

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

LOS TRES *DESCENSUS* DE *LA CELESTINA*^{*1}

María del Pilar COUCEIRO
Universidad Complutense Madrid

Resumen: Primero subrepticamente, y luego de medidísima forma gradual, hasta los tres clímax del texto, la trayectoria discursiva de *La Celestina* conduce a ese triunfo final de la Muerte en el que, como en el siglo precedente sucedía en la *Dança* castellana, los personajes cubren buena parte del área social presente en el mundo español de la época: desde la rancia aristocracia o la emergente burguesía, hasta la condición servil, pasando por esa área de los marginados que en pocos lustros dará lugar a otra cumbre literaria, representada por Lázaro de Tormes. Todos ellos entrarán en la «*congoxosa Dança*» a la que Pleberio se refiere como parte consustancial del amor, a partir de la tradición grecolatina de la descripción del Hades, desde las fuentes homéricas hasta la propia descripción infernal virgiliana, y las hipotéticas consecuencias para las almas de los cinco actantes muertos.

Palabras-clave: Muerte, infierno, caída, confesión, salvación.

Summary: First surreptitiously, and then very gradually, until the three climaxes of the text, the discursive trajectory of *La Celestina* leads to that final triumph of Death in which, as in the previous century with *Dança castellana*, the characters cover a good part of the social area present in the Spanish world of the time: from the stiff aristocracy or the emerging bourgeoisie, to the serfs, passing through that area of the outcasts that in a few years would give rise to other literary summit represented by *Lázaro de Tormes*. All of them will enter the «*congoxosa Dança*» which Pleberio refers to as a consubstantial part of love, from the Greco-Roman tradition of the description of Hades, from the Homeric sources to the Virgilian description of Hell itself, and the hypothetical consequences for the souls of the five dead actants.

Keywords: Death, hell, fall, confession, salvation.

1. A Pepe Nieves, mi muy querido y admirado *padrino filológico*.

Hay cinco muertes en *La Celestina* y todas ellas envuelven a personajes negativos, desde el punto de vista ético y moral; personajes suficientemente estudiados, cuyo final no parece admitir, desde el Dogma, otro destino trascendente que no sea la condenación eterna, el infierno, el *descensus ad inferos* de la tradición latina, que evoluciona cristianizándose durante la Edad Media, mudando el mítico Reino de Hades en el bíblico de Satanás. Y es que, bajo el pretexto de hablar acerca de las diversas ornamentaciones de Eros, en *La Celestina* se le prepara una auténtica apoteosis a Thánatos.² Ninguna lectura tropieza en contrarios, el amor y sus consecuencias, como el propio autor advierte en su *Prólogo*, de manera que hay que tener muy en cuenta estas consecuencias porque la más rotunda de todas es la muerte. Todo el texto conduce a su triunfo final, en el que, como sucedía un siglo antes en la *Dança castellana*, los trece personajes actantes³ cubren buena parte del área social de la época:⁴ «alta y serenísima sangre», «estado mediano», condición servil, pasando por áreas de marginación (putas, valentones). Todos estos personajes entrarán en la «congoxosa Dança» a la que Pleberio se refiere como parte consustancial del amor, y cinco de ellos, que, a su vez, ilustran ese arco social mencionado, sucumbirán de manera trágica. Será la Muerte quien finalmente cobrará el suculento botín, la que se erigirá con el único triunfo, un triunfo sutilmente anunciado..., porque hay una muerte previa, un *descensus*-vector, un personaje-cause que irradia su influjo nada menos que en dos de los protagonistas de primera línea, el que sería personaje número catorce, Claudina. Interesa destacar la incidencia textual de estos personajes en elipsis, que no forman parte de los *dramatis personae*, pero cuya presencia palpita de tal manera que, sin ellos, muchas zonas argumentales quedarían incompletas o al menos, sombrías. Sin Claudina, su maestra, posiblemente Celestina sólo hubiera sido una prostituta convencional hasta que la edad se lo hubiera permitido; sin Claudina, Pármeno no estaría en el mundo. Y Claudina está muerta.

