



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**“AQUEL MUDAR DE TRAJES”  
LA FUNCIÓN CONSTRUCTIVA DE DOS PERSONAJES EN *LA CELESTINA*  
MEDIANTE EL INTERCAMBIO DIALÓGICO**

**TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
**DOCTORA EN LETRAS**

PRESENTA

**SARA ALICIA FLORES CABALLERO**

DIRECTORA DE TESIS

**Dra. María Teresa Miaja de la Peña**

Programa de Maestría y Doctorado en Letras

COMITÉ TUTOR

**Dra. Leonor Guadalupe Fernández Guillermo**

Programa de Maestría y Doctorado en Letras

**Dra. María José Rodilla León**

Universidad Autónoma Metropolitana

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, noviembre de 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi esposo Alberto Arango

## Agradecimientos:

Gracias a Teresa Miaja, directora de esta investigación, maestra siempre generosa, siempre exigente, amorosa y pendiente de mi progreso y necesidades, mi más profundo agradecimiento por el voto de confianza que depositó en mí. A mis tutoras Leonor Fernández y María José Rodilla por la dedicada y puntual revisión y glosas con que me acompañaron en estos años; a las tres, por la sinergia de disciplina, disposición y buen humor con que transcurrieron las evaluaciones. Agradezco el apoyo y comentarios indispensables de mis sinodales Daniel Gutiérrez y Nieves Rodríguez.

Gracias, Víctor por tus pertinentes lecturas.

Gracias a la Coordinación del Programa de Maestría y Doctorado en Letras de la UNAM y a la red de bibliotecas que fueron de gran apoyo para mi investigación.

Gracias a Virgilio y Vicky, a Amador y Graciela por la vida, por el amor y el ejemplo, el empeño y el cuidado en mi aprendizaje.

Doy gracias a Alberto por su apoyo incondicional, por la construcción de mi espacio maravilloso, por su paciencia y respeto al verme trabajar en silencio día tras día, año tras año hasta consolidar este esfuerzo.

La realización de este doctorado no hubiera sido posible sin el apoyo brindado por Luisa, Rosana, Victoria y Humberto, quienes representaron mi mayor soporte para llevar este trabajo a buen puerto. Gracias al gobierno del estado de Quintana Roo por el estímulo del Programa de Fondo de Capacitación para la Cultura y las Artes ciclo 2015.

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo I. Discurso y dialogismo .....</b>	<b>21</b>
<b>I.1 Apuntes sobre el género literario en <i>La Celestina</i>.....</b>	<b>21</b>
<b>I.2 Diálogo y discurso .....</b>	<b>24</b>
<b>I.3 Los códigos morales como parte del discurso .....</b>	<b>33</b>
<b>I.3 Estado de la cuestión .....</b>	<b>35</b>
<b>Capítulo II. Celestina y Pármene.....</b>	<b>47</b>
<b>II.1 Construcción del personaje de Celestina .....</b>	<b>47</b>
II.1.1 Rasgos definatorios de Celestina.....	62
<b>II.2 Creación de Pármene.....</b>	<b>72</b>
<b>II.3 Facetas en la personalidad de Celestina y metamorfosis de Pármene .....</b>	<b>80</b>
<b>Capítulo III. Evolución dialógica de Celestina y Pármene .....</b>	<b>85</b>
<b>III.1 El diálogo como retrato evolutivo de los personajes .....</b>	<b>87</b>
<b>III.2 Silencio transformador en Pármene .....</b>	<b>88</b>
<b>III.3 Microdiálogo y polifonía .....</b>	<b>93</b>
<b>III.4 El vínculo discursivo de Celestina y Pármene .....</b>	<b>95</b>
<b>Capítulo IV. “Aquel mudar de trajes” .....</b>	<b>107</b>
<b>IV.1 Contradicciones discursivas.....</b>	<b>107</b>
<b>IV.2 Mudanza discursiva.....</b>	<b>110</b>
IV.2.1 Uso de la palabra ajena y manipulación.....	112
IV.2.2 El amor frente a la manipulación y la ira .....	120
IV.2.3 Exaltación y soberbia contra el orden estamentario.....	124
IV.2.4 Cautela y amenaza .....	133
<b>IV.3 Descenso de Celestina .....</b>	<b>135</b>
<b>IV.4 Giros en la personalidad de Pármene .....</b>	<b>139</b>
IV.4.1 Fidelidad y resentimiento.....	140
IV.4.2 Lealtad y vasallaje contra origen bajo.....	142
IV.4.3 Lujuria y escisión .....	144
<b>IV.5 Descenso de Pármene .....</b>	<b>147</b>
<b>Capítulo V. Tergiversación de la moral senequista y su dimensión dialógica .....</b>	<b>157</b>
<b>V.1 Celestina y Pármene contradicen a Séneca.....</b>	<b>157</b>
V.1.1 Las sentencias y su vínculo dialógico .....	164
V.1.2 Los estereotipos morales en uso vulgar.....	167
V.1.3 Corrupción de la moral.....	170
V.1.4 El riesgo del trato familiar con el vulgo .....	172
V.1.5 El uso de la palabra ajena en las sentencias .....	174
V.1.6 Falsos valores morales y destino fatídico.....	177

<b>Capítulo VI. Evolución trágica de Celestina y Pármeneo .....</b>	<b>183</b>
<b>VI.1 Proceso de destrucción de Celestina.....</b>	<b>185</b>
<b>VI.2 Proceso de destrucción de Pármeneo.....</b>	<b>191</b>
<b>VI.3 Vínculo triádico Celestina – Claudina – Pármeneo.....</b>	<b>196</b>
<b>VI.4 Motivos clave en la construcción discursiva de la muerte .....</b>	<b>212</b>
VI.4.1 El despertar del deseo como motivo trágico .....	214
VI.4.2 La muerte por la codicia.....	217
VI.4.3 La muerte asociada al oficio de Celestina y Claudina .....	220
<b>Conclusiones .....</b>	<b>227</b>
<b>Bibliografía citada .....</b>	<b>235</b>
<b>Bibliografía consultada .....</b>	<b>241</b>



*Pues, ¿qué diremos entre los hombres, a quien todo lo sobredicho es sujeto? ¿Quién explanará sus guerras, sus enemistados, su embidias, sus aceleramientos y movimientos y descontentamientos? ¿Aquel mudar de trajes, aquel derribar y renovar edificios, y otros muchos affectos diversos y variedades que desta nuestra flaca humanidad nos provienen.*  
*(La Celestina<sup>1</sup>, 200).*

---

<sup>1</sup> En adelante, *LC*.





## Introducción

La creación de los personajes de *La Celestina* representa múltiples y profundas significaciones en la relación entre el autor y su obra y el lector u oidor. Estas significaciones se reflejan en la aceptación que tuvo el texto desde sus inicios, así como sus reproducciones y el estudio formal que esta magna obra ha engendrado debido a la contundencia en la individuación de los personajes, mayormente de Celestina. Aunque sus oficios de tercería son reflejos vitales del imaginario colectivo de las conocidas *lenas*, su lectura materializa la concepción de ideas humanas vivas gracias a la interrelación dialógica que la vincula con el resto de los personajes y con los receptores de esta creación.

Como lectora de esta obra puedo decir que el encuentro con ella hace algunos años fue determinante en mi desarrollo académico. Sólo a partir de la lectura y estudio de *La Celestina* es que no volví a leer igual ni otra obra ni otro texto, ni un discurso. De esta obra entrañable surgió el deseo de investigarla a fondo y me pareció que sería muy interesante enfocar su estudio y análisis a encontrar la interrelación dialógica que es única en cada personaje y permite llegar a nuevos hallazgos.

Esta tesis pretende contribuir al estudio del dialogismo en *La Celestina* como un medio de soporte de la construcción de los personajes. Este trabajo también se suma a las múltiples investigaciones relativas al dialogismo que desarrollan sólo tangencialmente el tema, porque, ¿de qué otra manera podría estudiarse *La Celestina* si no es a partir del diálogo? La respuesta no dejaría de ser vaga si se pretendiese encontrar indicios de elementos analíticos distintos, no obstante, es precisamente el diálogo lo que ha dado recursos suficientes para estudios críticos sin que su estructura

haya sido una limitante. Así como a partir del diálogo se puede analizar la *psique* de una persona, ha sido posible definir la estructura de la obra, la similitud de la leyendaria alcahueta con las *lenas* milenarias, el lenguaje, las fuentes utilizadas, la filosofía moral y la parodia, la magia y retórica, la individuación de los personajes, los registros de oralidad prevalecientes en la época, los distintos tipos de diálogos, monólogos, apartes, conjuros, plantos, la sociedad de entonces, e incluso, ha sido posible indagar y proponer nombres y apellidos para el anónimo primer autor y otros más como probables coautores en esta obra que, a más de 500 años de su nacimiento, permite seguir rastros y pistas para nuevos análisis y ha sido una puerta abierta a teorías que vieron la luz varios siglos después de su aparición, como el poco estudiado intercambio dialógico entre los personajes, particularmente, como es el caso presente, de Celestina y Pármeno. Por esa razón, una de las principales dificultades de este trabajo es la poca bibliografía sobre este tema específico. Es por ello que esta tesis pretende llenar un vacío en la investigación de la estrategia dialógica de la obra al analizar el vínculo oral que establecen los dos personajes estudiados en el que tiene lugar un campo de significados no explícitos en el texto que van desde enlaces en mensajes ocultos hasta anticipaciones del desenlace de cada uno de los personajes.

*La Celestina* presenta un mundo muy diferente de aquellos desarrollados en textos antiguos o medievales. Su originalidad se refleja en distintos aspectos de la obra que explico a continuación.

- Uso exclusivo del diálogo como constructor de los personajes, así como de todos sus cambios y las caracterizaciones.
- La complejidad del personaje de Celestina.

- Los recursos retóricos y dialógicos que emplea esta figura para la consecución de sus fines.
- Los giros en el comportamiento de los personajes y los trastoques que permiten evidenciar su construcción y evolución.

Todos estos elementos hacen reflexionar sobre lo que advierte el Prólogo de la *Tragicomedia*: “Aquel mudar de trajes...”<sup>2</sup>. Esta idea remite justamente a las mudanzas de distintos tipos que tienen lugar en el texto, desde la caracterización de los personajes hasta las contradicciones de las facetas de Celestina y todos los giros discursivos integrados al personaje de Pármeno. En este trabajo, analizo los cambios de comportamiento de acuerdo con las emociones e intenciones que revela cada discurso: seducción, persuasión, ira, codicia, entre otros. Cada palabra, cada intervención (y ausencia) dialógica es una muestra determinante de que Celestina y Pármeno se “crean” mutuamente al manifestar contradicciones y mensajes opuestos dentro de un mismo parlamento, así como comportamientos antagónicos ante una misma circunstancia. “Aquel mudar de trajes” también pudiera aludir a las diferentes

---

<sup>2</sup> Se eligió para este trabajo la edición *La Celestina: Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Peter Russell, Madrid, Castalia, 1991, en adelante: Peter Russell, *Celestina*. La edición presenta algunas advertencias: la primera se refiere a la independencia de la *Comedia* original de 16 actos como texto autónomo con sus respectivas posturas y efectos autor-lector. En la versión que utilizo, Russell incluye todo el texto de la *Comedia* reproducido en la *Tragicomedia* y distingue la *Comedia* con el uso de letra redonda, mientras que los actos nuevos y adiciones originales de la *Tragicomedia* aparecen en cursivas. De tal forma, respetaré los criterios tipográficos de Russell e indicaré en notas al pie, o en el texto mismo, cuando las adiciones cumplan una función relevante en la obra, como sucede en el caso de los diálogos que retratan alguno de los momentos de la “caída” de los personajes. Respecto a las cursivas que diferencian la *Tragicomedia* de la *Comedia*, omitiré en adelante la explicación de su uso. Russell toma como texto base la edición burgalesa de 1499; en cuanto a la “materia que falta” en ella, Russell se basa en la edición toledana de 1500; para los cinco actos añadidos, utiliza la edición de Valencia de 1514, que, en palabras del propio Russell, sin duda respeta uno de los textos más antiguos, “probablemente de la edición *princeps*, probablemente publicada en 1502” (p. 14). Russell señala, además, que en ocasiones utiliza una edición diferente a las anteriores, y que lo indica en notas al pie. En tal caso, igualmente indicaré la incidencia. Los actos son referidos en números romanos y las páginas, en arábigos; en el caso de referencias a las partes ajenas a la obra misma anotaré sólo *LC*, seguido del número de página.

autorías de *La Celestina*. Sin ser el problema autoral el objetivo de esta tesis, cabe decir que sabemos, por el mismo Fernando de Rojas y por la crítica, que existen diferentes autores del primero y los subsiguientes actos de la obra. Son cada vez más las investigaciones que coinciden en la teoría acerca de una diversidad de autores de *La Celestina*. Para fines prácticos, me refiero únicamente a "Rojas" o al "autor" para hablar del creador (o los creadores) de la obra, sin embargo, hay que considerar que existieron diferentes "plumas" ocupadas en la caracterización de los personajes, quizá por ello cada personaje es único.

Esta obra maestra ha sido estudiada casi desde su aparición. Críticos medievalistas, hispanistas y celestinistas destacados, como María Rosa Lida de Malkiel, Stephen Gilman, Alan Deyermond, Dorothy Severin, Peter Russell, Joseph Snow, José Antonio Maravall, entre muchos otros, han analizado las divisiones lingüísticas, la visión sincrónica sociocultural, la influencia y las reminiscencias de obras de la Antigüedad y, desde luego, la figura central de la legendaria alcahueta que *La Celestina* convirtió en un arquetipo que hoy en día se reconoce universalmente.

El objetivo particular de este estudio es

- Analizar los diálogos de los dos personajes mencionados como constructores de los rasgos propios de cada uno.
- Mostrar las facetas de Celestina y las contradicciones discursivas de Pármeno.
- Delinear la evolución trágica que éstos alcanzan a través del diálogo y, en general, profundizar en la investigación actual sobre los diálogos de estos personajes.

Planteo la hipótesis de que es posible determinar una simbiosis dialógica entre Celestina y Pármene en la que cada uno se construye, se beneficia —Celestina, al gozar de la confederación de Pármene, y este último, al lograr la entrega de Areúsa— y se destruye, y que se manifiesta en el vínculo creado por la elocución de estos dos personajes, desde su aparición hasta su muerte.

Ningún personaje de esta obra ha sido tan estudiado como Celestina, protagonista de la *Comedia* y la *Tragicomedia*; no obstante, cuando la obra de Fernando de Rojas se publicó por primera vez, su nombre no apareció en el título. Con el paso del tiempo, ambas versiones acabaron siendo conocidas por el nombre de la alcahueta.

Gracias a ella, el personaje de la *lena* se convirtió en un arquetipo, el modelo por antonomasia de la alcahueta. Pero más allá de las exploraciones de sus posibles orígenes en las *lenas* de la Antigüedad, que recuperan una y otra vez el antecedente histórico-literario, existen estudios relativos a su carácter mismo, sus elementos dominantes, rasgos de su vida, técnicas seductoras, conocimiento de la hechicería, ensalmos y discurso. Es precisamente la palabra convertida en diálogo el centro de interés y punto de partida de este análisis. El discurso de la alcahueta es el medio por el que se conocen las diferentes Celestinas manifiestas en la obra, así como la transformación del criado Pármene y su destino cruzado con el de la alcahueta.

La alcahueta es el único personaje cuyo juicio crítico no está comprometido por el amor o el deseo, ya que se conserva firme en su carácter sin importar las circunstancias. Ella está constantemente concentrada en sí misma, en sus dotes de tercera, sanadora y remediadora de virgos, en la herbolaria, untos y pociones que confecciona y en su maestría retórica que la hace dominar al resto de los personajes.

Los rasgos definatorios de Celestina se crean a partir de los diálogos de distintos personajes, tales como Sempronio, Pármeno, Elicia, Areúsa, Melibea, Alisa y Lucrecia, e incluso a través de la propia alcahueta, quien alardea sobre sus facultades persuasivas, sus memorias, vivencias y experiencia en sus oficios. En este trabajo se estudian, sobre todo, los intercambios dialógicos que describen a un personaje en constante movimiento que no hace sino enriquecerse a través del habla. Mediante el análisis de las características propias de Celestina procuro destacar la personalidad disímil de nuestra alcahueta: los matices y rasgos que conforman la tan aceptada originalidad de este personaje.

