra: el mundo es un valle de lágrimas.

Obras citadas

- ABRAMS, Fred, «The Name ‘Celestina’: Why Did Fernando de Rojas Choose It?», *Romance Notes*, 14, (1972), pp. 165-167.
- BAUTISTA PÉREZ, Francisco, «Realidad social e ideología en *La Celestina*», *Celestinesca*, 32, (2008), pp. 37-50.
- BOTTA, Patrizia, «Onomástica y crítica textual: peripecias de los nombres propios en la historia textual de *La Celestina*», *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 97-111.
- , «Los epígrafes en *La Celestina*: (títulos, subtítulos, rúbricas, argumentos, etc.)», en Garribba. Aviva (ed.), *De rúbricas ibéricas*, Roma, Aracne Editrice, 2008, pp. 183-217.
- BROWN, Kenneth, «Chistes para judíos, chistes para conversos criptojudíos y chistes para cristianos: el repertorio del chiste en *La Celestina*», en Díaz Rodríguez, Antonio José (dir.), *Los judeoconversos en el mundo ibérico*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2018, pp. 171-208.

- BROWN, Kenneth y Boer, Harm de, «Recursos léxicos y temáticos de *Celestina* en la *Fábula burlesca de Jesucristo* (c. 1675) de Abraham Gómez Silveira», *Celestinesca*, 23, (1999), pp. 11–15.
- CANET, José Luis, «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en Romera, Irene y Sirera, Josep Lluís (eds.), *Relación entre los teatros español e italiano: siglos xv–xx. Actas del Simposio Internacional celebrado en Valencia (21–22 de Noviembre de 2005)*, Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 15–28.
- (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melíbea (La Celestina)*, Valencia, Anejos de la revista *Celestinesca*, 2020.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «Evocaciones en torno a los nombres de Sosia y Tristán», *Celestinesca*, 14.1, (1990), pp. 41–56.
- CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, «El autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melíbea*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo», *Celestinesca*, 42, (2018), pp. 9–56.
- , «Los orígenes onomásticos (y textuales) de los personajes de la *Diana* de Jorge de Montemayor», *Dirāsāt Hispānicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, 6, (2020), pp. 49–61.
- , «La historia de D. Melón Ortiz y D^a. Endrina: Del guarda mayor Íñigo Ortiz de Estúñiga a D^a. Juana de Orozco y Meneses, miembro de la familia de los señores de Hita. Y algunas referencias navarras en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz de Cisneros», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 49, (2021a), pp. 136–148.
- , «Juego y burla en el *Cancionero de Baena*: Alfonso Álvarez de Toledo (contador mayor y consejero regio) y su heterónimo poético y literario «Alfonso Álvarez de Villasandino», *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 39, (2021b). Recuperado de <https://journals.openedition.org/e-spania/40869>.
- , «Las razones de la escritura del *Libro de Buen Amor* por Juan Ruiz de Cisneros: Entre el «juego y la burla» y la venganza poética. Y de «Cómo dice el arcipreste que se ha de entender su libro», en Toro Ceballos, Francisco (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de Buen Amor»: Homenaje a Folke Gernert*, Alcalá la Real, Ayuntamiento, 2022a, pp. 69–86.
- , «Juego onomástico, crónica política y estructura compositiva de la «Batalla campal de los perros contra los lobos» de Alfonso de Palencia», *Castilla: Estudios de Literatura*, 9.13, (2022b), pp. 74–97.
- , «Raquel (la judía de Toledo) y el rey Midas o Vidas. Génesis histórica y autorial del *Cantar de Mio Cid*: de la derrota de Alarcos (1195) a fray Diego Velázquez, probable creador de la obra», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 50, (2022c), pp. 493–519.
- , «Los denuestos de Antón de Montoro a Rodrigo Cota («Gentilhombre de quien so»): Génesis política y social de su sátira y algunas cuestio-

- nes relativas a su linaje y descendencia judeoconversa», *Alfinge: Revista de filología*, 35, (2023), pp. 137-162.
- CASTRO GUIASOLA, Florentino, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos/Revista de Filología Española, 1924.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (ed.), *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1913.
- Chaviano, Daína, «Símbolos y arquetipos en la trinidad protagonista de *La Celestina*», *Celestinesca*, (2006), pp. 9-25.
- CHERCHI, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en Canet, José Luis y Beltrán Llavador, Rafael (eds.), *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas* Rafael, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 77-90.
- CODURAS BRUNA, María, «La antroponimia caballeresca a la luz de la onomástica literaria medieval y áurea (de la lírica popular a Gracián). Un estado de la cuestión», *Tirant, Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 16, (2013), pp. 255-278.
- , *Por el nombre se conoce al hombre: estudios de antroponimia caballeresca*, Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.
- CORFIS, Ivy Q., «Naming in *Celestina*», *Celestinesca*, 22.1, (1998), pp. 43-56.
- COSTA FONTES, Manuel da, «Jesus and Mary, Christian Prayer, and the Saints in *Celestina*», en Enrique Fernández (coord.), *A Companion to Celestina*, s.l., Brill, 2017, pp. 242-261.
- , *El arte de la subversión en la España inquisitorial: Fernando de Rojas y Francisco Delicado (con dos notas sobre Cervantes)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2018.
- DEYERMOND, Alan, «Fernando de Rojas. De 1499 a 1502: ¿cristiano nuevo?», *Medievalia*, 40, (2016), pp.130-41.
- DUBY, Georges, *Leonor de Aquitania / María Magdalena*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- DUNN, Peter N., «Pleberio's World», *PMLA*, 3, (1976), pp. 406-419.
- FERRERAS, Jacqueline, «Amour et religion dans *La Celestina* de Fernando de Rojas (ou Eros et Thanatos?)», en Amrán, R. (ed.), *Autour de La Celestina*, París, Indigo, 2008, pp. 231-246.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «El reloj, la hora y la economía del tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 34, (2010), pp. 31-40.
- , «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», *eHumanista*, 19, (2011), pp. 137-156.
- , «La parábola del hijo pródigo en la recepción temprana de *La Celestina*», en Arciello, Daniele, Enrique Fernández, Devid Paolini, Amaranta Sagar García (coords), *Entre ingenios y agudezas: nuevos rumbos de la crítica celestinesca y picaresca*, Salamanca, Universidad, 2023, pp. 99-116.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «La cita subversiva en *Celestina*», en Vilanova, Antonio (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de His-*

- panistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 189-184.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *Seneca and Celestina*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- GALVÁN, Luis, «'Valle de lágrimas' y lugares de la gloria: la *Celestina* y el Salmo 83/84», *Celestinesca*, 28, (2004), pp. 25-32.
- GARRIBBA, Aviva, «Onomástica bíblica en el cancionero del siglo XV: los topónimos», en Ribeiro Miranda, Carlos y Câmara Silva, Rafaela da (eds.), *Doiro antr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, Lisboa, Estrategias Criativas, 2017, pp. 453-464.
- GILMAN, Stephen, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de la Celestina*, Madrid, Taurus, 1978.
- GREEN. Otis H., «Amor cortés y moral cristiana en la trama de *La Celestina*», en Rico, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 504-507 del tomo I.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago y LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS, Santiago, «Onomástica amorosa de material clásica en la lírica cancioneril castellana», *Troianalexandrina: Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*, 7, (2007), pp. 217-257.
- IMPEY, Olga T., «Apuntes sobre la onomástica de la *Cárcel de amor*», en Lucía Megías, José Manuel (coord.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá, Universidad, 1997, pp. 829-839 del vol. II.
- LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, 1962, Eudeba.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago, «Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja». Melibea y la muerte infamante en *La Celestina*», en Piñero Ramírez, Pedro Manuel (coord.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 309-330 del vol. I.
- MAINER, José-Carlos (ed.), *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid, Visor Libros, 2004.
- MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1981.
- MARTÍN SASTRE, María Jesús, «El aspecto religioso en *La Celestina*», *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 8, (1999), pp. 49-60.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «*La Celestina*», en *Estudios de Crítica Literaria*, Madrid, Imprenta A. Pérez Dubrull, 1888, pp. 73-104.
- MUNDI PEDRET, Francisco, «Elementos religiosos, positivos y negativos, en la *Celestina*», en Criado de Val, Manuel (coord.), *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento: actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*, Madrid, PPU, 1989, pp. 308-313.

- REICHENBERGER, Theo y REICHENBERGER, Kurt, «Fernando de Rojas como comentarista político: los nombres de los personajes en *La Celestina*», en Botta, Patrizia, Kurt Reichenberger, Joseph Thomas Snow, Fernando Cantalapiedra Erostarbe (eds.), *Tras los pasos de la Celestina*, s.l., Reichenberger, 2001, pp. 225-250.
- REICHENBERGER, Kurt y STEGMANN, Tilbert Diego, «La denominació dels personatges de *La Celestina* en el seu context històric-polític», en Botta, Patrizia, Kurt Reichenberger, Joseph Thomas Snow, Fernando Cantalapiedra Erostarbe (eds.), *Tras los pasos de la Celestina*, s.l., Reichenberger, 2001, pp. 251-260.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «Fernando de Rojas y su *Celestina*», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 122, (2011), pp. 7-14.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta, *Intertextualidades bíblicas en Celestina: devotio moderna y humanismo cristiano*, Vigo, Editorial Académica del Hispanismo, 2015.
- SAN MARTÍN BASTIDA, Rebeca, «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: El cuerpo «hecho pedazos» y la ambigüedad macabra», *eHumanista*, 5, (1005), pp. 113- 125
- SEVERIN, Dorothy S., *Religious Parody and the Spanish Sentimental Romance*, 2005, Newark, Juan de la Cuesta, 2005.
- SNOW, Joseph, «El estudio de *La Celestina* de Menéndez Pelayo (1910) comentado después de un siglo de vida», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXVIII, 1, (2012), pp. 89-124.
- , «Animales en *Celestina*», *Celestinesca*, 45, (2021), pp. 169-186.
- TORQUEMADA, Antonio, *Los coloquios satíricos con un coloquio pastoril, compuestos por Antonio de Torquemada*, Bilbao, Mathias Mares, 1584.
- VRIES, Henk de, «La Celestina, sátira encubierta: el acróstico es una cifra», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 54, Cuaderno 201, (1974), pp. 123-152.
- , «Melibea, Melíboia», *Celestinesca*, 29, (2005), pp. 145-154.
- WHINNOM, Keith, «Los motivos de Fernando de Rojas», en Deyermond, Alan D. y Rico, Francisco, *Historia crítica de la literatura española. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 389-393.