Y son precisamente Celestina (tomando antecedentes en Diego de San Pedro) y Pármeno quienes se refieren a la Muerte de manera más expresiva, personificándola desde la exhortación:

[Madre de Leriano] ¡O muerte, cruel enemiga que ni perdonas los culpados ni asuelves los inocentes! [...] Amenazas para la vejez y lievas en la mocedad.⁵

2. Hermanos míticos, junto con Hypnos, hijos de Nix (la Noche).

3. Quince con Críto y Traso, pero éstos no intervienen como interlocutores.

4. José Antonio MARAVALL, *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1964

5. Diego de SAMPEDRO, *Cárcel de amor*, ed. José Francisco RUIZ CASANOVA, Madrid, Cátedra, 1999, p. 148.

[Celestina] ¡O muerte, muerte! ¡A cuántos privas de agradable compañía! ¡A cuántos desconsuela tu enojosa visitación! Por uno que comes con tiempo, cortas mil en agraz. (*La Celestina*, 3: 284)⁶

[Pármeno] Huyamos la muerte, que somos moços [...] Tragada tenía ya la muerte [...] Hobe miedo de morir. (12: 468)

Desconocemos detalles de la muerte de Claudina,⁷ pero aunque su atractivo como personaje es alto, hasta llamar la atención de algunos continuadores, como Feliciano de Silva (*Segunda Celestina*) o Sebastián Fernández (*Tragedia Poliziana*), que le dan protagonismo en vida, parece claro que estamos ante alguien cuya trayectoria la hace acreedora de ser condenada al fuego del Infierno, a pesar de la piadosa invocación final de Celestina al recordarla:

Della aprendí todo lo mejor, que sé de mi oficio. Juntas comíamos, juntas dormíamos, juntas auíamos nuestros solazes, nuestros plazerres, nuestros consejos e conciertos. En casa e fuera, como dos hermanas. Nunca blanca gané en que no touiesse su meytad. Pero no viuía yo engañada, si mi fortuna quisiera que ella me durara. [...] Que siendo ella viua, no fueran estos mis passos desacompañados. ¡Buen siglo aya, que leal amiga e buena compañera me fue! (3: 284).

Se trataría, pues, de establecer paralelos entre ese *descensus* espiritual y el descenso material –la caída– de cuatro de los cinco personajes que mueren en la obra, porque el concepto espacial en sus vertientes de altura y profundidad se disemina a lo largo del texto, actuando como una monumental prolepsis que conduce al final en forma de doble descenso, de doble caída: el físico de los cuerpos y el psíquico de las almas. El empleo sistemático de los verbos de acción «subir», «bajar» y sinónimos, así como los adjetivos de situación «alto», «bajo», conforman un universo espacial determinante desde el punto de vista argumental, en el que finalmente, dominará el descenso. Como en el caso de Claudina, la imagen pública de los cinco actantes muertos parece indicar según creencias medievales (y muchas veces, contemporáneas), que todos se verán irremediabilmente condenados a un Más Allá infernal, a un *descensus ad Inferos*.

Y no es que en *La Celestina* se trate del *inframundo* en trascendente –tampoco desde la visión onírica, aunque algún crítico piensa que el encuentro inicial de

6. Fernando de ROJAS, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. RUSSEL, Madrid, Castalia, 1991. Utilizada para ejemplos. Las citas incluyen entre paréntesis, el Auto y la/s página/s, respectivamente.
7. Dorothy SEVERIN, «Was Celestina's Claudina executed as a witch?», en *The Medieval Mind Hispanic studies in honour of Alan Deyrmond*, eds. I. MACPHERSON - R. PENNY, Tamesis Books, London, 1997, pp. 417-424.

los amantes en el *primero auto* no es sino un sueño de Calisto. Poca posibilidad hay para el sueño cuando *nadie duerme*, incluidos Alisa y Pleberio;⁸ poca posibilidad hay para el ensueño en un grupo de actantes tan fuertemente anclados en lo material. Además, la vigilia también funcionaría como motivo argumental porque en ningún momento se descansa, no hay sosiego, no hay reposo, pese al sesgo sarcástico de Sempronio y Pármeno, que, según palabras de Sosia, «madrugaron a morir» (13: 492). No, *La Celestina* no es una obra de *inframundo*, pero sí es una obra de *infierno*. Infierno, como meta, infierno aquí y ahora, en esta «vida de congoxas llena»; infierno como destino inapelable de los pecadores por obra u omisión. Sempronio lo menciona desde el *primero auto*, y también Pármeno, en elaborada perífrasis, e incluso Centurio, cuando, sin saberlo, habla en prolepsis:⁹

[Sempronio] Ésta [la mujer] el linaje humano metió en el infierno. (1. 227)

[Pármeno] No me hinchas las narices con esas memorias; si no, embiarte he con nuevas de ella [Claudina] donde mejor te puedas quejar. (12: 483)

[Centurio] Pues sea assí; embiémosle [a Calisto] a comer al infierno sin confesión. (18: 554)

Infierno en simbiosis con la idea del mundo cuando Pleberio, al describir éste, se vale de una figura del tipo *ut pictura poesis* para hacer una comparación desde el paisaje, describiéndolo según los cánones clásicos de la geografía infernal que Virgilio narra en el Libro Sexto de *La Eneida*:

[Pleberio] [Oh, mundo, mundo] me pareces un labarinto de errores, un desierto espantable, una laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuyados, río de lágrimas, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor. (21: 598)