En lo que respecta a Pármeno, blanco constante de vituperios, el más expuesto y humillado en la obra, resulta ser objeto, en un principio, de consideración por parte de su amo, pero termina siendo desestimado por éste y hasta por su compañero Sempronio, el otro criado. Pármeno modifica sus diálogos —les suma ira y resentimiento— a medida que su carácter se transforma. Es especialmente cercano a Celestina y, a diferencia de lo que sucede con el resto de los personajes, cuya relación con la vieja es meramente comercial, el vínculo de Pármeno con ella se fundamenta en lazos afectivos de terceros comunes a ambos personajes. Además, Celestina ve a Pármeno como a un hijo “a lo menos quasi adoptivo, y así que imitavas a natural” (VII, 357). La alcahueta utiliza algunos de sus diálogos más extensos en toda la obra para persuadir y corromper al criado, aliado indispensable en la consumación del negocio con Calisto.

Pármeno se caracteriza por el resentimiento generado por el trato que recibe de su amo. Así, este personaje representa críticamente el menosprecio social contra todo aquello que se considera bajo y ruin, así como las consecuencias de los actos

señalados como reprobables. Los diálogos de Pármene reflejan en parte la crítica social. Éste actúa como una refracción de imágenes y caracterizaciones que terminan por atestiguar e incentivar el asesinato de Celestina, aun a costa de su propio destino, pues al personaje no le queda ninguna posibilidad de mantenerse vivo en la obra después del crimen. Pármene es víctima, espejo y anuncio de la idea del rayo providencial que actúa contra los pecadores; el aspecto moralizante de la obra viene desde los personajes representados como inferiores.

El primer capítulo de esta tesis constituye el marco teórico de este trabajo; en él defino los conceptos de discurso y dialogismo que conforman el núcleo de mi investigación. Retomo los estudios realizados hasta ahora apoyados en teorías relativas a los recursos discursivos y al dialogismo que, primeramente, no exponen áreas de análisis específicas de Celestina y Pármene, y, en segundo lugar, dentro del análisis dramático, no plantean una interrelación dialógica entre ambos. Esto deja latente una línea de investigación con un nuevo enfoque para la observación del comportamiento y desarrollo de los personajes que diseccione cada diálogo y logre abstraerlos de la obra completa.

Este primer capítulo ofrece además una revisión sucinta sobre algunos aspectos del género en *La Celestina*. Asimismo, propongo una lectura y definición de los conceptos de discurso, dialogismo y palabra ajena, constantemente utilizados en mi análisis. Incluyo también un estado de la cuestión de los estudios celestinescos relacionados con mi objeto de estudio.

El segundo capítulo trata aspectos de la creación de los dos personajes estudiados, entre ellos, los rasgos definitorios y cambios sutiles en la personalidad de Celestina a través de la diferenciación y el efecto de sus diálogos, así como la



transformación total de Pármeno.

En el tercer capítulo, dividido en partes, estudio algunos tipos de situaciones o reacciones dialógicas. El primer apartado trata la transformación de los personajes a partir de los diálogos; el segundo, de lo que llamo los “silencios” o las “ausencias dialógicas” de Pármeno; el tercero aborda aspectos y efectos del microdiálogo y la polifonía; finalmente, propongo un análisis del estrecho vínculo dialógico que une a Celestina y Pármeno.

En este tercer capítulo propongo, además, el silencio como agente transformador de Pármeno y abordo el microdiálogo y la polifonía desde la perspectiva bajtiniana, así como las diferentes voces que contienen los parlamentos de Celestina y la manera en la que Pármeno recoge todos estos elementos en respuestas que claramente reflejan diversas reacciones; diálogos que apenas ocupan unas cuantas líneas, pero que sintetizan los acercamientos persuasivos de la alcahueta.

El cuarto capítulo justifica y explica ampliamente la utilización del “mudar de trajes” mediante el cambio discursivo de los personajes, los comportamientos antagónicos, el uso de la “palabra ajena” (en términos del crítico Mijaíl Bajtín), los tópicos y giros a los que se recurre en los parlamentos y, finalmente, el descenso hacia el fatídico fin del camino de los dos personajes estudiados, a través del análisis de lo que llamo “peldaños”.

Conviene revisar este último término para mostrarlo como símbolo del descenso de los personajes hacia su fin trágico. Son escalones físicos los que sube y baja Calisto al usar la escalera en sus visitas a Melibea y es ahí donde muere al tropezar con dichos peldaños. Sempronio y Pármeno mueren al saltar por la ventana

de la casa de Celestina, pues al estar la casa tomada, estos personajes no pueden bajar los peldaños de la escalera.

El quinto capítulo se dedica al estudio de la tergiversación de la moral senequista, debido a su clara relevancia en la obra y su relación con el uso de la palabra ajena, “intrínsecamente convincente”, en palabras de Bajtín. La palabra ajena es una constante en los diálogos, sobre todo, de Celestina, e interesa a esta tesis por ser una parte fundamental en la caracterización de los personajes estudiados.

El último capítulo, el sexto, analiza la muerte trágica de Celestina y Pármeno con base en sus propios diálogos, que permiten, a mi parecer, reconocer lo que he llamado “avisos” o predicciones del desenlace fatal, es decir, marcas discursivas de causa-efecto que anticipan su final funesto. Pretendo demostrar que estos personajes van dando “avisos” de su muerte a través de los diálogos. Mediante palabras y situaciones clave, cada uno de ellos, y en ocasiones asistidos por algún otro personaje, advierte al lector sobre su eventual destrucción. Finalmente, abordo el vínculo triádico entre Celestina, Pármeno y Claudina, su madre, y cómo Celestina y algunos rasgos de Claudina podrían ser vistos como caracterizaciones de una misma persona. Así, también se estudian los motivos asociados a la muerte trágica de los dos personajes en los que se centra mi análisis.

Con este trabajo espero contribuir al interés por escudriñar a estos personajes; me propuse examinarlos a detalle, con un enfoque distinto y con la intención de sumar una perspectiva más a los vastos estudios que ya existen sobre *La Celestina*.



*Assí que, quando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?*  
*(LC, 201).*



# Capítulo I. Discurso y dialogismo

## I.1 Apuntes sobre el género literario en *La Celestina*

Antes de proponer una serie de análisis que destacan la importancia de atender los diálogos como constructores de los personajes estudiados y la vinculación y evolución que se crea a partir de su proceso dialógico, he de señalar diversos trabajos cuyas líneas de investigación se relacionan en alguna medida con el propósito de este trabajo.

Es pertinente revisar algunos aspectos del género literario en *La Celestina* para ubicarnos en la relación de familiaridad que existe entre los diálogos como objeto de estudio y la peculiar construcción de los personajes, sin precedentes en la literatura y que ha dado pie a un conocido y largo debate crítico, mediante el cual no se ha podido llegar a un acuerdo unánime con respecto a la clasificación de esta obra. Como dice Stephen Gilman, “nunca se escribió nada parecido [y] por la fuerza misma de su originalidad *La Celestina* carece de género [...] Es un monstruo «agenérico» en el mismo sentido en que Lope de Vega fue un «monstruo», según Cervantes”<sup>3</sup>. Dorothy Severin afirmaba en 1989 que el género de *La Celestina* es un híbrido entre dialógico y novelístico. Severin habla del carácter paródico, satírico e irónico de las voces en *La Celestina* y su discurso —lo que Bajtín llama bivocal—, y del diálogo interno como creadores de la novela moderna<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Stephen Gilman, *La Celestina: arte y estructura*, trad. de Margit Frenk, Madrid, Taurus, 1982, [1ª ed. Wisconsin: The University of Wisconsin, 1956], pp. 303-4. En adelante, Gilman, *La Celestina*.

<sup>4</sup> “The voices of *Celestina* are parodic, satiric, ironic, and occasionally tragic, and it is in their discourse, which Bakhtin calls, rather obscurely, double-voiced and internally dialogized discourse, that the dialogic world of the modern novel is created”. Dorothy Severin, *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 2.

Especialmente cuando habla con Pármeno, la alcahueta manifiesta diferentes aspectos de su personalidad única, la cual se podría entender incluso como un abanico de personalidades de un mismo personaje. Sin embargo, como lectores, no dudamos de la unidad de esos rasgos; es claro que pertenecen a un mismo personaje y que reflejan claramente su peculiar naturaleza. El personaje de Celestina no sufre una transición a lo largo de la obra, pero sí revela matices que varían de acuerdo con el contexto y los personajes con los que interactúa. En Pármeno, por el contrario, atestiguamos una transformación total que podría entenderse como evolución o como un retroceso, en palabras de Gilman:

un reparto, no de personajes, sino de vidas; hace posible una nueva y multivalente estructuración de la vida de acuerdo con sus condiciones fundamentales, una manera radicalmente nueva de crear una significación universal a base de la existencia personal [...] Creó una guerra de palabras, que supone no sólo un intercambio entre los personajes, sino, más aún, su debate ejemplar vital con un universo ajeno<sup>5</sup>.

Ésta es precisamente la incursión que podemos hacer como lectores hacia el interior de las vidas expuestas en la obra, con el fin de volverlas parte del trabajo analítico que busca sumarse a las muchas interpretaciones de esta obra maestra.

Entre los enormes alcances de ese tejido de las vidas de los personajes, se puede percibir, a veces no tan fácilmente, el juego, la mentira y la franqueza, como en el caso de la relación entre Celestina y Pármeno: “el diálogo que establecen entre ellos sea quizá el más sincero y abierto en la obra, pues ambos ponen las cartas sobre la

---

<sup>5</sup> Gilman, *La Celestina*, pp. 108, 304.

mesa al reencontrarse”<sup>6</sup>. El dinero y la codicia, dice María Teresa Miaja, son inseparables de las intenciones de la alcahueta; “los intereses de los personajes se manifiestan en forma constante en su discurso a través de los diálogos, los monólogos, los apartes, el uso de refranes, proverbios, sentencias [...] las conciencias [son] intecambiables por dinero”<sup>7</sup>.

La característica más notable de *La Celestina* es sin duda el diálogo; “Rojas nunca dejó que la primera o la segunda persona se librarán de su mutuo enlace en el diálogo [...] Cada palabra y cada pensamiento depende, en *La Celestina*, en mayor o menor medida, tanto del hablante como del oyente”<sup>8</sup>. Acerca del drama moderno y su sucesión de instantes, así como de la novela y su flexibilidad espacio-temporal, Gilman comenta que “Rojas nunca quiebra la continuidad de su diálogo ni impone a la obra su presencia narrativa”<sup>9</sup>, por lo tanto, no debiera haber “confusión de géneros”<sup>10</sup>, puesto que tiempo, espacio y acontecer son dados siempre a través del diálogo.

Al tratar de clasificar genéricamente a *La Celestina*, uno no tarda en darse cuenta de que la obra en ningún momento se acomoda con docilidad a los esquemas dados. En la estructura dialógica reside gran parte de la originalidad de esta obra que hace imposible clarificarla en un solo género; por el contrario, es un texto que revela la influencia de varios. *La Celestina*, para usar las palabras de Helena Beristáin, es

---

<sup>6</sup> María Teresa Miaja de la Peña, “De ocios y negocios en *La Celestina*, en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, 2010, p. 1378. En adelante, Miaja, “De ocios y negocios”.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 1382.

<sup>8</sup> Gilman, *La Celestina*, p. 308.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 339.

<sup>10</sup> *Ibid.*



una estructura “inscrita en la formación discursiva”<sup>11</sup> dialógica, que delinea su evolución trágica.

## I.2 Diálogo y discurso

Para abordar la evolución de los personajes de Celestina y Pármeno es necesario comenzar por aclarar los términos que se utilizan regularmente para tal efecto.

A. Por *diálogo* me refiero al “intercambio abierto de parlamentos” y sus réplicas: al “decir” y su respuesta. Dependiendo de las características de cada parlamento analizado, he llamado *microdiálogo* a la parte de los diálogos, los monólogos o apartes que presentan la *bivocalidad* o *polifonía*, que es parte importante en la obra y a la que Bajtín define como “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas”<sup>12</sup>. Este elemento, tan rico y complejo en *La Celestina*, conforma parte del cuerpo del dialogismo que permite analizar la variedad discursiva modeladora de los personajes con sus distintas facetas y contradicciones.

B. Otro concepto que es esencial definir es el de *discurso*. Esta investigación se basa en gran medida en los conceptos y las ideas de Mijaíl Bajtín sobre el discurso y el dialogismo, y asimismo utilizo el término de *discurso* planteado por este autor: “El discurso siempre está vertido en la forma del enunciado que pertenece a un sujeto discursivo determinado y no puede existir fuera de esta forma”<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997, p. 235. En adelante, Beristáin, *Diccionario*.

<sup>12</sup> Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE, 1986, p. 16. En adelante, Bajtín, *Problemas*.

<sup>13</sup> Véanse los rasgos estructurales que Bajtín atribuye al discurso: fronteras, conclusividad y “la actitud del enunciado hacia el hablante mismo (el autor del enunciado) y hacia otros participantes en la comunicación. Bajtín, *Estética*, pp. 260-74.

La elección de Celestina y Pármeneo obedece a la riqueza dialógica que permite analizar tanto la construcción como la evolución de cada uno, pero también la estrecha relación que se desarrolla entre ambos, la visión que presentan de sí mismos y del otro, y su destino trágico. Hablo de “riqueza dialógica” en función de la aplicación del mero diálogo como un nivel de definición intrínseca de los personajes, es decir, en ausencia de un narrador, la descripción, creación y destino de los personajes se limita exclusivamente al diálogo. Esta enorme riqueza se puede atestiguar en la maestría del diseño de los diálogos, su estructura, el manejo de los tiempos, la descripción de los personajes y sus vidas mediante la develación paulatina de datos y el uso y apropiación de la palabra ajena.

El término discurso no parece tener un significado unívoco. En palabras de Bajtín, “la vaga palabra «discurso» que puede designar tanto a la lengua como al proceso [...] del habla”<sup>14</sup> es un terreno resbaladizo, es decir, sabemos a qué se refiere, la explicamos, pero difícilmente podemos dar una sola definición. El origen de esta problemática es que el discurso está necesariamente ligado al sujeto<sup>15</sup>. En la obra podemos encontrar la función dialógica en todos los contextos del habla. Tal como menciona Bajtín, los tres momentos de los enunciados “reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas [de la praxis humana] por su contenido (temático) [...] por su estilo verbal [...] y por su composición o estructuración”<sup>16</sup>. Es importante definir operativamente la palabra *discurso* para evitar confusiones, pues en la obra todo es diálogo, pero diálogo no es lo mismo que

---

<sup>14</sup> Bajtín, *Estética*, p. 259.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 248.

discurso. Como menciono más arriba, defino diálogo como el intercambio abierto de parlamentos: en pocas palabras, el “decir” y su respuesta entre personajes. Por otra parte, en este trabajo defino *discurso* como un instrumento dialógico que conlleva una intención determinada: una acción dirigida a la caracterización y construcción de los personajes que busca definir sus facetas, matices y cambios, ya sean sutiles o radicales, así como delinear su evolución trágica, es decir, la interrelación dialógica dentro del análisis dramático.

Entre los conceptos más innovadores de Bajtín se encuentra el de la *palabra ajena*<sup>17</sup>, de ella se deriva su idea de “palabra ideológica ajena, intrínsecamente convincente” como aquella formada por la palabra emitida originalmente por una figura de autoridad, generalmente enfocada en la moral, pero que se transforma en el habla común al ser utilizada en un sentido cotidiano. En el lenguaje de *La Celestina*, la palabra de autoridad proveniente de los filósofos e incorporada al diálogo de los personajes le confiere un elemento de veracidad al discurso de éstos. Es por ello que tomo la idea de lo “intrínsecamente convincente” de la palabra ajena para señalar la influencia que tienen las sentencias y los refranes del diálogo, claramente aceptados como conceptos comunes a los oidores, sobre el personaje receptor.

En su contribución “a la confusión general”<sup>18</sup>, Tatiana Bubnova analiza los términos bajtinianos de dialogismo, palabra ajena y acto ético, entre otros, y explica

---

<sup>17</sup> Esta idea es desarrollada ampliamente en el texto Bajtín, *Teoría y Estética de la novela*, especialmente, en el capítulo V: “El hablante en la novela”.

<sup>18</sup> Tatiana Bubnova comenta que la traducción exacta de la palabra ajena como «discurso ajeno», “en la lingüística se describe como discurso referido, pero en este término se pierde el matiz personalista tan importante para la comprensión de la originalidad de la idea bajtiniana”. Tatiana Bubnova, “Bajtín en la encrucijada dialógica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general)”, en *Bajtín y sus apócrifos*, Tatiana Bubnova *et. al.*, Iris M. Zavala (Coord.), Anthropos, San Juan de Puerto Rico, 1996, pp. 13-62. En adelante, Bubnova, “*Bajtín*”. Véase nota 7.

que “si bien todo discurso es por definición de naturaleza dialógica, existen ciertas formas, literarias o no, en las cuales predomina la concepción centralizadora, «monológica», que organiza los múltiples sentidos que el texto genera de acuerdo con un mismo principio jerárquico y autoritario”<sup>19</sup>. La autora también se suma al estudio de la palabra ajena, específicamente en lo referente al problema de la traducción e interpretación de textos<sup>20</sup>. En su análisis sobre Bajtín, Bubnova<sup>21</sup> desarrolla conceptos tales como la polifonía, a los que recurro reiteradamente en este estudio. Me baso en gran medida en los estudios de Bubnova, si bien no exclusivamente, para abordar el tema de la creación de personajes y otros aspectos vinculados al diálogo y sus recursos.

En el mundo de Bajtín, la escritura no se privilegia sino justamente como un recurso capaz de traducir la voz humana en la medida en que es portadora de los sentidos de la existencia [...] la palabra siempre está dirigida a alguien, dialógicamente orientada hacia el exterior, hacia el otro. La palabra quiere ser oída y entendida, y sobre todo contestada<sup>22</sup>.

De modo que, en *La Celestina*, no obstante las diferencias sustanciales encontradas en la diversidad y riqueza de personajes, así como en sus metamorfosis (notoriamente la de Pármeno), es insoslayable la interacción constante y la construcción del personaje mediante “la actitud dialógica de la palabra [que] nos lleva a pasar del mero análisis del enunciado a entenderlo como proceso”<sup>23</sup>, como dice Francisco Vicente Gómez.

---

<sup>19</sup>*Ibidem*, p. 49.

<sup>20</sup> Tatiana Bubnova “Palabra propia, palabra ajena”, en *Enunciación*, vol. 14, núm. 1, pp. 135-144, Bogotá, (2009). En adelante, Bubnova, “Palabra propia”.

<sup>21</sup> Tatiana Bubnova, “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”, en *Acta Poética* 27 (1) primavera (2006), México, UNAM, p. 100. En adelante, Bubnova, “Voz”.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 100, 112.

<sup>23</sup> Francisco Vicente Gómez, “Poética del proceso discursivo: Mijaíl M. Bajtín”, en Madrid, *UNED* (1987), pp. 349-50.

Se trata, pues, de encontrar el hilo conductor de la evolución de Celestina y Pármeno que se plantea aquí. Dice Bajtín que determinados géneros (primarios: diálogos cotidianos, de salón, etc., y secundarios: literarios, científicos, etc.) “dan el tono” en distintas épocas de la “lengua literaria”:

Cualquier extensión literaria [...] está relacionada inevitablemente con la penetración, en todos los géneros, de la lengua literaria, [...] de los nuevos procedimientos genéricos para estructurar una totalidad discursiva, para concluirlos, para tomar en cuenta al oyente o participantes [...] Al acudir a los correspondientes estratos no literarios de la lengua nacional, se recurre inevitablemente a los géneros discursivos en los que se realizan los estratos. En su mayoría, éstos son diferentes tipos de géneros dialógico-coloquiales; de ahí resulta una dialogización, más o menos marcada, de los géneros secundarios, una debilitación de su composición monológica, una nueva percepción del oyente como participante de la plática<sup>24</sup>.

Dicho en términos bajtinianos, la lengua literaria de *La Celestina* abunda en aquellos géneros primarios que el autor menciona: cotidianos, familiares, de la calle; esto lleva a este lenguaje al nivel de obra de arte, convierte a los personajes en individuos que se parecen a los de la vida real y hace de los diálogos eslabones de la cadena constructora de personajes. Peter Russell lo explica claramente:

si consideramos la totalidad del diálogo celestinesco hallaremos que gran parte de éste se contenta con imitar de modo magistral la viveza espontánea del elíptico lenguaje conversacional popular [...] en esta obra no se respetan las tradicionales divisiones lingüísticas por las que se diferenciaban las distintas clases sociales [...] Símbolo de la convivencia de los dos estilos en *LC* es el frecuente empleo por los distintos personajes, lado a lado, de sentencias (*sententiae*) de origen latino, erudito, entremezcladas con refranes de evidente origen y sabor popular<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Bajtín, *Estética*, p. 254.

<sup>25</sup> Peter Russell, *La Celestina*, p. 144-5.

Los géneros “dialógico-coloquiales”<sup>26</sup> de *La Celestina* conforman los cuerpos dialogales y “una debilitación de su composición monológica”<sup>27</sup> que se manifiestan no solamente en la interacción, sino también en los giros y las variaciones de carácter de un mismo personaje, como los que Pármeno presenta a lo largo de la obra. Estos cambios —este continuo “mudar de trajes”— completa una y otra vez el ciclo comunicativo en la conformación de los personajes: el *dictus*<sup>28</sup> continuo de las “vidas” de *La Celestina*.

Dice Bajtín:

Toda comprensión de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta (a pesar de que el grado de participación puede ser muy variado); toda comprensión está preñada de respuesta y de una u otra manera la genera; el oyente se convierte en hablante. Una comprensión pasiva del discurso percibido es tan sólo un momento abstracto de la comprensión total y activa que implica una respuesta, y se actualiza en la consiguiente respuesta en voz alta<sup>29</sup>.

A través de las relaciones dialógicas, aun dentro de los monólogos (como es el caso de la presencia en ellos de los microdiálogos), identificamos sistemas paralelos a la conversación que retratan conductas y reacciones que sólo podrían ser identificadas mediante la intervención de un narrador. En efecto, se puede decir que los personajes de *La Celestina* se construyen el uno al otro o su circunstancia, pero, generalmente, sus reacciones y hasta su lenguaje no verbal —lo no escrito en el texto— pueden ser producto de la mera especulación si no se atiende a la interrelación dialógica; “tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos

---

<sup>26</sup> Bajtín, *Estética*, p. 254.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> “Decir”. Francisco López Pozo, *Diccionario español-griego-latín*, culturaclásica.com, Córdoba, 1997, p. 231.

<sup>29</sup> Bajtín, *Estética*, p. 257.

posteriores o en la conducta del oyente”<sup>30</sup>. El diálogo celestinesco permite reducir la especulación y, en cambio, deducir una conducta más compleja en la construcción y transformación de los personajes por medio de la comprensión activa.

Buena parte de este trabajo se ocupa del análisis del diálogo en cuanto intercambio de parlamentos, ya sea diálogo abierto, diálogo interior o microdiálogo, pero siempre enfocado directamente a la evolución de Celestina y Pármeno.

C. Asimismo, estudio el *monólogo* partiendo de dicho enfoque. Llamo *monólogo* a lo que Stephen Gilman define indistintamente como monólogo o soliloquio: como una “situación univalente, no dialógica”<sup>31</sup>, es decir, a los parlamentos que solemos llamar (y así he llamado también) monólogos en la obra. Otros autores lo definen como sinónimo de soliloquio, de acuerdo con la definición de Helena Beristáin: “diálogo ficticio, es decir, monológico, incrustado en el discurso en forma de afirmaciones o preguntas y respuestas que aparecen, o no, como autodirigidas, y que sirve para dar animación al razonamiento”<sup>32</sup>. Benveniste lo llama “diálogo interiorizado, formulado en 'lenguaje interior' entre un yo locutor y un yo que escucha”<sup>33</sup>, mientras que Ducrot y Todorov lo describen “por los siguientes rasgos: énfasis puesto sobre el locutor; escasas referencias a la situación alocutiva; marco de referencia único; ausencia de elementos metalingüísticos; frecuencia de exclamaciones”<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Stephen Gilman, *La Celestina*, p. 81.

<sup>32</sup> Beristáin, *Diccionario*, pp. 344-7.

<sup>33</sup> Èmile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, vol. II, Siglo XXI, México, 1977, p. 88.

<sup>34</sup> Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 348. En adelante, Ducrot/Todorov, *Diccionario*.

D. Entiéndase el término *polifonía* como cualidad de pluralidad de voces ampliamente estudiada por Mijaíl Bajtín en el siglo XX. *La Celestina* empieza a dar muestras de polifonía desde el comienzo, y, a lo largo de su lectura, resulta cada vez más evidente que esta obra refleja en muchos sentidos el concepto de polifonía de Bajtín. El autor, si bien no cita a *La Celestina* en ninguno de sus trabajos y se ignora si incluso llegó a conocerla, comenta acerca del origen renacentista del *plurilingüismo*, aspecto fundamental de la polifonía<sup>35</sup>. “La construcción bajtiniana [...] lo que él [Bajtín] llama novela «polifónica», que de una manera específica arranca del Renacimiento y que tiene sentados sus principios en una prolongada tradición clásica”<sup>36</sup> se puede ver claramente en *La Celestina*. En esta obra confluyen repetidamente el “otro” y “la palabra ajena” tanto en las interpelaciones como en el uso de sentencias y refranes.

Ahora bien, me parece que en ese “otro” habría que incluir también al oyente: aquella persona que escuchaba leer la obra y que, posiblemente, fue considerada por el autor durante la creación de la misma. Es un ciclo sin fin: que el autor pueda intercalar en su trabajo la vida de los oyentes, el habla popular, las historias, los refranes de la gente y las sentencias de los filósofos, a la par de la secuencia de las

---

<sup>35</sup> Al hablar de la novela europea de los nuevos tiempos, Bajtín menciona que “ha podido venir preparada por el plurilingüismo medieval por el que han pasado todos los pueblos europeos, y por la aguda iluminación recíproca de los lenguajes, que tuvo lugar en la época del Renacimiento, en el proceso de sustitución de la lengua ideológica (latín) [...] Las fronteras entre el habla ajena y la propia eran inestables, ambiguas, y, con frecuencia, intencionalmente sinuosas y confusas. Algunos tipos de obras se construían, como mosaicos, de textos ajenos”. Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, pp. 435-6 [1ª ed. Moscú, Judozhestvennaia Literatura, 1975]. En adelante, Bajtín, *Teoría*.

<sup>36</sup> Francisco Vicente Gómez, “El concepto de «dialoguismo» (sic) en Bajtín: La otra forma del diálogo renacentista”, en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Dialnet*, núm. 5 (1983), p. 47.



vidas de los personajes que se construyen en la obra, y que éstos, a su vez, transmitan el trabajo del autor a los oyentes.

E. En la obra nos encontramos con frecuencia con soliloquios que rebasan el mero monólogo interior; en éste se presentan diferentes voces interiores, pero que por momentos se vuelven *dialógicas*: son penetradas por la presencia del “otro”, trasladándose así a *microdiálogos* y *polifonías*. En el caso del *microdiálogo*, hay que explicar que, desde el punto de vista de Bajtín, no se trata de un diálogo corto; tampoco es el monólogo interior<sup>37</sup> ni la “polémica interior”<sup>38</sup>, en la que el personaje se desdobra en dos conciencias. El microdiálogo no radica en que Celestina se hable a sí misma (“¡Esfuerça, esfuerça, Celestina, ¡No desmayes!” [IV, 300]), sino en la entrada de una segunda persona al soliloquio. El personaje, en palabras de Bajtín, “piensa más que nada de lo que piensan y pueden pensar de él los otros, trata de adelantarse a cualquier conciencia ajena, a cada pensamiento sobre su persona [...] interrumpiendo sus palabras con las réplicas ajenas imaginadas”<sup>39</sup>. Esto es un ejemplo de un microdiálogo en *La Celestina*: CEL.— “diráme [Calisto] en mi cara [...] tú, puta vieja” (IV, 299).

La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes [...] Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de

---

<sup>37</sup> “El monólogo interior del hombre en proceso de formación, el monólogo de toda una vida [...] ese monólogo (dialogizado)”. Según Bajtín, este monólogo representa el pensamiento del protagonista, sus “vivencias”. Bajtín, *Teoría*, p. 161.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 351.

<sup>39</sup> Bajtín analiza aquí *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski. Este análisis del hombre del subsuelo se ajusta particularmente bien al pasaje del monólogo de Celestina; pareciera incluso que Bajtín analiza el monólogo. Dice este autor: “En todos los momentos importantes de sus confesiones trata de anticipar una posible definición y valoración de su persona por los otros, de adivinar el sentido y el tono de esta valoración e intenta formular todos estos posibles discursos ajenos sobre su persona”. *Ibidem*, p. 79.

varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta.<sup>40</sup>

Por boca de Celestina hablan otros cuya memoria afecta la percepción que ella haya podido llegar a tener de la realidad, percepción que guía su parlamento (monólogo) para completar y conectar los microdiálogos entre sí: conectarlos para que se vea que, además del microdiálogo, hay un diálogo interior proveniente de experiencias diversas.

Aun cuando hablamos de diálogo abierto, se prevé, dice Bajtín, la respuesta al enunciado: “Toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia profunda de la palabra-réplica prevista”<sup>41</sup>. Los lectores atestiguamos un modelo de “vida” con el bullicio de las voces reconocidas, más aquellas, propias y ajenas, que debaten al interior de cada personaje. “La polifonía en su relación con el diálogo se refiere a la orquestación de las voces en diálogo abierto, sin solución”<sup>42</sup>.

### **I.3 Los códigos morales como parte del discurso**

En cuanto a los dos personajes analizados, resultan relevantes los códigos de conducta basados en las sentencias de *La Celestina*. No obstante, es bien sabido que los autores utilizan fuentes diversas (como Aristóteles y Petrarca, entre muchos otros) para fines que no necesariamente son claros en cuanto al uso didáctico o la intención moralizante de la obra. Hago énfasis en Séneca<sup>43</sup>, porque la interpretación y el uso que los personajes hacen de las sentencias senequistas son significativos para el análisis

---

<sup>40</sup> Bajtín, *Problemas*, p. 38.

<sup>41</sup> Mijaíl Bajtín, “La palabra en la novela” en Bajtín, *Teoría*, p. 97.

<sup>42</sup> Bubnova, “Voz”, p. 107.

<sup>43</sup> Utilizo textos de diversos autores para el tratamiento que la obra da a Séneca; de manera especial, me apoyo en *Celestina comentada*, edición de Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002. En adelante, *Celestina comentada*.

de las “voces” que representan a *Celestina* y su estudio merece un capítulo aparte. Aunque controvertido en sus inicios, Séneca fue leído en el siglo XV, de acuerdo con Fothergill-Payne, como una “guía compasiva hacia una vida buena”<sup>44</sup>. Mi intención es indagar, desde una perspectiva dialógica, acerca del uso de la “palabra ajena” y de la manera en la que los personajes tergiversan las enseñanzas morales. El objeto de estudiarlos es revisar el vínculo entre el dialogismo y los aspectos que refuerzan los lazos de *Celestina* y Pármeno. Según Lida de Malkiel,

Los autores de *La Celestina* no se contentaron con el uso de la erudición como material estilístico para la amplificación o para la reelaboración estética. Con rara novedad, la pusieron muchas veces al servicio del drama y, sobre todo, del trazado de los personajes. Considérense los casos siguientes: la impaciencia que devora a Calisto y su obsesión de muerte se expresan, entre otros pasajes, en las dolorosas reflexiones que pronuncia mientras Pármeno va a abrir a *Celestina* y Sempronio: “Agora tengo por cierto que es más penoso al delinvente esperar la cruda e capital sentencia que el acto de la ya sabida muerte” (V, 334)<sup>45</sup>, [esto es] la queja de Ariadna abandonada<sup>46</sup> [...] que Séneca el Retórico repite para realzar el final de una declamación [...] y que también figura entre los Proverbios atribuidos a Séneca [...] Juan de Mena refleja muy de cerca la versión alfonsina en la Coronación [...] Es instructivo ver cómo Rojas la ha hecho suya, aplicándola, como Mena en el Claro oscuro, al amor elegíaco, pero, subrayando, mediante el uso de Séneca el Retórico y de Gracia Dei (uso que debía ser muy elocuente para el Bachiller de leyes), el tormento de la espera que aflige al impaciente Calisto<sup>47</sup>.

La tergiversación de las sentencias senequistas en la obra ha sido tratada por varios autores.

La opinión de Louise Fothergill-Payne es que fueron influidas por una poderosa «vox

---

<sup>44</sup> “In contrast to the prevailing modern view of Seneca as the cold and impassive observer of humankind, the fifteenth century read his moral philosophy as a compassionate guide to the good life”. Louise Fothergill-Payne, *Seneca and Celestina*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 1. En adelante, Fothergill-Payne, *Seneca*.

<sup>45</sup> La referencia corresponde a la edición que se utiliza en este trabajo.

<sup>46</sup> Castro Guisasola, *Cfr.* María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 341. En adelante, Lida de Malkiel, *La originalidad*.