Letumque Labosque tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis Gaudia, mortiferumque adverso in limine Bellum [...] horrendum stridens, [...] quae fert Acherontis ad undas. turbidus hic caeno (*Eneida*, VI, vv. 277-296)¹⁰

8. Miguel GARCÍ-GÓMEZ, «El sueño de Calisto», *Celestinesca*, IX (1985), pp. 11-22. En el *dozeno auto*, los padres de Melibea, Pleberio y Alisa están acostados pero en ningún momento se dice que durmieran. La escena se inicia con este diálogo: -«Señora muger, ¿duermes?» -«Señor, no». Lucrecia, por su parte, dice a su pupila estar durmiendo mientras tiene lugar el primer encuentro entre Calisto y Melibea, lo que, evidentemente, es falso.
9. El Purgatorio y el Paraíso solamente aparecen mencionados una vez, ambos en el *primero auto* (que es tanto como decir que quizá no sea Rojas quien utiliza los términos). El primero en palabras de Calisto para comparar su fuego con el que arde dentro de él; el segundo, en boca de Sempronio, para referirse –paradójicamente– a su destrucción: «destrucción del Paraíso».
10. VIRGILIO, *Aeneida*, ed. J. B. GREENOUGH, *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*, Boston, Ginn & Co., 1900. Enlace: <https://www.thelatinlibrary.com/vergil/aen6.shtml>

Mundo, obra, hechos, infierno descarnado, sin planteamientos cristianos, sin menciones evangélicas, sin salvación moral ni religiosa. Una visión pesimista de tiempos y espacios que en cuatro de las cinco muertes funciona como elemento esencial de destrucción, como vía hacia el mundo satánico. *Cuatro*, no *cinco*, porque el destino de ultratumba de Celestina puede ofrecer alguna duda.¹¹

El hábito *sí* hace al monje, y Celestina, tras toda una vida larga para la época (más de sesenta años) combinando la materialidad de zurcir virgos con *la inmaterialidad* de invocar a Plutón, al fin y al cabo, el Demonio; Celestina, con muy poca suerte tras una vida de trabajo, sin esperanzas de futuro; Celestina, tratando ya no de vivir sino *de sobrevivir*, la única baza que tiene es esa fe en lo intangible, en un Más Allá que le impulsa a pedir por tres veces «confesión» al ver la muerte de cara. La intención, el deseo de salvación parece sincero, algo que, si en épocas modernas hubiera bastado desde el Derecho Canónico para que su alma se salvaguardara, en el siglo xv (y hasta bien entrado el siglo xx), parecería fuera de lugar. Sin embargo, según la *Escolástica* temprana, entre todos los actos que concurren en el Sacramento de la Penitencia se atribuye solo al arrepentimiento la capacidad de perdonar pecados. En el siglo xii aparece el concepto de *atritio* como el pesar de haber ofendido a Dios, si bien, no tanto por el amor que se le tiene como por temor a las consecuencias de la ofensa cometida.¹² El arrepentido debe acercarse al Sacramento de la Penitencia con contrición, pero, según el *Catecismo de la Iglesia Católica* de 1452,¹³ cuando sin culpa del pecador esto no es

11. Alan DEYERMOND, «¡Muerto soy! ¡Confesión!»: Celestina y el arrepentimiento a última hora», en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, eds. J. M. LÓPEZ DE ABIADA - A. LÓPEZ BERNASOCCI, Madrid, José Esteban, 1984, pp. 129-140.
12. Escuela de Giberto de Poitiers. Según Duns Scoto (m. 1308), no se requiere la contrición para acercarse al sacramento de la penitencia; basta la atrición. Ambas teorías (la de santo Tomás y la de Duns Scoto) pueden ser defendidas libremente en la teología católica. El Concilio de Trento no quiso tomar postura por ninguna de ellas y enseñó que la atrición dispone al pecador para obtener la gracia del sacramento de la penitencia (D.S. 1705). Véase Edward HANNA, «The Sacrament of Penance», *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 11. New York, Robert Appleton Company, 1911. 5 Aug. 2012. Enlace: www.newadvent.org/cathen/11618c.htm. Por su parte, en el *Catecismo de Juan Pablo II*, publicado en 1997, se afirma que la contrición imperfecta o atrición es también un don de Dios debido a la acción del Espíritu Santo. Ahora bien, se aclara que, por sí misma, esta atrición no alcanza el perdón de los pecados graves. «Cuando brota del amor de Dios amado sobre todas las cosas, la contrición se llama “contrición perfecta” (contrición de caridad). Semejante contrición perdona las faltas veniales; obtiene también el perdón de los pecados mortales si comprende la firme resolución de recurrir tan pronto sea posible a la confesión sacramental». (*Catecismo de la Iglesia Católica*, VII, 1452-1453, p. 478).
13. Dice este punto que el acto de constricción perfecta obtiene también el perdón de los pecados mortales, si comprende la firme resolución de recurrir tan pronto sea posible a la confesión sacramental. https://www.enticonfio.org/wp-content/uploads/2018/05/Catecismo_1451-1452.pdf