<sup>47</sup> Lida de Malkiel, *La originalidad*, pp. 340-41.

populi»<sup>48\*</sup>, lo cual significa que buena parte de estas sentencias no necesariamente se correspondían textualmente con las de su fuente original, sino con la experiencia de la vida de la calle. Conocer a Séneca, según Maja Šabec, “no significa estudiar la filosofía estoica senequiana, sino [...] meditar sobre los temas generales de la filosofía moral”<sup>49</sup>. Aun suponiendo que el autor anónimo o Rojas no hubieran leído las obras originales, de acuerdo con Ruiz Arzalluz, esto no habría sido considerado un engaño por el público de entonces “por la misma razón que ningún lector de la época [...] pensaba que porque un escritor citara a Séneca tenía que haber leído a Séneca”<sup>50</sup>. Es perfectamente posible que la sabiduría del vulgo basada en las sentencias, los proverbios y refranes fuese adquirida, ya sea a través de la tradición oral, o bien por la práctica de la lectura de los “catones” que imperaban en la época en varios países europeos, aunque tal tradición llegó a Castilla entre los siglos XV y XVI<sup>51</sup>.

### I.3 Estado de la cuestión

En el tema del diálogo en *La Celestina* es indispensable hacer referencia a investigadores tan renombrados como María Rosa Lida de Malkiel y Stephen Gilman.

---

<sup>48</sup> Fothergill-Payne, *Seneca*, p. 1.

\* Utilizo las comillas angulares cuando son parte del título del artículo o cuando, en una cita, el autor está citando un concepto de otro autor o de habla popular. En adelante omito la aclaración.

<sup>48</sup> “El monólogo interior del hombre en proceso de formación, el monólogo de toda una vida [...] ese monólogo (dialogizado)”. Según Bajtín, este monólogo representa el pensamiento del protagonista, sus “vivencias”. Bajtín, *Teoría*, p. 161.

<sup>49</sup> Maja Šabec, “*La Celestina*: 'novela dialogada' y 'novela dialógica’”, en *Lingüística*, 48 (2008), Eslovenia, Ljubljana University Press, Faculty of Arts. En adelante, Šabec, “*La Celestina*”.

<sup>50</sup> Íñigo Ruiz Arzalluz, “El mundo intelectual del 'antiguo autor': Las *Auctoritates Aristotelis* en *La Celestina* primitiva”, en *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo LXXVI (septiembre-diciembre 1996), Cuaderno CCLXIX, p. 283. En adelante, Ruiz Arzalluz, “El mundo intelectual”.

<sup>51</sup> “La amplia difusión de los *Disticha Catonis* en España está atestiguada por la existencia en la tradición llamada *Vulgata* de la familia franco-hispana [...] Recordemos que era frecuente en la Edad Media atribuir a los sabios antiguos falsos orígenes, como tan frecuentemente ocurrió con Aristóteles [y Séneca] en diversos lugares de la Rumania”. Hugo Bizarri, “Misceláneas catonianas”, en *De la lettre à l'esprit. Hommage à Michel Garcia: témoignages et travaux de ses collègues, amis et anciens doctorants*, Carlos Heusch (ed.), Paris, Manuscrit, 2009, p. 125.

Ambos autores desarrollan trabajos ejemplares dentro del estudio integral de la obra. Analizan la creación de los personajes, y, desde luego, los diálogos como elementos de interés fundamental, puesto que, de ellos y de nada más, está compuesta toda la obra.

Entre los diversos conceptos de diálogo, encuentro particularmente útil el de Stephen Gilman, quien dice que la “imposición a la claridad y a la lógica constituye el único medio eficaz para que el lenguaje deje de ser simple expresión y se convierta en comunicación”<sup>52</sup>. Imperan en la obra tanto la claridad como la lógica en la comunicación; es sólo a través del análisis que el investigador se topa con la complejidad del genio creativo del autor.

Señala Gilman muy puntualmente que el diálogo de *La Celestina* es de un estilo cuidadosamente delineado por el autor desde la creación de las primeras interpolaciones a la Comedia: “El primer tipo de interpolaciones se debe a una conciencia de las líneas generales de la creación, por encima de las palabras; el segundo se relaciona con la disposición de las palabras mismas [...] cada palabra se apoya en un yo y en un tú. El diálogo es para Rojas el lenguaje que resulta del encuentro de dos vidas”<sup>53</sup>. A propósito de las interpolaciones, Antonio Sánchez presenta un ensayo donde analiza algunas de éstas en los diálogos de Celestina y Pármeneo, entre otros personajes, y juega con la posibilidad de encontrar un orden diferente para ellas, es decir, propone que la obra tuvo “cortes y nuevas soldaduras que rompen y trastocan su lógica secuencia original”<sup>54</sup>. Aunque el análisis de

---

<sup>52</sup> Gilman, *La Celestina*, p. 55.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>54</sup> Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, “Diálogos interpolados o refundidos en la Comedia de Calisto y Melibea”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989), Edición al cuidado de María Isabel Toro Pascua, Tomo II, Biblioteca

Sánchez es sumamente interesante, se ocupa del efecto de la interpolación en relación con su ubicación en la obra, y no en un sentido dialógico.

Entre las aportaciones de María Rosa Lida de Malkiel encontramos la definición de los diferentes tipos de diálogo, el monólogo, el aparte<sup>55</sup>, los antecedentes literarios, las relaciones, divergencias y los contrastes entre autores, así como obras precedentes y consecuentes. Los estudios preliminares de sus respectivas ediciones<sup>56</sup> se enfocaron con precisión en factores esenciales como el género, la estructura y los personajes; sin embargo, aún quedan lejos en el tiempo análisis más puntuales y profundos que destaquen la riqueza

---

Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Salamanca, 1994, pp. 805. En adelante, Antonio Sánchez, “Diálogos”.

<sup>55</sup> Lida de Malkiel clasifica el diálogo en diferentes tipos (oratorio, de largos parlamentos, de réplicas breves, y diálogo muy rápido) vinculados con sus antecedentes literarios, imitaciones y adaptaciones. De los monólogos afirma que “son preciosos para la pintura de los personajes por la luz que proyectan sobre la intimidad de las almas, que de ninguna manera se exhiben con igual franqueza en el diálogo”; manifiesta que, de los monólogos de *La Celestina*, el “más característico y repetido” pertenece al tipo que ofrece “un fuerte predominio afectivo, como los observados en las obras de Plauto, Terencio y Séneca”. Respecto al aparte, Lida de Malkiel lo describe y clasifica básicamente en cuatro tipos: el del personaje que comenta la escena; el del que comenta la acción (ambos sin intervenir); el de un personaje que se dirige a otro, y, finalmente, el que corresponde a un pensamiento formulado en voz alta. Destaca que la mayoría de los apartes de la obra son dichos por gente considerada como baja y que “la percepción del aparte está sabiamente matizada para delinear diversos personajes y diversos estados de ánimo de un mismo carácter”. *La originalidad*, pp. 108-148.

Por su parte, Linde M. Brocato comenta que en *La Celestina* todo discurso (y, por consiguiente, toda vida) es vulnerable y público puesto que todos los diálogos son continuamente monitoreados (por los demás personajes). Y esta vulnerabilidad se encuentra señalada explícitamente en los apartes. “Cutting commentary: Celestina, spectacular discourse, and the treacherous gloss”, en *Celestinesca*, 20. 1-2 (1996), p. 108.

<sup>56</sup> Aunque sus líneas de investigación han sido criticadas, y algunos estudiosos consideran que ha sido superada, la obra de María Rosa Lida de Malkiel es el primer estudio profundo y minucioso de *La Celestina* que abarca prácticamente todos los aspectos que interesaron a la crítica durante varios decenios. Ubicados en el punto que nos interesa en este apartado, podemos decir que la autora, al abordar el estudio de los diferentes personajes (obviamente encontramos el de Pármeneo, uno de los criados de Calisto), Lida de Malkiel lo compara con Sempronio, ya que los dos son criados, y los clasifica en un mismo esquema. La autora destaca el sentimiento de inferioridad y la cobardía que la edad del joven Pármeneo puede provocar ante la presencia de una figura tan poderosa como Celestina, a quien le pide favores y quien disminuye su masculinidad. Esta académica sostiene que Pármeneo carece del sentimentalismo de Sempronio, pero que lo supera en ingenio e inventiva, y también en resentimiento, el cual sabe ocultar con falsas alabanzas. Pármeneo, dice Lida de Malkiel, “ve el mundo a través de su experiencia de sirviente andariego, a través de su inferioridad de adolescente, a través de su agudeza corrosiva”. Cit. por Antonio Sánchez Sánchez-Serrano “Diálogos”, pp. 109-10. Nota: No obstante, la autora vislumbra una complejidad importante en el personaje de Pármeneo que no alcanza a desarrollar.

dialógica, y serán necesarios otros más que permitan seguir la evolución destructora de los personajes. María Teresa Miaja cataloga los tipos de diálogos cortos de acuerdo con distintos objetivos; los de Pármeneo y Sempronio, particularmente, encajan en la descripción del tipo que sugiere “tratos de complicidad”<sup>57</sup>.

Aunque disponemos de un buen número de aportaciones sobre la muerte en *La Celestina*, sería interesante ver análisis específicos de Pármeneo en la línea de su trayectoria dialógica fatal, pero conectada con todos los demás personajes que pierden la vida, todos de manera trágica. Como aconseja Gilman, “será menester seguir paso a paso la trayectoria dialógica de un personaje a lo largo de sucesivos encuentros y situaciones”<sup>58</sup>. Ya hace más de medio siglo Américo Castro analizó la “contienda literaria”<sup>59</sup> basado mayormente en la distinción social y cultural de la época entre castas como una vertiente desde la cual surgieron estudios de múltiples aspectos de la obra.

Mezclado muchas veces con diálogos serios y hasta graves aparece también el humor, particularmente en boca de Celestina, y siempre vinculado con la seducción. Dorothy Severin analiza los niveles de humor<sup>60</sup>. Michael Gerli estudia la hilaridad ligada a momentos de seducción; en el pasaje de la “cola de alacrán” (I, 253). Gerli, mediante el análisis de la afirmación de Celestina “mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga” (I, 253) y la conocida respuesta del criado, habla de un doble lenguaje que indica no solamente

---

<sup>57</sup> María Teresa Miaja, “El sentido del diálogo en *La Celestina*”, en *Temas, motivos y contextos medievales*, Eds. A. González, C. Company, L. Von der Walde Moheno, *Medievalia*, núm. 33, México, El Colegio de México, UNAM, UAM, 2008, p. 178. En adelante, Miaja, “El sentido”.

<sup>58</sup> Gilman, *La Celestina*, p. 109.

<sup>59</sup> Américo Castro, *La Celestina como contienda literaria (castas y casticisms)*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1965. En adelante, Castro, *La Celestina*.

<sup>60</sup> “Dorothy Severin (1978-79 y 1989) —dice Vasvári— habla de cuatro niveles de humor - verbal, paródico, dramático y satírico - y propone que los lectores coetáneos de *La Celestina* lo leían como un libro en parte cómico, una comicidad que los lectores de hoy a menudo ya no entienden”. Vasvári estudia también el chiste de la “cola de alacrán” y los juegos dirigidos a su persuasión en el negocio de Calisto. *Cfr.* por: Louise O. Vasvári, “Ecolios para el vocabulario de *La Celestina*: I. La seducción de Pármeneo”, en *HiperFeira*, núm. 3 (2002), p. 1.

el evidente manejo del humor intercalado con el propósito de seducir, sino también que la risa posterior de Pármene es una negación que Celestina interpreta como una relación inversa entre lo que el criado dice y lo que piensa<sup>61</sup>. Esto puede interpretarse como la revelación de una personalidad que el criado siempre ha tenido y no necesariamente como una transformación.

María Teresa Miaja, hablando del diálogo argumental y sentimental de *La Celestina*, plantea que “siempre es ella [Celestina] la que convence, la que manipula apelando a la realidad, la fantasía, la codicia, la pasión, la venganza, la libertad, el deseo, el recuerdo [...] el arte de decir, de dialogar”<sup>62</sup>.

María Eugenia Lacarra<sup>63</sup>, desde el erotismo, analiza los dichos y las palabras de corte sexual o que se utilizan en un contexto erótico en la obra desde la perspectiva de la ironía y el humor. Lacarra afirma que prácticamente no existen estudios relativos a la lexicografía erótica de la época.

En un trabajo donde apenas se toca el tema del dominio de Celestina sobre Pármene con una triple tentación, William Truesdell<sup>64</sup> hace una analogía (de las tentaciones que el criado enfrenta a partir de su relación con Celestina) con la simbología cristiana (la carne, el mundo y el demonio), a partir de una presunción de parodia de las nociones católicas fundamentales. En el análisis de los soliloquios y los monólogos interiores de la obra, Irene

---

<sup>61</sup> “A negation of his spoken words and introduces a new code [...] Celestina grasps that Pármene's laughter reveals an inverse relationship between his verbal messages and his hidden thoughts”. E. Michael Gerli, “Complicitous Laughter: Hilarity and Seduction in *Celestina*”, en *Hispanic Review*, vol. 63, núm. 1 Winter (1995), Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, p. 22.

<sup>62</sup> María Teresa Miaja, “Entablando diálogos en *La Celestina*” en *Actas del XV Congreso AIH*, vol. I, UNAM, México, Centro Virtual Cervantes, 2007, p. 430. En adelante, Miaja, “Entablando diálogos”.

<sup>63</sup> María Eugenia Lacarra, “Sobre los 'dichos lascivos y rientes' en *Celestina*”, en *Nunca fue pena mayor*. *Estudios de Literatura Española en Homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 419-433.

<sup>64</sup> William D. Truesdell, “Pármene's Triple Temptation: '*Celestina*', Act I”, en *Hispania*, vol. 58, núm. 2 (1975), pp. 267-76.



Andrés-Suárez<sup>65</sup> atribuye la transformación de Pármeneo y la pérdida de lealtad a su amo, a la conducta indigna de este último ante la locura que le provoca su amor por Melibeia.

Desde una perspectiva de género, Amanda Tozer<sup>66</sup> analiza el dominio de Celestina sobre Pármeneo y, particularmente, la emasculación de éste. Por otra parte, en estudios sobre este personaje podemos encontrar vínculos con la idea de la caída del ángel, tal como lo discute Carlos Heusch<sup>67</sup> en su intento por demostrar la “inversión” de este personaje. Por el contrario, Emilio Barón Palma<sup>68</sup> se inclina por examinar lo que él interpreta como la revelación de la verdadera naturaleza de Pármeneo como antihéroe.

También hay estudios sobre el lenguaje corporal de algunos personajes de *La Celestina* (de Celestina y Areúsa, entre otros). Un ejemplo de estos trabajos es el de María Concepción Bados-Ciria<sup>69</sup>, quien destaca el uso del sentido del tacto en la obra. Por otro lado, Josefa Sánchez Doreste<sup>70</sup> incluye un apartado teórico importante en su tesis doctoral sobre la comunicación no verbal, su alusión a este aspecto en el análisis de la obra es mínima. En este trabajo, yo estudio el aprovechamiento de los cinco sentidos como elementos explícitos del lenguaje corporal y “ocultos” del dialogismo entre Celestina y Areúsa.

---

<sup>65</sup> Irene Andrés-Suárez, “Notas sobre el soliloquio/monólogo interior y su utilización en 'El Cid', 'El Lazarillo', 'La Celestina', 'El Quijote' y 'La regenta'”, en *Revista Suiza de Literaturas Románicas*, 25, Suiza (1994), pp. 2-26.

<sup>66</sup> Amanda Tozer, “La identidad masculina en *Celestina*: la emasculación de Pármeneo”, en *Celestinesca*, 27 (2003), pp. 149-64. En adelante, Tozer, “La identidad”.

<sup>67</sup> Carlos Heusch, “Las desviaciones de Pármeneo o la caída de un ángel”, en *Celestinesca*, 26 (2000).

<sup>68</sup> Emilio Barón Palma, “Pármeneo: la liberación del ser auténtico. El antihéroe”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 317 (1976). Alicante, Publicado por Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2j713>.

<sup>69</sup> María Concepción Bados-Ciria, “*Celestina*’ y el lenguaje del cuerpo”, en *Celestinesca*, 20.1-2 (1996).

<sup>70</sup> Josefa Sánchez Doreste, *El paralenguaje en La Celestina*, (Tesis de Doctorado), Barcelona, Universitat de Barcelona (2015). En adelante, Sánchez Doreste, *Paralenguaje*.

Otro elemento de análisis intrínsecamente relacionado con la obra y, específicamente, con la relación de Pármeno y Celestina, es la filosofía moral de Séneca. Según Louise Fothergill-Payne, en esta obra se pueden encontrar diversos puntos de vista que se tenían en la Edad Media y el Renacimiento sobre los escritos de Séneca y que van desde la transmisión de su filosofía hasta recurrir, en pleno siglo XVI, a las tragedias de Séneca debido a su apasionado tratamiento del amor, la muerte y la venganza. El legado de Séneca en *La Celestina* es resultado de un proceso de expansión, transformación y exclusión, mayormente influido por el habla cotidiana de la sociedad de entonces<sup>71</sup>.

En el capítulo que trata sobre la filosofía senequista de *La Celestina*, me baso principalmente en Louise Fothergill-Payne, quien presenta un estudio muy detallado sobre la influencia de la tradición senequista en la obra, incluso en las interpolaciones y los actos añadidos. Asimismo, tomo en cuenta los trabajos de Íñigo Ruíz Arzalluz<sup>72</sup>, quien estudia las sentencias del primer autor de *La Celestina* y hace una comparación crítica con las fuentes originales; el análisis sobre los refranes en *La Celestina* que realiza Ana María Salcedo López<sup>73</sup>, que no se enfoca de manera particular en Séneca, pero sí en los personajes de Pármeno y Celestina. Me apoyo además en los estudios de Hugo O. Bizarri<sup>74</sup> y, por último, en los de Nieves Rodríguez Valle<sup>75</sup>, basados en los refranes, sus orígenes y tradición en España.

---

<sup>71</sup> “In this way, Seneca's medieval transmission can be seen as a continuing process of expansion, transformation and exclusion [...] Thus his eminently portable and quotable sentences continued to be a rich source of epigrams, mottoes and other notable sayings”. Fothergill-Payne, *Seneca*. pp. 1, 7.

<sup>72</sup> Íñigo Ruíz Arzalluz, “El mundo intelectual”.

<sup>73</sup> Ana María Salcedo López, *La cultura de los refranes en La Celestina*, (Tesis de Maestría), Miami University (2007). En adelante, Salcedo, *La cultura*.

<sup>74</sup> Bizarri, “Los refranes”.

<sup>75</sup> Rodríguez, *Los refranes*.

Sobre el dominio de la vieja sobre Pármeno, Albert Lloret sigue los pasos de Perelman<sup>76</sup> a partir de la retórica que implica una «acción consecuenta», “en este caso, con la colaboración entre Pármeno y Sempronio”<sup>77</sup>. Según este autor, Celestina utiliza las distancias sociales y la doble jerarquía al referir la amistad entre ella y Claudina, la autoridad (los topoi del orden), al jugar con la imagen materna y la experiencia de los viejos, y, finalmente, lo que el autor llama “argumento performativo”, para designar la estrategia de la herencia del padre de Pármeno y la oferta de la posesión de Areúsa. Más adelante en este capítulo se presenta un análisis de este mismo pasaje desde la perspectiva bajtiniana. Lloret sustenta que Pármeno, al igual que Celestina, “se sirve de las palabras confiándoles un valor simbólico y pervertible [...] a cambio de la concordia con Sempronio”<sup>78</sup>. Finalmente, según Lloret, la vieja muere porque no sabe equilibrar su postura de dominio retórico con la codicia.

Respecto a la muerte, Alan Deyermond<sup>79</sup> estudia, además de la influencia de Petrarca en la obra, el aspecto de la confesión y la absolución de los caballeros antes de ir a las batallas. Por su parte, Joseph Snow<sup>80</sup> presenta a Celestina como autora de su propio destino, al mismo tiempo y precisamente por haber conseguido la confederación de Pármeno y Sempronio. Por otra parte, Maravall plantea la muerte de los personajes como opuesta a la visión abstracta y general que prevalecía en la época de *La Celestina*:

---

<sup>76</sup> *cf.* Perelman, Chaim y Olbrechts-Tyteca, L., *Tratado de la argumentación*, Trad. Julia Sevilla Muñoz, Gredos, Madrid, 1989.

<sup>77</sup> Albert Lloret, “El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en *La Celestina*”, en *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 119-132. En adelante, Lloret, “El error”.

<sup>78</sup> Lloret, “El error”, p. 128.

<sup>79</sup> Deyermond investiga un buen número de temas de *La Celestina*; refiero éste en particular porque es una de las líneas de esta investigación. Alan Deyermond, “¡Muerto soy! ¡Confesión!: *Celestina* y el arrepentimiento a última hora”, en *Medievalia*, Estudios de Alan Deyermond sobre *La Celestina. In memoriam*, 40 (2008). En adelante, Deyermond, “¡Muerto soy!”.

<sup>80</sup> Joseph Snow, “Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos I-XII)”, en *Celestinesca*, 37 (2013). En adelante, Snow, “Confederación”.

Todo el individualismo que empieza a impulsar en sus aspectos más diversos la cultura de la época inspira ese nuevo sentimiento individualizado, personalísimo de la muerte. La muerte, con la herida de su dardo o el corte implacable de su guadaña, pone fin a las vidas anónimas de personajes abstractos [...] Se abandona un mundo de símbolos para entrar en un mundo de realidades personales<sup>81</sup>.

Manuel García Plaza<sup>82</sup> ve en el deceso de Celestina una reminiscencia de la muerte de Príamo en la Eneida. Es pertinente aclarar que el autor no estudia el caso de Pármeno. Luis González Fernández analiza la relación entre muerte y locura (la segunda entendida como causa de la primera), particularmente en el caso de Calisto: “Desde el inicio de la obra, el antiguo autor, y luego Rojas, siembran en el texto alusiones a la pérdida de seso de Calisto y a su muerte. El vocablo 'loco' aplicado a Calisto aparece con una frecuencia notable”, dice González Fernández<sup>83</sup>. Cándido Ayllón habla de la idea constante de asociar el gozo de los placeres a la brevedad de la vida<sup>84</sup>.

Maja Šabec<sup>85</sup> presenta un artículo interesante, relacionado con el dialogismo bajtiniano que se puede encontrar en *La Celestina*; trata temas como la autoría, el proceso de creación de la obra, las citas y los lugares comunes, la ambigüedad, la ambivalencia y la mezcla de discursos; incluye en su trabajo un sucinto estado de la cuestión relacionado con los conceptos bajtinianos del dialogismo y el realismo grotesco, así como las voces internas y ajenas<sup>86</sup>. Por otra parte, Gustavo Illades<sup>87</sup> analiza un fragmento de una conversación entre

---

<sup>81</sup> José Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, p. 175. En adelante, Maravall, *El mundo social*.

<sup>82</sup> Manuel García Plaza, “Virgilio en la muerte de Celestina”, en *Celestinesca*, 24 (2000).

<sup>83</sup> Luis González Fernández, “El verbo hecho carne: la muerte y la locura de Calisto (y algunas muertes más)”, en *HAL*, Université de Toulouse (2010), p. 10.

<sup>84</sup> Cándido Ayllón, “Death in *Celestina*”, en *Hispania*, vol. 41, núm. 2, (1958), pp. 160-4.

<sup>85</sup> Šabec, “*La Celestina*”, op. cit.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 206-7.

<sup>87</sup> Gustavo Illades, “La voz como diálogo o contienda en *La Celestina*”, en *Palabra e imagen en la Edad Media: Actas de las IV Jornadas Medievales*, eds. Aurelio González, L. Von Der Walde, México, UNAM (1995). En adelante, Illades, “La voz”.

Celestina y Pármeneo desde la perspectiva bajtiniana, y describe el diálogo interior como una contienda.

A propósito de “contienda”, concepto muy utilizado en los análisis celestinescos, Joseph Snow, en un artículo de 1986, llama la atención acerca de las posibilidades de interpretación que ofrece el personaje de Claudina, y reconoce que las características amplificadas que la alcahueta hace de su supuesta mentora son una “creación” de Celestina para dominar a Pármeneo<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> Joseph Snow, “Celestina's Claudina”, en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, ed. John S. Miletich, Madison, 1986, pp. 258-77. En adelante, Snow, “Celestina's Claudina”.

*Cántanla los carpinteros, péynanla los peinadores, téxenla los texedores; labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas, con ella passan el afán cotidiano. Al perder en los tableros luego suenan sus loores, Todas cosas que son fazen adoquiera que ella está, el tal nombre representan. ¡O qué comedor de huevos asados era su marido! ¿Qué quieres más? Sino que si una piedra topa con otra, luego suena “¡puta vieja!”.  
“¿Acuérdate cuando dormías a mis pies, loquito?”  
(LC, I, 240-1, 255).*



## Capítulo II. Celestina y Pármeno

### II.1 Construcción del personaje de Celestina

La alcahueta Celestina se encuentra sin duda ligada a la figura de la *lena*. La abundante literatura dedicada a estudiar a la *lena* nos obliga a dedicar una parte de este texto a analizar las diferencias y similitudes de Celestina con una variedad de *lenas* milenarias. Una y otra vez se repite el tópico de la vejez cansada, los cabellos blancos, el proxenetismo, los fines sexuales, amorosos o comerciales, la insistencia en hacer caer a la mujer casada. Estas historias, en algunos casos, tienen un origen helenístico<sup>89</sup>. Son tan escasos los datos primigenios que conocemos acerca del autor de *La Celestina* y sus procesos creadores que solamente nos queda especular que utilizó su conocimiento clásico y contemporáneo, y sus saberes jurídicos; es evidente que la realidad social, económica y política que le tocó vivir influyó en su manera de escribir.

El autor de *La Celestina* empieza construyendo a la alcahueta a partir de distintas piezas, pero no de *lenas* y sus referentes. Lida de Malkiel, al igual que muchos otros estudiosos, resalta los orígenes de las *lenas* en culturas orientales y occidentales tan remotas como la Antigüedad; según ella, “el hecho de que una palabra designe su oficio [de Celestina] y el de la ímproba *lena* de la comedia romana ha exagerado las semejanzas accidentales y velado las diferencias básicas”<sup>90</sup>. En los

---

<sup>89</sup> Entre los tipos que maneja Fernández, se encuentran las llamadas alcahuetas o mujeres adúlteras, lo que equipara a la representación del llamado “magodós”, p. 3. Claudia N. Fernández, “Modelo literario, perfil psicológico, y significado alegórico en los personajes del *mimo I* de Herondas”, en *Synthesis*, vol. 13, La Plata (2006).

<sup>90</sup> De acuerdo con la autora, las diferencias básicas estribarían, entre otras, en que la función elemental de Celestina es seducir a Melibea. La autora elabora una reseña de diversas *lenas* mencionadas en



albores de la era cristiana podemos seguir el tratamiento progresivamente cambiante de la figura de la tercera a manos de poetas como Propertio, de origen umbrío (siglo I a. C.), quien da vida a la alcahueta Acantis y es contemporáneo de Ovidio (y Acantis contemporánea de Dipsas); Tibulo, romano, también del siglo I a. C., y su alcahueta Friné; a ésta se le atribuye cierta similitud con Erictón, la maga especializada en necromancia, de Lucano, de la Colonia Patricia Corduba, del siglo I. En esta breve revisión, destaca la importancia de Ovidio y su alcahueta Dipsas. Encontramos igualmente, referencias de Apuleyo, romano del siglo II, que en su *Metamorfosis* nos presenta a Sequestra. Más adelante creó un personaje de este tipo Eurípides, griego del siglo III, cuya alcahueta es la nodriza de Fedra, en el *Hipólito*. Asimismo, resalta la alcahueta Anus, del texto anónimo del siglo XII *Pamphilus*. Desde luego, la más cercana a Celestina es Trotaconventos, de Juan Ruiz, ya del siglo XIV. Otros ejemplos

---

muchas o probablemente todas las investigaciones relativas a las características de Celestina. En la *Asinaria* —explica Lida (pág. 534)—, la vieja Cleáreta se maneja como *tercera* [de tercería] por cuestiones del derroche económico de la *lena* y de su hija; es un servicio sexual pagado al que Cleáreta obliga a la hija. En cuanto se acaba el dinero se suspende el servicio, independientemente de los deseos y sentimientos de la muchacha. Cleáreta no tiene el don de la seducción; es una proxeneta con fines puramente sexuales-comerciales, y no tiene ningún reparo en explicarlo tan claramente —“cínicamente”, dice Lida de Malkiel—, como le es posible. Lida de Malkiel analiza en la *Cistellaria* a dos parejas de madre e hija; en la primera destaca una *lena* anónima “que no interviene en la acción” y en la segunda se presenta una madre putativa que protege a la muchacha. Dice esta autora: “es absurdo, pues, compararla con Celestina” (pág. 534). “Más vaga aún —agrega— es la relación entre la vieja Sira y la cortesana Filotis [...] acaban con la evocación melancólica de la belleza e insensatez de su juventud [...] son meras figuras introductorias” (pág. 535), y no se sostienen más allá de esto, lo cual revela una enorme brecha entre éstas y cualquier personaje protagonista, sea alcahueta o no. Después de estudiar las comedias de Plauto y Terencio, Lida de Malkiel concluye que, de todas ellas, no se ofrecen sino dos “ejemplares bien definidos de la *lena*, el uno en la *Asinaria* y el otro en la *Cistellaria*” (pág. 535). En tales casos, la autora describe otra diferencia con Celestina: la ausencia de una casa pública y, aún más, la de muchachas honestas a quienes sea provechoso y retador seducir. La estudiosa aclara que, por supuesto, en la Antigüedad existió tal situación, pero que no se presenta en la poesía romana, y recoge el antecedente helenístico de los mimos de Herondas, en los que las características de la “*alcahueta* o *corredora*” son liviandad, devoción, locuacidad, afición al vino, proxenetismo y, como se detalla más adelante, la vejez cansada, la elocuencia con el uso de figuras retóricas y el erotismo, rasgos inherentes al oficio y no necesariamente definitorios del carácter celestinesco (pág. 535), véase nota al pie núm. 10. Lida de Malkiel, *La originalidad*.

son Poliscena, de Della Serrata, y la Lena de Ariosto, ambas del siglo XV, y, finalmente, Lena de Petreyo, del siglo XVI.

Según Rosina Conde Zambada,

Esta figura, que en algunas ocasiones también se encuentra representada en la forma masculina, parte desde el Antiguo Testamento, y se encuentra en las culturas grecolatina, hebrea, hindú, árabe y cristiana, cuyas tradiciones convivían en el ambiente de la España medieval. En casos excepcionales se presenta como una figura positiva que procura el matrimonio; pero, en la mayoría de las veces, como una figura negativa que promueve las aventuras extramatrimoniales y las relaciones ilícitas de las parejas adúlteras o que se desenvuelven en el ámbito de la prostitución<sup>91</sup>.

Celestina, además de honrar los quehaceres de una alcahueta (“oficio que permite el trato entre las mujeres, los de curandera, [...] mandadera, hilandera, tejedora y otros menesteres análogos”, dice Nebot Calpe)<sup>92</sup>, comparte con la *lena* tradicional— conservada hasta el alto medievo— otras tareas afines al desarrollo de la confianza con los clientes. Pármeno afirma que nuestra alcahueta trata con todo tipo de personas debido a sus oficios: “Era el primero cobertura de los otros, so color del qual muchas moças, destas sirvientes, entravan en su casa a labrarse” (I, 242). Celestina usaba a todo aquel que le fuese propicio para sus artes de seducción.

---

<sup>91</sup> Conde identifica “los antecedentes del personaje de la alcahueta de Rojas en las *lenae* y esclavos de la comedia y elegía romanas, en las *anus* de la comedia elegiaca, las alcahuetas de los cuentos orientales, las medianeras de los *fabliaux* y *Romans*, las obras españolas medievales y la comedia humanística”. Rosina Conde, *De medianera*, p. 322.

<sup>92</sup> Nebot Calpe recupera entre los consejos de dicha obra el de utilizar como “mensajeras” (referencia a las palomas mensajeras) entre enamorados a personas cercanas a ellos y que “favorecen o perturban el amor”; entre las que son de beneficio se encuentran, por ejemplo, los amigos y las que guardan secretos, y entre las perjudiciales, los espías y los calumniadores. Nebot Calpe ve en los tipos femeninos de las *lenas* el antecedente de la alcahueta en la literatura castellana. Natividad Nebot Calpe, “*El collar de la paloma: libro del Siglo XI sobre el amor hispano-árabe*”, en *Centro Virtual Cervantes, Actas XXXVII* (AEPE), José Luis Molina Martínez (Editor), Universidad de Murcia/Ayuntamiento de Lorca, Murcia, 2003, pp. 363-77.

La pregunta de si las distintas *lenas* son personajes en evolución ha dado lugar a múltiples debates<sup>93</sup>. En este contexto, cabe preguntarse si el paso del tiempo en las plumas autorales de las distintas *lenas* ha propiciado la idea de que, indefectiblemente, debieran confluír en el personaje de Celestina. Ahora bien, a las *lenas* anteriores también habría que verlas como personajes acabados en sí mismos, definidos en su propia dimensión, en su entorno y en su tiempo, precisamente como se aborda el caso de Celestina. Es cierto que estas figuras comparten características, pero, así como es imposible que cualquier *lena* anterior o posterior llene el espacio literario de Celestina, o la sustituya, también sería absurdo negar los factores que definen a nuestra alcahueta para asimilarla a un carácter literario que no le corresponde.