posible, la gracia del Sacramento hace que la atrición se transforme en contrición, algo que ya afirmaba Santo Tomás de Aquino. El pecado no se borraría por el arrepentimiento, sino por la infusión de la gracia justificante, como también afirma en 1479 el *Magister salmanticensis*, Pedro Martínez de Osma, dictaminando que: «Los pecados mortales en cuanto a la culpa y a la pena del otro mundo, se borran sin la confesión, por la sola contrición del corazón», lo que le valió ser sometido a un proceso inquisitorial, con la orden expresa de quemar todos los ejemplares de la obra, ya que también negaba validez a las Indulgencias.¹⁴ Rebeca Sanmartín estudia cómo el último momento de la vida se transforma en la última oportunidad de alcanzar la salvación, aunque resulte fundamental un gesto de arrepentimiento.¹⁵ Y ya que es posible arrepentirse *in articulo mortis*, la triple petición de Celestina hace pensar a Deyermund en la posibilidad de que ésta salve su alma.¹⁶ Claro que en la exclamación tampoco puede descartarse un reflejo meramente retórico, hijo de la costumbre enraizada de pedir confesión al verse en peligro de muerte.¹⁷ Pero en cualquier caso, para la sociedad de la época, Celestina estaría condenada y, consecuentemente, iría al infierno. De hecho, la invocación a Plutón en el *Conjuero* es una llamada al demonio cristiano, aunque revestida de mitología clásica. Siguiendo este paralelo, Celestina es la que más veces menciona al Demonio a lo largo de la obra, con un total de diecinueve.¹⁸

14. También se quiso quemar su cátedra de Teología, pero los demás profesores de la universidad se opusieron. Pedro de OSMA, que en su *Tractatus de confessione* seguía las opiniones de los valdenses y de Wiclef sobre la potestad eclesiástica, la confesión auricular y las indulgencias, sin compartir la idea de que el perdón de los pecados y la remisión de las penas temporales se realizasen por mediación de la Iglesia, afirmando que «la contrición bastaba para el perdón de los pecados mortales», https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Mart%C3%ADnez_de_Osma
El papa Sixto IV, sin embargo, condenaba estas proposiciones. En cuanto a la petición –nueva en la *Tragicomedia*– de confesión por parte de Calisto mostraría una voluntad de arrepentimiento que desde la fe cristiana puede suponer una vía de salvación.
15. Rebeca SANMARTÍN, «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: El cuerpo hecho pedazos y la ambigüedad macabra», *eHumanista*, 5 (2005), pp. 113-125.
16. DEYERMOND, art. cit.
17. En cualquier caso, hasta la reforma de los Sacramentos en el *Concilio Vaticano II*, y a pesar de que no faltaba una serie de controversias al respecto, la postura oficial –y social– ante una muerte sin los últimos auxilios era, cuando menos, de prevención. *CONCILIO VATICANO II. Constituciones. Decretos. Declaraciones*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, La Editorial Católica, S.A. 1966.
18. «Entre otros motivos, porque en el *Conjuero*, Celestina invoca a las presencias infernales para que suban hasta ella. Treinta veces, aparte del *Conjuero*, se nombra al Diablo en la *Tragicomedia*, la mayoría como expresión lexicalizada, como juramento o como simple frase hecha, algo que en principio parece responder más bien a meros actos de habla. Lo que llama la atención, ya que, tras una lectura atenta, se manifiesta en consonancia con las características individuales de los trece personajes, cuya idiosincrasia se va revelando sutilmente a lo largo de la obra, son los

Después de Celestina, quien más veces menciona al Diablo es Sempronio (diez), seguido de Pármeno (siete). Calisto (tres), Elicia en dos y Areusa y Lucrecia en una. No lo nombran Sosia, Tristán, Pleberio, Alisa ni Centurio (ni por supuesto, Crito, cuya única aportación audible, aunque pertinente desde el punto de vista argumental -los pasos que resuenan en la cámara de Elicia-, ni Traso, también actante sólo desde el sonido). Melibea, es la única que por *oppositio*, se dirige a Dios, aunque en las antípodas de lo que sería un contenido cristiano ortodoxo, por lo que de alguna manera, *lo demoniza*, ya que sus palabras están motivadas no por el deseo manifiesto de curarse de su pasión, sino, por el contrario, de obtener fuerzas suficientes para poder disimularla ante el mundo. Y tampoco falta la alusión infernal:

[Melibea]; O soberano Dios! A ti, que todos los atribulados llaman [...] que los cielos, mar y tierra, con los infernales centros obedecen [...] suplico des a mi herido corazón sufrimiento y paciencia con que mi terrible pasión pueda disimular.
(10: 426-427)

En esta escala de citas demoníacas, Sempronio es vector porque primero por sus palabras y a continuación por sus acciones, se desencadenarán acontecimientos fundamentales.¹⁹ Él recomienda a Celestina, la trae a casa de Calisto, manipula a su amo, zahiere a Pármeno, provoca a la alcahueta y finalmente, decide ir a casa de ésta a reclamar partes, sabiendo que desencadenará una catarsis, desde luego con violencia de por medio.

Y es que mientras que la pareja protagonista no deja de tener connotaciones de marioneta manipulable que la sitúan muchas veces en segundo plano, Sempronio y Celestina destacan como actantes de primer nivel, al menos, en principio, porque en el primer clímax de la obra, un tercer nombre sube al protagonismo absoluto, el otrora criado fiel, Pármeno. Como señala Emilio de Miguel, la evolución psicológica del sirviente, que se venía manifestando en su manera de hablar, llega al máximo en el momento del asesinato de Celestina, cuando es él quien toma la iniciativa.²⁰ La violencia de las frases es demoledora, llena de cruel-

porcentajes». María del Pilar COUCEIRO, «El Paso del Trasmundo en el Conjuero medieval», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, L. GUARNIERI CALÒ CARDUCCI, Patrizia BORTA, Roma, Sapienza. Università di Roma, 2012, vol VII, pp. 8-17.

19. Hay que recordar que los cinco autos de la *Tragicomedia* están insertados tras la muerte de los sirvientes, de manera que en la *Tragicomedia*, Sempronio sólo aparece como interlocutor en las *addenda* de II, VI. IX, XI y con una mínima ampliación de discurso en XII.
20. Emilio de Miguel señala la riqueza de matices de un carácter sujeto a oscilaciones de juicio y por ello, entroncado en una realidad de personaje de muy alto grado: «Pármeno, a pesar de esa rotundidad con que reafirma su propósito al cierre del acto II, retomará sus dudas [...] No es, pues,

dad y sin un mínimo rastro de amor –o al menos, respeto– filial. Esta expresión, ya señalada más arriba, va seguida inmediatamente de otro pasaje lleno de ira y rencor, reforzado por la *reiteratio*:

No me hanches las narizes con esas memorias; si no, embiarte he con nuevas de ella donde mejor te puedas quejar. [...] ¡Dale, dale, acábala pues començaste, que nos sentirán! ¡Muera, muera! ¡De los enemigos, los menos! (12: 483; 425).

Es la primera escena de muerte, pero hay tres caídas en la obra coincidentes con los tres clímax-vector.²¹ Dos de ellas con resultado de muerte inmediata (Melibea y Calisto) y una caída doble (Sempronio y Pármeno), en lo que sería una especie de *paso intermedio* antes del *Paso* definitivo. Son puntos culminantes de la obra. Cuatro personajes de rango perecen –o casi– por caer al vacío, porque Celestina *no cae*, lo que, visto lo anterior, no deja de tener ciertos paralelos con el *descensus* –o no– *ad Inferos*. La circunstancia de que cuatro de las cinco muertes lo sean a consecuencia de una caída es esclarecedor para Varela Portas, por el hecho de que dichas caídas lo sean siempre hacia el exterior, lo que viene dado por: «una lógica nueva impuesta por las emergentes relaciones mercantiles: la lógica de la dialéctica público-privado».²² Moner relaciona los conceptos de verticalidad (arriba/abajo) con el diferente status social de los personajes;²³ para Green es un símbolo moralizador;²⁴ para Gilman, la pura casualidad que se manifiesta en la inconstancia de la fortuna.²⁵ En cualquier caso, estas caídas, estos *descensus*, adquieren dentro de la obra categorías simbólicas en la oposición de espacios horizontales y verticales de los que también habla Czarnocka, relacionando el amor con «subir» y la muerte con «bajar».²⁶

Pármeno un juguete despersonalizado en manos caprichosas del autor. Hay en él reiteradas oscilaciones». Emilio de MIGUEL MARTÍNEZ, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1996, pp. 42-43.