A diferencia de las *lenas* de la *Asinaria* y la *Cistellaria*, Celestina es dueña de una casa pública, “ocupación que en la comedia romana es propia de los *lenones*”, como destaca Lida de Malkiel<sup>94</sup>. Ya vieja, alberga en su casa únicamente a Elicia, y sus primas Lucrecia y Areúsa son bienvenidas para el ejercicio de la prostitución o simplemente para encontrarse con sus amantes. Dice la alcahueta que en otros tiempos llegaron a vivir ahí hasta nueve prostitutas, “que la mayor no passava de deziocho años y ninguna havia menor de catorze” (IX, 417). Esto sin contar a las jóvenes, respetables o no, que según Pármeno habían caído en sus redes o necesitado de sus

---

<sup>93</sup> Labandeira critica duramente a Lida de Malkiel en *La originalidad* partiendo de la premisa de que la autora compara [“un resorte cómico en el teatro romano, trágico en *La Celestina*”] inequitativamente a un personaje consagrado “de la literatura universal, mientras que la *lena* de la comedia romana es un personaje en formación”. Amancio Labandeira Fernández, “Menéndez Pelayo y María Rosa Lida de Malkiel ante Celestina y la *lena* romana”, en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, Madrid, Publicación del Seminario “Menéndez Pelayo” de la Fundación Universitaria Española, núm. 9, (1988), p. 8.

<sup>94</sup> Aclara también la ausencia de una casa pública en la *Asinaria* y la *Cistellaria*. Más adelante, menciona otros rasgos “inherentes al oficio” de la alcahueta —que no necesariamente se reflejan en el carácter celestinesco—. Lida de Malkiel, *La originalidad*, p. 535.

servicios, en ocasiones, para “moços de abades y a éstos vendía ella aquella sangre inocente de las cuytadillas [...] comunicava con las más encerradas, hasta traer a execución su propósito [...] Y remediaba por caridad muchas huérfanas y erradas que se encomendavan a ella” (I, 242-5). De esta manera, la vieja transgrede el dominante plautino de la actividad lenona que era ejercida por varones.

Celestina es un personaje social; está muy lejos de ser una figura fantasmal o secundaria de la que se habla veladamente. Se desenvuelve sin dificultad tanto en la casa de Melibea como en la de Calisto. Respecto al tono de familiaridad, recordemos que el tuteo domina toda la obra. Su prevalencia verbal no se limita a sentencias y figuras retóricas; cada palabra, cada frase del *yo* al *tú* está cuidadosamente diseñada para la persuasión y permanencia en la memoria. Es la complejidad dialógica, su protagonismo eje, parte importante de lo que hace única a Celestina.

La alcahueta emerge de entre las realidades de su época afianzada en el protagonismo con características que le son propias: no depende precisamente de una solicitud de tercería. La vieja dice poseer su propio censo de niñas nacidas en la ciudad —de cualquier origen—, una suerte de inventario que puede usar para saber cuántas se le “salen de la red” (III, 283). Tal es su control sobre los remedios y remiendos de los “virgos”, que “tres vezes vendió por virgen una criada que tenía”, dice Pármemo (I, 245).

Si bien Celestina dispone de muchas hierbas de uso medicinal y otros adminículos propios de sus oficios, no anda por la obra dispensando conjuros a los personajes, volviéndolos locos o convirtiéndolos en animales. González Rolán equipara a las de Celestina algunas características de las *lenas* de Apuleyo que se

ajustan bien a lo anterior<sup>95</sup>. En la *Metamorfosis* de Apuleyo<sup>96</sup> resulta muy clara la exacerbación de la práctica de la hechicería en los personajes de las dos *lenas*. En la *Metamorfosis* prevalecen la inmundicia, el asesinato despiadado y un oído sobrehumano utilizado para amenazar a todos quienes hablan de ellas. En contraste, el oído de Celestina, si bien magnífico, no deja de ser humano. Sin embargo, remite al de las *lenas* de Apuleyo por su agudeza, especialmente en la percepción de los apartes de los otros personajes. Celestina no utiliza su asombroso oído como vigía para lanzar maldiciones en venganza, sino para mantener el control de todos los diálogos<sup>97</sup>.

No obstante la fama de la alcahueta y de sus quehaceres, el autor de *La Celestina* reúne aspectos que le otorgan un cierto aire de misterio a la vieja como la presunta necromancia de su compañera Claudina, quien emula en cierta medida a Ericción, la maga de Lucano, del siglo I. Probablemente Rojas aprovechó el hecho de que durante el helenismo era destacada la fama de la región de Tesalia porque “se decía que era la tierra que daba mayor contingente de hechiceras”<sup>98</sup>. Un par de siglos después, Apuleyo decía de éstas que “ejercían poder sobre la naturaleza”<sup>99</sup>.

---

<sup>95</sup> González Rolán observa características en las *lenas* de Apuleyo que pueden ser atribuidas también a Celestina: edad, dipsomanía, locuacidad, arte de la seducción, ejercicio de su oficio por dinero; la segunda *lena*, además, practica hechizos y embrujamientos. Cfr. Tomás González Rolán, “Rasgos de la alcahuetería amorosa en la literatura latina”, en Manuel Criado de Val, dir., *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, Hispam/Borrás, Barcelona, 1977, p. 287, cit. por María Teresa Miaja de la Peña, “La figura de la alcahueta: Trotaconventos y Celestina”, [en adelante, Miaja, “La figura”], en *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*, Sergio Fernández (Coordinador) y Carmen Armijo (Compiladora), UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2004, (Colección Jornadas), p. 138.

<sup>96</sup> Apuleyo, *La metamorfosis o El asno de oro*, Madrid, CALPE, 1920. En adelante, Apuleyo, *La metamorfosis*.

<sup>97</sup> Véase el magnífico artículo de Joseph Snow: “Have you (over) heard? another dramatic technique In *Celestina*”, en *La pluma es lengua del alma: Ensayos en honor de E. Michael Gerli*, Ed. José Manuel Hidalgo, Newark (DE), Juan de la Cuesta, 2011, pp. 343-366. En adelante, Snow, “Have you”.

<sup>98</sup> Hilda Rosina Conde Zambada, *De medianera a “puta” Celestina* (Tesis de Maestría), UNAM, México (2011), p. 42. En adelante, Conde, *De medianera*.

<sup>99</sup> Apuleyo, *La metamorfosis*.

Celestina, nos dice Pármeneo, es “un poquito hechizera” (I, 242), lo cual puede significar que la hechicería no era el oficio principal de la vieja, pero también que el criado teme revelar la magnitud de los poderes de la alcahueta —mismos que Celestina le atribuye a Claudina— (VII, 364-5)<sup>100</sup>. Esta discreta medida de Pármeneo parece ser más que suficiente para despertar la ansiedad de Calisto y para generar temor en quienes ya conocen a la alcahueta; no obstante, esa característica de “hechicera” aparentemente disminuida por el criado no supera la profusión de datos que Pármeneo nos brinda y que más bien exaltan la habilidad de la alcahueta para hacerse aceptar en todos los niveles sociales: “asaz era amiga de estudiantes y dispenseros y moços de abades” (I, 242). Pármeneo, quien no olvida mencionar la habilidad hechicera que la vieja utilizaba para fines amorosos y sexuales, cierra su larga intervención advirtiéndolo que “todo era burla y mentira” (I, 247). Esta aseveración de Pármeneo define, en muchos sentidos, el carácter de Celestina; pese a toda su influencia, sus oficios, retórica y todas las facultades que la caracterizan, es falsa, lo cual afirman ella misma y otros personajes más de diez veces hasta su muerte. Por su importancia en la obra, será indispensable retomar la cita anterior varias veces más.

Con todo y que era un “poquito hechicera”<sup>101</sup>, como asegura Pármeneo, Celestina no consigue librarse de las consecuencias de un pacto que ella misma le

---

<sup>100</sup> Tibulo, romano, también del siglo I a. C. y su alcahueta Friné; a ésta se le atribuye cierta similitud con Ericción, la maga especializada en necromancia, de Lucano, del siglo I. También recuerda en cierta medida a Claudina, la madre de Pármeneo, a quien Celestina le atribuye la necromancia.

<sup>101</sup> Véase el apartado “Hechicera celestinesca”, donde se presenta un análisis importante sobre el tema de la magia y la hechicería. Eva Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los siglos de oro*, Universitat de València, Valencia, 2010, pp. 99-146. En adelante, Lara Alberola, *Hechiceras*.

dicta al diablo<sup>102</sup>. La vieja muere sin confesión, claro testimonio de la condena de su alma, pues “los tratados didácticos insisten a menudo en la necesidad no sólo de arrepentimiento, sino del sacramento de la confesión y la absolución”<sup>103</sup>.

Es cierto que Celestina es un personaje que, pese a sus características únicas, parte de la tradición clásica y medieval del arquetipo de la alcahueta; sin embargo, Celestina no puede compararse realmente con ninguna *lena*, aun cuando graviten a su alrededor oficios y lugares comunes. Muchos estudios que insisten en la falta de originalidad de la figura de Celestina han tratado de minimizarla en la tradición de tercería. No obstante, la relación de este personaje con la tradición de las alcahuetas es de diálogo, no de imitación.

Lo primero que conocemos de Celestina es su reconocida sagacidad en cuestiones de arreglos amorosos. Dice Sempronio de ella que es “sagaz en cuantas maldades ay. Entiendo que pasan de cinco mill virgos los que se han hecho y deshecho por su auctoridad en esta cibdad” (I, 234). Sempronio se encarga también de informar a su amo que Celestina cobra bien por sus servicios: “Por esso aparéjate; seyle gracioso” (I, 234).

---

<sup>102</sup> Véanse el estado de la cuestión y análisis que Carmen Armijo refiere respecto de la *philocaptio* de Celestina y en el que destaca los estudios de Peter Russell, quien considera a Celestina “víctima de los diablos”; Alan Deyermond, que estudia el “hilado-cordón-cadena”; Patrizia Botta y Francisco Rico, entre otros, en el artículo “La magia demoniaca en *La Celestina*” en *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*. Sergio Fernández (Coordinador) y Carmen Armijo (Compiladora), UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2004. (Colección Jornadas), pp. 161-170. Armijo refiere a A. Garrosa Resina explicando que “magia” es la facultad de provocar fenómenos sobrenaturales; “hechizo” es el ritual que se realiza para el efecto. Celestina —explica la autora—, pacta con el diablo para dañar a Melibea y advierte en la última parte del conjuro la disposición de la vieja a pagar por el trato, p. 166. Aunque afirma que en *La Celestina*, los términos *bruja* y *hechicera* son sinónimos, cita a Caro Baroja al explicar la diferencia entre *bruja*, la que adora al diablo y termina en la hoguera, y *hechicera*, quien comparte la práctica de la brujería, pero no venera al diablo, y por tanto, era tolerada en la sociedad de entonces.

<sup>103</sup> Alan Deyermond refiere para la doctrina de la Iglesia sobre este punto a Thomas N. Tentler (1977: esp. 6-9 y 18-21). Deyermond explica que “Por ello los caballeros de la epopeya medieval hacen su confesión y reciben la absolución antes de la batalla”, p. 35. Por otra parte, Lida de Malkiel, en *La originalidad*, dice del acto desesperado de Celestina que “reclama repetidamente confesión, esto es, la llave mágica para la vida eterna”. Deyermond, “¡Muerto soy!”, p. 512.

Desde su primera aparición vemos en nuestra alcahueta a un personaje protagónico desenvuelto, alegre, bien dispuesto para el negocio redituable y prolongado por su dominio de la palabra. No ocurre lo mismo con otras *lenas*, explica Lida de Malkiel; la vieja Cleáreta de la *Asinaria*, por ejemplo, se maneja como tercera por cuestiones de derroche económico de la *lena* y de su hija, y Cleáreta lo explica tan desfachatadamente como puede<sup>104</sup>. No hay, entonces, dotes de seducción ni de palabra, y mucho menos de la *philocaptio* de Celestina.

El propósito inicial de nuestra alcahueta es dar cauce a su codicia mediante la seducción de Melibea, una dama de familia respetable, ajena a las *lenas* plautinas, dice Carina Franco en su estudio sobre la matrona y la joven o fuella; “las hijas de padres respetables no tienen casi aparición en la comedia de Plauto, son solamente nombradas por otros personajes”<sup>105</sup>. En el caso de Celestina, ésta asegura conocer a toda muchacha desde su nacimiento (III, 283). A lo largo de la obra conocemos lo que se dice de ella, lo que ella dice de sí misma y lo que sienten y temen los demás personajes que van aportando las características de Celestina a través de sus parlamentos.

Es Sempronio quien en el primer acto informa a su amo Calisto acerca de una vieja barbuda de gran autoridad, capaz de mover a lujuria hasta las piedras (I, 234).

---

<sup>104</sup> Tampoco resulta posible compararla con las *lenas* de la *Cistellaria*, donde una no interviene en la acción y la otra más bien protege a su hija; ni tampoco con Sira y Filotis, que “acaban con la evocación melancólica de la belleza e insensatez de la juventud [...] son meras figuras introductorias”. Lida de Malkiel, *La originalidad*, p. 534-5.

<sup>105</sup> Franco hace una descripción de la “matrona” o mujer dotada; la “joven o fuella”, objeto de deseo y que ha sido robada, vendida y prostituida por un rufián o una alcahueta. Estas muchachas eventualmente ascienden al puesto de meretriz, cuyo objetivo siempre es el dinero dentro de un “mercado meretricio”, p. 63. El último tipo que describe Franco es el de la (o el) medianera(o), que cumple un papel de compra-venta y facilitador de encuentros, pero en quien no existe un propósito de seducción. Carina Haydeé Franco, “Algunos personajes femeninos en la comedia de Plauto”, en *Revista de Estudios Clásicos*, núm. 32 (2005), F. F. y L. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, p. 58.



Los diálogos más precisos para la descripción de Celestina provienen de Pármeno, quien la conoció siendo niño, hijo de Claudina, supuesta compañera de andanzas y maestra de Celestina, según dice esta última. El criado nos proporciona amplia información de ella. De gran memoria, Pármeno recuerda con detalle, a pesar del tiempo pasado, el inventario de hierbas, esencias y restos de animales con los que trabajaba la vieja, y señala minuciosamente en su *descriptio* no sólo su carácter de “puta”, sino su vida con ella y todo lo relacionado con sus oficios. Pármeno parece querer mostrar crudamente a Celestina ante su amo y ante el público oidor; no se limita, por ejemplo, a mencionar el oficio de restaurar virgos de la vieja, sino que también advierte sobre su quehacer implacable aún con la “sangre inocente de las cuytadillas [y] las más encerradas” (I, 242).

La vida de Celestina revelada mediante los diálogos rebasa por mucho las primeras observaciones del criado Sempronio, y es una peculiaridad del autor desvelar paulatinamente las características de los diferentes personajes. Intervienen también en la caracterización de Celestina las tres “primas” (como las llama Joseph Snow): Elicia, Areúsa y Lucrecia.

Las intervenciones de Areúsa al hablar de Celestina se encaminan, primero, a decirle al público oidor que Celestina no es precisamente de su agrado: “¡Válala el diablo a esta vieja! ¿Con qué viene esta huestantigua a tal ora?” (VII, 371), pero también, al estar frente a frente, a mostrar el dominio que la alcahueta tiene sobre ella: “Tía, señora, ¿qué buena venida es ésta tan tarde?” (VII, 371). Después en el mismo acto VII podemos leer el juego dialógico erótico entre las dos.

Lucrecia pone a la alcahueta bajo sospecha al llegar a casa de Melibea y, al mismo tiempo, facilita la entrada de la vieja: “¿Cuál Dios te traxo por estos barrios no

acostumbrados? [...] no sueles dar paso sin provecho [...] nunca metes aguja sin sacar reja [...] Pero mi señora, la vieja, urdió una tela; tiene necesidad dello” (IV, 301-2). Lucrecia la conoce bien, igual que todos en la ciudad: “Aquella vieja de la cuchillada [...] Más conocida es esta vieja que la ruda. No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechizera, que vendía las moças a los abades y descasava mill casados [...] y otros treynta oficios [...] y aun algunos la llaman la vieja lapidaria” (IV, 302-3). Alisa se da cuenta de que Celestina tampoco es del agrado de Lucrecia, el mismo caso que Areúsa: “¡Mala landre te mate si de risa puedo estar, viendo el desamor que debes de tener a essa vieja” (IV, 303-4). Lucrecia no tiene intención de advertir a sus amas de los peligros de Celestina; se limita a hacérselo saber al público oyente, y no impide a la alcahueta hacer su trabajo con Melibea.

No sabemos si Melibea llegó a ver a Celestina en otro tiempo o si su cuchillada en la cara hizo a esta última aún más famosa: “no te conociera sino por essa señaleja de la cara. Figúraseme que eras hermosa. Otra pareces. Muy mudada estás” (IV, 309). Alisa, madre de Melibea, recuerda con alguna dificultad que fue su vecina, y estaba consciente de que ella era “¡una buena pieça!” (IV, 304).

Pármemo, por su parte, al detallar la vida y obra de Celestina lo hace también de sí mismo, al menos en ese periodo: “mi madre [...] me dio a ella por sirviente [...] yva a la plaça y traýale de comer, y acompañávala; suplía en aquellos menesteres que mi tierna fuerça bastava” (I, 241). Pero estas cualidades que nos permiten conocerla son solamente un instrumento, una descripción general del personaje; el propósito aquí es señalar cuáles son las palabras que retratan las diferentes caras de Celestina y reflejan la transfiguración de Pármemo a través de su evolución dialógica.

Celestina es codiciosa y, como buena alcahueta, nunca pierde de vista su *modus vivendi*, que, aunado a sus “antiparas”<sup>106</sup>, significa pan y vino. La codicia la lleva al comercio y también la orilla a cometer errores precipitados por las ansias de saborear la recompensa ganada a pulso. La causa de la perdición de Celestina es la soberbia que aflora y la arrastra hasta la muerte, tratamiento dramático de un personaje protagonista de lo que en la *lena* tradicional es mera codicia.

A medida que evoluciona la caracterización de Celestina confluyen en el personaje ira y sensualidad; mala combinación si se tratase solamente de estos dos rasgos definatorios, pero Celestina se arma de muchas habilidades para ser reconocida y aceptada como parte de la sociedad en la que se desenvuelve. Así recuerda Pármeno el trato que Celestina recibía en cualquier casa que visitaba: “Las unas '¡madre acá!', las otras '¡madre acullá!', '¡cata que viene la vieja!', '¡ya viene el ama!' — de todas muy conocida” (I, 242).

Nuestra alcahueta revela distintas caras a lo largo de la obra; es astuta: “Haz, Sempronio, que no los oyes. Escucha y déxame hablar lo que a ti y a mí conviene” (I, 248); cariñosa: “¡No te puedo hablar! ¡Torna y dame otro abraço!” (I, 235); se muestra intrépida en una adición a la *Tragicomedia*: “*Las piedras parece que se apartan y me fazen lugar que passe, ni me estorvan las haldas, ni siento cansancio en andar. Todos me saludan*” (IV, 300). También puede mostrarse humilde y hasta actuar como víctima desprotegida: “Señora buena, la gracia de Dios sea contigo y con la noble hija. Mis passiones y enfermedades han impedido mi visitar tu casa como era razón” (IV,

---

<sup>106</sup> Las antiparas son oficios que encubren aquellos que pudieran ser temidos o rechazados, “adoptando oficios diversos que le abren las puertas [...] la antipara es un aporte original de Juan Ruiz; la diferencia es que Trotaconventos usa uno y Celestina hace honor a todos los seis que la describen”. Lida de Malkiel, *La originalidad*, p. 561.

304), le dice a Melibea. Celestina también le habla dulcemente, en este caso, a Areúsa: “¿Qué dolor, mis amores? ¿Burlaste, por mi vida, conmigo?” (VII, 372). Asimismo, puede ser arrasadoramente persuasiva gracias a que emplea tópicos como argumento cuando de seducir se trata; por ejemplo, si se desea romper el secreto de los amantes —elemento indispensable en la literatura relacionada con los amores ilícitos—: “El delyte es con los amigos en las cosas sensuales, y en especial en recontar las cosas de amores, y comunicarlas: 'esto hize'; 'esto otro me dixo'; 'tal donayre passamos'; 'de tal manera la tomé'; 'assí la besé'; 'assí me mordió'; 'assí la abracé'; 'assí se allegó’” (I, 262)<sup>107</sup>.

Por otra parte, y a juzgar por el deleite con que seduce a Areúsa en el séptimo acto, podemos ver que Celestina es un personaje esencialmente lujurioso. En dicha escena, los diálogos de la alcahueta tienen la función de exaltar persuasivamente los sentidos de la joven. Pero la persuasión no es el único objetivo de Celestina en esta interacción, pues ella misma asegura revivir su sensualidad de juventud al presenciar el disfrute sexual de Pármeno y Areúsa. La lujuria es para ella oficio y deleite.

Celestina es un personaje que vive en el presente, asume su edad y limitaciones, pero no olvida los placeres de los buenos tiempos, sólo los sustituye: por ejemplo, cambia el vino por aquel amor que en su juventud gozaba libremente<sup>108</sup>. Aquí vienen varias adiciones a la *Tragicomedia* que aportan mucho para la creación y descripción de Celestina: “*Después que me fui faziendo vieja, no sé mejor oficio a la mesa que*

---

<sup>107</sup> Véase Russell, *La Celestina*: “se trata de una adaptación de un aviso senequista (véase Fothergill-Payne, 1988, pp. 65-6)”, nota 238, p. 262.

<sup>108</sup> A diferencia de las contemporáneas Dipsas y Acantis, alcahuetas de Ovidio y Propertio, respectivamente, del siglo I a. C. Difiere también de Gilice, la alcahueta del *mimo I*, de Herondas, del siglo III a. C.

*escanciar [...] Esto quita la tristeza del corazón más que el oro ni el coral; esto da esfuerço al moço y al viejo fuerça; pone color al descolorido, coraje al covarde, al floxo diligencia, conforta los cerebros [...]*” (IX, 405-6). Aunque Celestina es una gran bebedora, según dice ella misma: “*Una sola dozena de veces a cada comida; no me harán passar de ahí, salvo si soy combidada como agora*” (IX, 406), su comportamiento no indica consecuencias del alcohol como torpeza, desmemoria, imprecisión en el habla: a Celestina el vino no le perjudica en su trabajo ni elocuencia. No leemos ninguna referencia en la obra (incluidos los *Argumentos*) que indique tal cosa. Las únicas dos alusiones a la desmemoria son las que hace Elicia en un momento en que no encuentra el bote de “aceite serpentino”. Primero dice: “Madre, no está donde dizes. Jamás te acuerdas a cosa que guardas” (III, 291)<sup>109</sup>. Pero esta falta de memoria puede atribuirse fácilmente a la edad de la alcahueta; de hecho, ésa es la respuesta de Celestina: “No me castigues, por Dios, a mi vegez” (III, 291). La segunda referencia tiene lugar cuando Celestina regresa distraída a casa en el acto VII y no presta atención a la conversación con Elicia (VII, 382)<sup>110</sup>.

Pero, al mismo tiempo, defiende su buena memoria varias veces en la obra: “cuya persona [el padre de Pármene] agora representada en mi memoria enternece los ojos piadosos por do tan abundantes lágrimas vees derramar” (I, 264); “No lo he olvidado, no creas que he perdido con los años la memoria” (VII, 369); “Quien tiene más memoria de ti que de sí mesma” (VII, 371). Es curioso cómo se forma este juego de diálogos alternados

---

<sup>109</sup> Véase Russell. *La Celestina*, nota 62, p. 291, que explica que no se alude más a este defecto en la obra, ni Celestina da señas de desmemoria.

<sup>110</sup> Habría que reflexionar en el contexto de este “olvido”; Celestina llega de haber conseguido la seducción de Areúsa y la palabra de Pármene para participar en el negocio. Tiene sentido el olvido si consideramos que la vieja está concentrada en otro asunto: “Quien en muchas partes derrama su memoria, en ninguna la puede tener” (VII, 382)

relativos a una característica particular de Celestina: el dialogo de la vieja que olvida y niega olvidar.

La alcahueta vive en la ciudad, no en el campo y se mantiene cerca de la gente y del dinero circulante<sup>111</sup>: “En esta cibdad nascida, en ella criada, manteniendo honrra, como todo el mundo sabe, ¿conoscida, pues, no soy?” (III, 283)<sup>112</sup>. Ella y el resto de los personajes están conscientes del tiempo, del horario<sup>113</sup> y de la importancia del dinero ganado rápidamente y sin esfuerzo: “Todo aquello alegra que con poco trabajo se gana, mayormente viniendo de parte donde tan poca mella haze” (IX, 411).

Celestina se atribuye a sí misma buena parte de su fama. Según dice recordar, han requerido de los servicios de su casa pública “caballeros, viejos [...] desde obispos hasta sacristanes [...] Que hombre havía que estando diziendo misa, en viéndome entrar se turbava, que no fazía ni dezía cosa a derechas [...] unos muy castos, otros que tenían cargo de mantener a las de mi oficio” (IX, 419-20). La vieja insiste en que siempre fue respetada por todas sus pupilas:

Todas me obedescían, todas me honrravan, de todas era acatada, ninguna salía de mi querer; lo que yo dezía era lo bueno, a cada cual dava su cobro. No escogían más de lo que yo les mandava; coxo o tuerto o manco, aquél havían por sano que más dinero me dava. Mío era el provecho, suyo el afán (IX, 418).

No sabemos si lo dicho por la alcahueta es realidad o fantasía. Lo que sí puedo inferir es que no se trata solamente de diálogo porque Celestina nunca habla por hablar, todas

---

<sup>111</sup> Maravall describe muy puntualmente la actualidad social que vive Rojas. Según el autor, “tal vez el gran logro de *La Celestina* se halle en esto: haber llegado a crear individualidades de tan fuerte y singular carácter que impresionaban como seres de carne y hueso, como seres que cada uno conocía en su dolor y en su drama, cuyo ejemplo quedaba grabado en cada uno, con la fuerza de algo acontecido a persona conocida y próxima [...] Se debe a un nuevo proceso literario, condicionado por una nueva sensibilidad”, Maravall, *El mundo social*. p. 5.

<sup>112</sup> Los oficios que menciona Pármeno son “ciudadanos”.

<sup>113</sup> Son tiempos, dice Maravall, en los que se instalan “relojes comunales [...] y en 1510 aparece el reloj de bolsillo”. Maravall, *El mundo*, p. 5.

sus intervenciones tienen un fin específico. En este caso, es muy probable que esas “reminiscencias” de sus buenos tiempos sean para legitimar la fama que ella misma se atribuye a lo largo de la obra.

En otros tiempos la alcahuetería le generaba considerables ganancias: “acordándome a tan alegre tiempo y tal vida como yo tenía y cuán servida era de todo el mundo” (IX, 422). Además, su oficio era una fuente de placer: “Que jamás hovo fruta nueva de que yo primero no gozasse” (IX, 422). Si bien es cierto que Celestina manifiesta su gran aprecio por tiempos pasados, ella vive en el ahora; no es igual lo que recuerda con lágrimas en los ojos, que aquello que defenderá en la siguiente escena: “Hija, Lucrecia, dexadas estas razones, querría que me dixesses a qué fue agora tu buena venida” (IX, 422).

### **II.1.1 Rasgos definitorios de Celestina**

Nuestra alcahueta es la figura de mayor dominio en la obra; por su voluntad se pierden y remedian virgos; por su influencia, damas honestas se entregan ciegas de pasión, o vale más decir, de ese amor cortés de los amantes no casados, porque, “todos sabemos que entre casados no puede haber amor”<sup>114</sup>, dice Capellanus. El mayor patrimonio de Celestina lo constituyen su elocuencia, su arte de seducción, el poder que éstos le dan la enaltece.

---

<sup>114</sup> Recupero la explicación de Peter Russell en su “Introducción” con respecto a la exclusión de la idea del matrimonio entre amantes cortesanos. El argumento es que, una vez casados, el marido perdía la cualidad de rendición o vasallaje ante la dama que ahora era considerada de su propiedad. Russell cita a Andreas Capellanus cuando dice: “«todos sabemos que entre casados no puede haber amor» (I, vi, diálogo 7º)” (Andreas, Capellanus, *The art of Courtly Love*, ed. de John Jay Parry (New York, 1941; reprint 1969), VI, 8, pp. 122-3. Por lo tanto, en respuesta a la interrogante de la ausencia en Melibea de la idea del matrimonio, en lugar de ceder a una pasión deshonesta, explica Russell que en “una parodia del amor cortés” no hace falta el interés en el matrimonio. Russell, *La Celestina*, p. 58.

Como expliqué al principio, los personajes estudiados en este trabajo son Celestina y Pármeno; sin embargo, es necesario considerar sus diálogos con otros personajes. Por ejemplo, necesitamos analizar la participación de Areúsa para poder dimensionar el erotismo manifiesto en el acto VII. En los actos IV y X, Melibea actúa como contraparte de los diálogos de seducción y persuasión; Sempronio arroja claridad acerca de las diferentes facetas de Celestina, y, finalmente, Calisto es una liga de la codicia de la alcahueta.

Nuestra alcahueta es carismática y aguda y lo demuestra en buena parte de sus parlamentos. Por ejemplo, cuando Melibea le pregunta cuánto tiempo ha sufrido Calisto el mal que lo aqueja, ella contesta refiriéndose intencionalmente a la edad de Calisto: “Podrá ser, señora, de veynte y tres años; que aquí está Celestina que le vido nacer y le tomó a los pies de su madre” (IV, 322). Contra lo que señala Lida de Malkiel como el “tipo predominante” de la “tercera odiosa sobre la que el poeta derrama imprecaciones e injurias”<sup>115</sup>, el humor hace que los diálogos cáusticos de Celestina resulten entretenidos y hasta jocosos, como la respuesta a la pregunta de Pármeno cuando ella le dice que bebe hasta una “dozena” de veces en cada comida, en una adición a la *Tragicomedia* que se asemeja al refrán que Pármeno le recuerda: “*tres vezes dizen que es lo bueno y honesto*” (IX, 406). Celestina contesta: “*Hijo, estará corrupta la letra: por treze, tres*” (IX, 406).

El humor es un elemento importante en muchos de los diálogos y tiene lugar incluso —y quizá preponderantemente— cuando la vieja se encuentra en una situación tensa, como cuando en medio de la dura crítica de Melibea, Celestina le dice, acerca

---

<sup>115</sup> Lida de Malkiel, *La originalidad*, p. 540.



de la oración que pedía a la joven para el dolor de muelas de Calisto: “Nunca yo la reze [...] si otra cosa de mí se saque, aunque mill tormentos me diessen” (IV, 320). Celestina entrelaza hábilmente el humor con las respuestas ásperas del otro: “Tu mala palabra será víspera de una saya” (IV, 320) es la recompensa que presume que obtendrá por tolerar la rabieta de Melibea. “¡Bien la has merecido!” —afirma la joven—; “Si no la he ganado con la lengua, no la he perdido con la intención” — responde Celestina— (IV, 320). Estos juegos dialógicos son parte fundamental de la riqueza del personaje.

La enseñanza que ofrecen los diálogos de Celestina da cuenta de su maestría y experiencia en primera persona: “Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta cibdad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no aya sido corredora del primer hilado” (III, 283). En muchas otras ocasiones, Celestina se refleja en voces de filósofos a través de sentencias: “¿Y a dónde puedes ganar mejor este debdo que donde las tres maneras de amistad concurren, conviene a saber: por bien, por provecho, por deleyte?” (I, 260)<sup>116</sup>. También cita refranes: “Da Dios havas a quien no tiene quixadas” (I, 260-1)<sup>117</sup>, y la discutible calidad moral de la alcahueta no le resta autoridad aun entre los “frayles devotos”, quienes, según ella, la conocían bien por sus servicios. De hecho, Celestina cita la propia Biblia<sup>118</sup>; conoce de “achaque de yglesia” (VII, 368) y tergiversa la “bienaventuranza” evangélica de los perseguidos por la justicia con el argumento de que el cura consoló con ella a Claudina cuando esta última fue aprehendida y torturada por la autoridad civil. La ironía de Celestina eleva

---

<sup>116</sup> Véase Russell, *La Celestina*, nota 229, p. 261, donde dice que estas ideas se derivan de *Ética*, VIII, 3, de Aristóteles.

<sup>117</sup> *Ibidem*, nota 231, p. 261.

<sup>118</sup> Véase Lida de Malkiel, *La originalidad*, nota 4, p. 512.

el tormento de Claudina a martirio, y su oficio, a abnegada ofrenda. Así, a través de Celestina, Rojas ridiculiza a la autoridad eclesiástica.

En el ejemplo anterior, como muestran Lida de Malkiel y Gilman, cuando Celestina pone en boca de un cura (VII, 368) el texto del evangelista Mateo<sup>119</sup>, corrompe su sentido, pues es obvio que el Evangelio no se refiere a brujos, hechiceros ni otros delincuentes, y la “justicia”, en español, puede ser interpretada, como señala Gilman, como “valor moral y como institución”<sup>120</sup>. Quizá este dato da indicio de una obra deliberadamente escrita en primera y segunda persona con el fin de imprimirla en la memoria de sus receptores, como lo anticipa el *Prólogo*: “*Pero aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de philósophos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenibles a sus autos y propósitos*” (LC, 201).