21. Como señalé más arriba, El *Conjurado*, como clímax, funciona bajo otros parámetros, ya que no es causa directa para la muerte de nadie.
22. Juan VARELA PORTAS, «Amor privado, muerte pública en *La Celestina*», *La Celestina V Centenario, Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 569-578.
23. Michel MONER, «Espacio dramático y espacio simbólico en *La Celestina* de Fernando de Rojas», *AISO. Actas III*, 1993, pp. 279- 290: https://cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_2_031.pdf
24. Otis H. GREEN, «Amor cortés y moral cristiana en *La Celestina*», en *España y la tradición occidental I*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 139-148.
25. Stephen GILMAN, «*La Celestina*: arte y estructura», Madrid, Taurus, 1974.
26. Halina CZARNOCKA, «Sobre el problema del espacio en *La Celestina*», *Celestinesca* 9, n. 2 (1985), pp. 65-74. http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1985/VOL%209/NUM%202/2_articulo3.pdf

Así, el primer *descensus*, la primera caída, es doble: Sempronio y Pármeno, tras haber asesinado a Celestina «de más de treynta estocadas»²⁷ intentan la huida. La casa nos había sido descrita por Pármeno en el *primer auto*, cuando dice: «Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio cayda, poco compuesta y menos abastada» (1: 241).

En las ciudades, las casas pobres en esta época eran bajas y sólo tenían dos piezas, una principal y otra trasera. El lugar «cerca de las tenerías» difícilmente admitiría otra construcción pero pronto se advierte que Pármeno habla de una residencia anterior porque se indica varias veces a lo largo de la obra que Celestina se ha mudado y en esta nueva casa, según se desprende del texto, hay dos alturas. Varios párrafos a lo largo de la obra mencionan la residencia de Celestina y Elicia en el momento del relato, y que contaba al menos con una de esas cámaras superiores queda también reflejado en los autos tercero, séptimo y noveno. La descripción más explícita remite, como digo, al *primer auto*, donde también la fuerza deíctica de los diálogos lo muestra:

Sempronio.- [...] Mas dí, ¿qué passos suenan arriba?

Elicia.- ¿Quién? Un mi enamorado.

Sem.- Pues créolo.

Eli.- ¡Alahé, verdad es! Sube allá y verle has. [...]

Sem.- Pues ¿quién está arriba? (1: 236)

[Celestina a Elicia] Pues sube presto al sobrado alto de la solana [...] y baxa la sangre del cabrón.

[Elicia] Toma, madre, veslo aquí. Yo me subo, y Sempronio, arriba. (3: 291-292)

[Elicia] ¿Quién es? ¿Quién llama?

[Celestina] Bájame abrir, fija. (7: 381)

[Celestina] ¡Mochachas, mochachas! ¡Bovas! ¡Andad acá abaxo, presto, que están aquí dos hombres que me quieren forçar! (9: 404)

De manera que se trata de una casa de dos alturas, que además dispone de un corredor soleado (la solana).²⁸ Después del asesinato, los criados advierten que

27. Palabras de Sosia en el *trezeno auto* al relatar a Calisto el trágico final de sus servidores. *Treinta* es número simbólico, ¿treinta monedas? Al fin y al cabo, eran criados traidores...

28. Las casas de este tipo tenían la parte de abajo sin compartimentar para la vida diaria, que incluía el lar y la zona que hacía las veces de comedor. Una escalera conducía a la parte superior, donde se encontraban las otras piezas o alcobas, cuyo número y aislamiento (puertas o cortinas) correspondía a las posibilidades económicas de los habitantes de la casa. Para la descripción de las casas de la época, André CORVISIER, *Historia Moderna*, Barcelona, Labor Universitaria, 1991, pp. 11-16; Iñaki GARCÍA CAMINO, «La vivienda medieval: perspectivas de investigación desde la arqueología», *La vida cotidiana en la Edad Media*, ed. José Ignacio de la Iglesia Duarte, VIII Semana de Estudios Medievales: Nájera, 1997, pp. 77-110.

la puerta está ya tomada por la justicia que acude al oír los gritos de Elicia,²⁹ e intentan buscar otra salida. No se detalla la altura de las ventanas, pero en la conmovida narración del ajusticiamiento, sabremos por Sosia que dicha altura debía de ser considerable. Parece claro, pues, que la defenestración de los sirvientes tuvo lugar desde una segunda planta. Quedaría la duda de ese plural, «ventanas», y parece improbable que se refiera Sempronio a más de una en una sola estancia, ya que por otra parte, Pármeneo le dice «Salta, que tras ti voy», lo que sugiere que ambos se precipitan por el mismo sitio. Esto supone dos cosas. En primer lugar, la distancia no sería tanta como para matarse del salto, lo que explica que quedaran vivos; pero también sabemos por Sosia que las heridas eran muy graves, lo que hace pensar que, más que un salto calculado, los criados asesinos, a causa de las prisas y del temor de verse, presos, debieron arrojarlos de cualquier manera: «[Sempronio] Saltemos destas ventanas. No muramos en poder de la justicia. [Pármeneo] Salta, que tras ti voy». (12: 485). Dos veces más se señala esta circunstancia. En el monólogo de Calisto y en boca de Elicia al narrar a Areusa los sucesos:

[Sosia] El uno llevaba todos los sesos de la cabeça de fuera, sin ningún sentido; el otro, quebrados entrambos brazos y la cara magullada. Todos llenos de sangre; que saltaron de unas ventanas muy altas por huir del alguazil. Y assí, casi muertos, les cortaron las cabeças, que creo yo que ya no sintieron nada. (13: 492-493)

[Calisto] que ya estava el uno muerto de la cayda que dio (14: 512)

[Elicia] por huyr de la justicia, que acaso pasava por allí, saltaron de las ventanas y quasi muertos los prendieron. (15: 524)



Figura nº 1³⁰

29. A los primeros gritos de Elicia puede llegar el alguacil rápidamente, lo que parece reforzar la idea de que la casa no está muy apartada. Parece una contradicción que, justo cuando peor le van las cosas, la alcahueta viva en un sitio mejor situado ¿Acaso Celestina y Elicia eran una especie de *okupas* renacentistas?
30. Joseph SNOW, «La iconografía de tres Celestinas tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 1987, pp. 255-277.

El segundo *descensus* se produce al despeñarse Calisto desde lo alto de las tapias del huerto de Melibea. La circunstancia fatal comparte con la de los criados rasgos de apresuramiento y nerviosismo, pero evidentemente, la altura había de ser muy superior a la de las ventanas ya que la muerte es instantánea. La fuerza paródica de Rojas había puesto en boca del propio Calisto, una vez más con el hábil disfraz del refrán, la anticipación del hecho, si bien, para entonces, y durante diecinueve *autos*, queda constatada la personalidad de un amante en las antípodas de la grandeza, motejado de mil maneras por quienes lo tratan (incluida Melibea antes de caer presa del delirio amoroso) todas ellas en niveles de subjetividad peyorativos. El texto alrededor de Calisto está sembrado de deixis compuestas por el juego semántico de *alto*, *baxo*, *subir*, *baxar*, *saltar*, *caída*... amén de un adjetivo muy esclarecedor, *saltaparedes*, término que aparece en boca de Melibea y de Sempronio, que, mucho antes del primer encuentro entre los amantes, describe la personalidad de su amo desde verbos de acción:

[Calisto] Proverbio es antigo que de muy alto grandes caydas se dan. (13: 493)

[Sempronio] Que quien con modo torpe sube en lo alto, más presto cae que sube.

(5: 331)

(*Torpe*, como Melibea había calificado a Calisto al inicio de la obra).

Melibea] ¡Jesú! ¡No oyga yo mentar más esse loco, saltaparedes...! (4: 316)

[Sempronio] haziendo momos, saltando paredes, poniendo cada día la vida al tablero. (9: 412)

Saltaparedes, además posee un ilustre antecedente en la *Dança de la Muerte*, con el añadido de ese tratamiento despectivo marcado por el sufijo *-ejo*:

Dize la Muerte:

Don sacristanejo de mala picana,

ya no tenés tiempo de saltar paredes... (*Dança de la Muerte*, LXXI: 316)³¹

Melibea, entre temores y nerviosismos, parece presentir el final de su amante en la espera agitada del primer encuentro y Sosia previene el riesgo con una adversativa:

[Melibea] o si ha cayó en alguna calzada o hoyo [...] ¡O, mi señor, no saltes de tan alto, que me moriré en verlo! Baxa, baxa poco a poco por el escala. ¡No vengas con tanta pressura! (14: 499-500)

31. «*Dança General de la Muerte*», *Teatro medieval*, Ana María ÁLVAREZ PELLITERO (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

[Sosia] Arrima essa escalera, Tristán, que éste es el mejor lugar, aunque alto. (14: 499)

Así que, frente a la circunstancia fortuita, desde el punto de vista argumental, que rodea la doble caída de Sempronio y Pármeno, el *descensus* de Calisto podría decirse, en lenguaje castizo, que *estaba cantado*. El contraste más obvio estriba en que lo que en los criados es una falta de cálculo, a causa del apremio, con resultado que puede calificarse como adverso, desgraciado o fatal, en el caso de Calisto, la caída ha permanecido durante cinco siglos instalada en el área de lo grotesco.³²

Sin embargo, Rojas no evita un rasgo de dignidad hacia el personaje desde la recurrencia clásica, y para ello se vale de Tristán, «sólo un *pajezico*», el único de verdad inocente en toda la obra, quien además de expresarse con una cordura de ideas que Sosia destaca como impropia de su corta edad, quiere apresurar la retirada del cadáver de Calisto para no dañar su honor. Una especie de liturgia, un breve ritual, en la línea clásica de la *Antígona* de Sófocles:

[Tristán] ¡O mi señor y nuestra honrra despeñado! ¡O triste muerte sin confesión! Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeça del desdichado [...] Toma tú, Sosia, dessos pies. Llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honrra detrimento. (19: 575)



Figura nº 2³³

Y llegamos al tercer *descensus*. Melibea. Descenso, no caída, porque una caída sugiere siempre lo fortuito, como se constata en los casos anteriores, pero Me-

32. El tratamiento de la muerte con tintes grotescos tiene su fuente principal en *Alceste* de Eurípides, sólo que en este caso, la burla lo es hacia la personificación de la Muerte, mientras que aquí, el burlado es Calisto. También en algunos ejemplos de baladística europea, se recoge esa tradición de burlas o engaños.

33. Fernando de ROJAS, *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, 1499 (*Facsimil*), ed. Emilio de MIGUEL, Universidad de Salamanca, 1999.

libea no se cae, *se tira*. Con antecedentes de tanto prestigio como los de Hero y Dido desde la vía clásica, y de Oriana desde la castellana,³⁴ Melibea es la protagonista del más espectacular salto al vacío de la literatura española. Su belleza, como la del Ángel caído, se precipita desde el cielo del éxtasis amoroso hasta el infierno del vacío total. Vacío de amor, de honra, de trascendencia porque, si la impresión de que las almas de Celestina, de los criados y de Calisto, condenadas –o no (Calisto, en la *Tragicomedia*, llega a murmurar «Confesión») descienden *ad Inferos*, el alma de Melibea, al arrojarse ésta desde la torre, parece quedarse suspenda en el vacío de la nada total, y si la caída de los sirvientes era inesperada y la de Calisto anunciada, la de la joven reúne, paradójicamente, las dos características. Inesperada porque nada anterior anticipaba el hecho, ni siquiera sabíamos que la casa tenía una torre. Pero al mismo tiempo, el anuncio de todo lo que va a ocurrir, está cifrado a partir de esta rotunda frase de Melibea, al constatar la muerte de su amante: «¡Muerta llevan mi alegría! No es tiempo de yo vivir» (19: 577). Desde este momento, el relato se sucede a velocidad de vértigo. Los puntos que anuncian la decisión de la joven están todos en el *veynteno auto*. Los conceptos *altura*, *subir* se reiteran. Esta reiteración se utiliza para diseñar una magnífica curva fenomenológica en sus contrarios, *bajar*, *despeñar*, *caída*:

[Melibea] Subamos, señor al açotea alta...

[Pleberio] Subamos y Lucrecia con nosotros.

[Melibea] Lucrecia, amiga mía, muy alto es esto. [...]

[Melibea] y él baxaba presuroso,

[Melibea] Puso el pie en el vacío y cayó.

[Melibea] qué crueldad [...] muriendo el despeñado que viviese yo penada...

[Melibea] Su muerte conbida la mía [...] que ha de ser despeñada. (20: 581-582; 588-589)

Y el capítulo –y la obra– se cierra con esta última, categórica, cruel frase dirigida a Pleberio: «Pon tú en cobro este cuerpo que allá baxa». (20: 591)

34. La historia de Hero y Leandro, muy tratada por los poetas de toda época, tiene su origen en un poema griego de Museo (s. v d. C). Leandro iba a visitar a su amada atravesando el mar a nado. Una noche no pudo con los elementos y sucumbió cerca ya de la orilla donde Hero lo esperaba en lo alto de una torre, desde la que, al ver el cadáver de su amante, se arrojó. Oriana, la esposa de Amadís, en la versión en tres libros del *Amadís de Gaula*, lamentablemente perdida, también se arroja desde una torre al ver muerto a su esposo, tras la batalla de éste con el hijo de ambos, Esplandián.

Figura nº 3 ³⁵

The rest is silence. Las últimas palabras de Hamlet, otro héroe trágico, son idóneas para definir el corte abrupto de la última vida. Ese golpe seco de un cuerpo al estrellarse contra el suelo se manifiesta audible para el lector y deja el texto zanjado. Porque la obra termina aquí. El *plancto* de Pleberio está más allá del relato, funciona como un telón que va cayendo lentamente, trascendiendo lugar, tiempo y circunstancia. Este *descensus* final, ese cierre nihilista esa sucesión de palabras, aconteceres y formas de pensar conforman un infierno, aquí y ahora. Y en este sentido, nada más apropiado que tomar prestadas unas palabras magistrales del maestro Joseph Snow, al definir *La Celestina* como «un mundo de sonidos que finalmente se sumerge en el silencio de la nada».

35. *Comedia de Calisto y Melibea*, ob. cit.