O, tal vez, la seducción por medio de la relación dialógica es una manifestación del incipiente antropocentrismo renacentista de la época en la que se escribió *La Celestina*. Probablemente habría que recurrir, en un análisis integral posterior, a incluir, entre otros aspectos insoslayables, —a decir de Américo Castro—<sup>121</sup>, el factor de las “castas” mora y judía como una distinción importante de la época, no en tanto con color de piel, origen ni aun religión, sino como grandes diferencias culturales y

---

<sup>119</sup> Véase Mateo V:10.

<sup>120</sup> Gilman lo explica traduciendo del griego al inglés: «Blessed are those who are prosecuted for righteousness' sake, for they shall inherit the kingdom of heaven», p. 351. El autor refiere también el análisis de Lida de Malkiel; ambos analizan la misma frase en el *Lazarillo de Tormes*. Agrega Gilman, además, que el texto de Mateo, V, 10 era usado muy a menudo como “tópico consolador por los conversos perseguidos”. Gilman, *La Celestina*, p. 358.

<sup>121</sup> *Cfr.*: David Nirenberg, “El concepto de raza en el estudio del antijudaísmo ibérico medieval”, en *Edad Media: Revista de Historia*, 3, Valladolid (2000), pp. 46-8.

sociales que necesariamente convivían en un mismo espacio y cuya pervivencia era amenazada por el malsinismo<sup>122</sup> presente en la época<sup>123</sup>.

Es posible que Rojas, conocedor de toda la suspicacia y, seguramente, de la superstición de los inquisidores y de la gente en general, hubiera utilizado los diálogos como armas contra la censura inquisitorial y elaborado cuidadosamente la lengua de Celestina para parodiar, al tiempo de atemorizar, a figuras de poder (cosa común en la Edad Media)<sup>124</sup> mediante el uso de la lascivia y la seducción en los diálogos. La intención didáctica de *La Celestina* resulta humorística e irónica cuando la imagen antitética de la moral “enseña” valor, cordura y, con su discurso polifónico, domina no sólo a los demás personajes, sino también al público oyente. Rojas refleja en su obra y particularmente en el personaje de Celestina “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas”<sup>125</sup>, como Mijaíl Bajtín la define.

El público de *La Celestina* comprendió la etapa de transición y la realidad que vivió. Esta consciencia por parte del autor fue el material genético de la obra. Mijaíl Bajtín plantea que “en la medida en que la separamos del horizonte ideológico, la obra

---

<sup>122</sup> “*Malsin* —dice Corominas—, es 'delator', 'cizañero', del hebreo *malšín* 'denunciador', derivado del *lašón* 'lengua', 'lenguaje'. 1.ª doc.: «*malsin*: delator», Nebr. [...] Eran los judíos que vivían de denunciar a correligionarios suyos (sobre todo en materia fiscal). Hoy en judeoespañol sigue vivo *malšín* en el sentido de 'calumniador' [...] DERIV. *Malsinar* 'acusar' [h. 1530, Fr. A. de Guevara, quien también cita ejemplos de *malsin*; «ser malicioso mofador, *malsinar* a los de casa», 1554, *Lazarillo*, M. P., *Antol. de Pros., V. nota*] Malsinidad ant. y hoy judeoesp. (*BRAE* V, 352, con la variante plural hebrea *malsinoth* en la Biblia de Constantinopla). *Malsinería*”. Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 2001, Tomo III. p. 787.

*Malsin[es]* es lo que Rojas llamaría “detractores y nocibles lenguas” (muy probablemente se refería también a la censura inquisitorial, no sólo a los judíos delatores), los mismos que causaron que el primer autor omitiese su nombre y que el mismo Rojas siguiera su ejemplo (*LC*, 185-6).

<sup>123</sup> Américo Castro, *La Celestina*, p. 76.

<sup>124</sup> Bajtín nos dice que “el escolar medieval, más tarde estudiante, ridiculizaba tranquilamente durante el tiempo de vacaciones todo lo que, durante el resto del año, constituía el objeto de sus reverenciables estudios: desde las Sagradas Escrituras hasta la Gramática escolar [...] Los casos, las formas verbales y, en general, todas las categorías gramaticales, fueron reinterpretadas: bien en un plano erótico obsceno, bien en el plano de la comida y de la bebida, o, finalmente, en el plano de la ridiculización de la jerarquía y subordinación eclesiástica y monástica”. Bajtín, *Teoría*, p. 439.

<sup>125</sup> Bajtín, *Problemas*, p. 16.

se moviliza internamente quedando muerta [es menester pues] comprender el proceso generativo [dentro del] horizonte ideológico”<sup>126</sup>.

Los diálogos y lo cotidiano en el mundo de Celestina conforman un factor importante: los jóvenes, las pupilas, el enamorado, la dama pretendida, los mensajes, las confesiones, las sentencias y refranes, los sirvientes codiciosos y ávidos de confidencias, las supersticiones, las lecciones de cordura, los despliegues de sabiduría y cultismos. Es difícil pensar que toda esa parte culta de lo cotidiano era común entre la población de la calle, los sirvientes, las prostitutas y las alcahuetas, pero resulta más factible si lo vemos a través del cristal de la tradición oral en un momento histórico de abundante referencia a las virtudes (y también a los peligros que entrañaba pasar por alto a aquéllas). Fernando de Rojas logra aglutinar lo cotidiano, la filosofía y la religión; agrega la relevancia de lo físico, del placer que pone en boca y cuerpo de los personajes. Todo este imaginario remite a algo similar al sueño: lo temido, lo deseado y la realidad, ascendidos a literatura. El elemento estrella en la pluma de Rojas es el arte de la seducción a través de la palabra, pero es importante revisar otros caminos dialógicos que se entreveran en los personajes. “Cuando la vida entra en la literatura, se convierte en literatura [...] la esencia del fenómeno consiste justamente en el paso de los elementos de la vida cotidiana al rango de hechos literarios”<sup>127</sup>.

En el diálogo, la relación con el otro depende de hablar y escuchar, de oír y decir, del ciclo comunicativo que se completa y multiplica en polifonías e imágenes, en situaciones reconocibles para el público de la alcahueta renacentista de Castilla (o

---

<sup>126</sup> Mijaíl Bajtín (Pável Nikolaievich Medvedev), *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, pról. de Amalia Rodríguez Monroy, trad. de Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza, 1994, p. 238. En adelante, Bajtín, *El método*.

<sup>127</sup> Iuri Tiniánov, *El problema de la lengua poética*, trad. de Ana Luisa Poljak, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, véase nota 1, p. 47.

salmantina, para ser más precisos) y del “siempre sibilino Rojas”, como lo llama Márquez Villanueva.

La mano, o mejor dicho, la voz que guía la obra entera es la de la alcahueta. Dada la “polémica interna”<sup>128</sup> (o polémica interior u oculta), *La Celestina* parece en ocasiones una obra biográfica o autobiográfica, y el carácter confesional que Celestina adopta en algunas intervenciones permite asociar singularidades de los personajes con individuos de la vida real, lo que, a su vez, facilita una variedad de interpretaciones y valoraciones del discurso de la vieja. Las diversas confesiones de la alcahueta permiten “recortar distancias sociales y morales”<sup>129</sup>; además, la confesión da una idea clara de su psicología y comportamiento. Entre confesiones, Celestina se precia de llamarse gran amiga y discípula de Claudina y del padre del criado, así como de muchos otros personajes de la ciudad, y en una importante adición a la *Tragicomedia* confiesa haber gozado ampliamente de los placeres sexuales: “*¡Parece, hija, que no sé yo qué cosa es esto, que nunca vi estar un hombre con una muger juntos, y que jamás passé por ello, ni gozé de lo que gozas, y que no sé lo que passan y lo que dizen y hazen! [...] Pues avísote de tanto: que fuy [errada], como tú y tuve amigos*” (VII, 380). La alcahueta, al confesarse (no sabemos si falsamente) a lo largo de la obra, se describe a sí misma; manda, dirige, manipula, seduce, condena y lanza advertencias y, al final de su vida, clama también por una confesión cristiana.

---

<sup>128</sup> Bajtín habla de los fenómenos artísticos discursivos (pp. 258 y ss.); diferencia las estilizaciones, la parodia, el relato oral y el diálogo, y destaca que “en el discurso literario, la importancia de una polémica implícita es enorme. En realidad, en todo estilo hay un elemento de polémica interna, la diferencia consiste solamente en el grado y en el carácter que pueda tener. Toda palabra literaria percibe, con una mayor o menor agudeza, a su destinatario, lector, oyente y crítico, y refleja en sí sus objeciones, valoraciones, puntos de vista anticipados, etc. [...] la importancia de la polémica interna, como formadora de estilo es grande sobre todo en las autobiografías y en las formas del *Icherzählung* (narración) de carácter confesional”. Bajtín, *Problemas*. p. 275.

<sup>129</sup> Albert Lloret, *op. cit.*, p. 124.

El personaje de Celestina consigue seducir y dominar a los otros gracias a su elocuencia, pero, además, a un conocimiento profundo de la psicología y el entorno. Emplea igualmente parlamentos muy extensos como una simple frase para callar al otro. Sabemos que no solamente provoca la entrega de Melibea, sino que también seduce a Areúsa, a quien, a su vez, utiliza para dominar a Pármeno. También calla a Lucrecia al hacerle notar su halitosis, duerme la conciencia de Alisa con su compasión y hace que ésta deje a la hija en sus manos. Todo para goce de todos: todos contentos, se multiplica el placer. Vemos en Celestina la generación de una lengua especial para cada persona y momento, como sucede con el “héroe”<sup>130</sup>, en términos de “sujeto discursivo”<sup>131</sup> que, según Bajtín, interesa al autor “en tanto que es un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo”<sup>132</sup>. Celestina es la gran figura que modela

---

<sup>130</sup> Desde el punto de vista de Bajtín, el personaje, a quien llama “héroe”, “viene a ser el portador de un discurso con valor completo, y no un objeto del discurso del autor, mudo y carente de voz. El autor [habla Bajtín de Dostoievski] concibe a su héroe como un discurso” (pág. 94). No se trata entonces de un personaje heroico, épico, sino del sujeto discursivo (véase pág. 17), el hablante del enunciado que se estudia. Bajtín, *Problemas*, pp. 71-2.

Tatiana Bubnova, hablando del personaje de la novela, dice respecto al concepto bajtiniano de “héroe”: “La palabra de un héroe épico es más acción que palabra; el héroe novelístico usa la palabra para motivar profundamente su acción: el personaje de la novela es, ante todo, un hombre que habla para explicarse a sí mismo y al mundo que lo rodea [...] Otra diferencia esencial del personaje de la novela frente a un héroe épico es que las acciones del primero carecen de un significado universal, no son indiscutibles ni se llevan a cabo en una dimensión absoluta que es el mundo épico. En la epopeya existe un horizonte único, en la novela hay muchos —el protagonista actúa en el suyo, que no es sino el más importante—, y siempre son horizontes ideológicos y verbales. Un mundo ideológico ajeno no puede ser representado adecuadamente sin que sea representado su lenguaje”. Tatiana Bubnova, “El espacio de Mijaíl Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 29, núm. 1 (1980), p. 104.

Nota: advierto que respeto y reproduzco con cautela el término “héroe”, que emplea Bajtín, exclusivamente con el afán de dar fluidez y precisión a sus citas.

<sup>131</sup> Tatiana Bubnova explica que Bajtín, en sus investigaciones de los años veinte, no usaba aún la “noción de sujeto discursivo”; por eso, hablando en términos de discurso, Bajtín usa los conceptos de narrador, protagonista, personaje, autor, que para algunos críticos, posiblemente, pertenezcan a otro nivel de análisis, pero en Bajtín a menudo señalan al sujeto del discurso”. Bubnova, “El espacio”, p. 89.

Por lo tanto, utilizo los términos de “personaje” o “sujeto discursivo”, independientemente del texto de Bajtín que esté citando en diferentes momentos.

<sup>132</sup> Bajtín, *Problemas*, p. 71-2.

voluntades y destinos, y, como los temibles gigantes, termina por caer aparatosamente víctima de su postrera soberbia codiciosa.

Explica Bajtín que, en la representación del personaje, éste ya no responde a la pregunta “¿quién es?”. “No estamos viendo quién es el héroe sino cómo se reconoce, y en nuestra visión artística ya no se enfrenta a su realidad sino a la pura función de reconocimiento de esta realidad por él”<sup>133</sup>. Vemos en la obra de Rojas a un artista manipulando las concepciones tradicionales de la alcahueta, la *lena*, la vieja hechicera, la curandera y demás figuras literarias similares que podemos encontrar en distintos lugares de la literatura desde tiempos remotos. Con la creación de Celestina, Rojas reinterpreta a un personaje arquetípico que desarrolló una función medianera en el tratamiento de otros autores; no obstante, su interpretación y perfeccionamiento de esta figura consigue crear a un personaje redondo y complejo que permaneció prácticamente inalterado en reinterpretaciones posteriores.

Celestina y su oficio no son un secreto a voces, como cabría esperar en el caso de una procuradora de amores ilícitos, en realidad, todos la conocen abiertamente: “En los combites, en las fiestas, en las bodas, en las cofradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella pasan tiempo” (I, 240). Además, Celestina también es conocida por el oficio de prostituta que ejerció en su juventud y al que Pármeno refiere como su característica definitoria:

Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dizen “¡puta vieja!”. Las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dizen sus

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 73.

martillos. Carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores (I, 240)<sup>134</sup>.

Celestina se presenta y representa a sí misma a través de su discurso y del discurso de los demás. De hecho, Pármeno la llama puta más de una vez (“puta vieja”, “flaca puta vieja”) y también Celestina utiliza el mote para referirse a sí misma (“tan puta vieja era tu madre como yo”), como veremos más adelante en varios ejemplos. Pero Celestina no solamente es hechicera y puta, además de barbuda: es vista de múltiples maneras por cada personaje: “madre”, “tía”, “dueña”, “honrada”, “causadora de secretos yerros”, como apunta Miaja de la Peña<sup>135</sup>.

Siguiendo la línea de Bajtín, concluyo este apartado recordando la función del héroe o protagonista.

Aquello que antes hacía el autor, ahora lo hace el héroe, vislumbrando a su persona desde todos los puntos de vista posibles [...] No sólo la realidad del héroe mismo, sino también el mundo exterior que lo rodea y la vida cotidiana se integran al proceso de autoconciencia, se transfieren del horizonte del autor al del héroe. El autor sólo puede contraponer a la conciencia del héroe que lo absorbe todo, un único mundo objetual que es el de otras conciencias equitativas<sup>136</sup>.

Es cierto que una realidad social, histórica y literaria gravita alrededor de la formulación de personajes; no obstante, la característica principal de la madurez de un personaje es su independencia: “El autor no deja para sí mismo, es decir, en su único horizonte, ni una sola definición importante ni una sola señal, ni un solo rasgo del héroe”<sup>137</sup>. El personaje maduro tiene la capacidad de definirse y construirse a lo largo

---

<sup>134</sup> Caro Valverde, en el apartado “Contrapuntos”, analiza esta escena como parodia del “Cántico de los jóvenes” [...] Se trata de un texto orquestal, un ‘himno cósmico’ donde animales y hombres entonan el nombre de ‘puta vieja’ al paso de Celestina”. María Teresa Caro Valverde, *Teoría de la pasión literaria, al hilo de La Celestina*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, p. 124.

<sup>135</sup> Miaja de la Peña, “La figura”, p. 144-5.

<sup>136</sup> Bajtín, *Problemas*, pp. 74-5.

<sup>137</sup> *Ibid.*



de la obra, y, tratando de seguir la idea de Bajtín, diría que toma también la opción de ser destruido para quedar como un producto terminado, autónomo e inasible para otras plumas.

## II.2 Creación de Pármeno

Respecto a Pármeno, busco destacar la pluralidad de los diálogos que conforman su complicado proceso de transformación. Que Pármeno cambia no es novedad porque es uno de los personajes más complejos de la obra y ha sido analizado desde perspectivas literarias, psicológicas y sociales; se han destacado características tales como su edad, condición, experiencia, cinismo, envidia, origen, resentimiento, fidelidad, y se le ha juzgado como esencialmente ruin<sup>138</sup> o como un ángel caído<sup>139</sup>.

La enorme bibliografía celestinesca disponible ha sido utilizada para desarrollar nuevas teorías y puntos de vista sobre la riqueza de los temas de estudio que permite *La Celestina*; no obstante, como se comenta al principio de este trabajo, han sido escasas las aproximaciones a la transformación dialógica del personaje. Me propongo entonces plantear un problema de caracterización y hallar los elementos que permitan ver su construcción estudiada diacrónicamente, desde diferentes épocas y perspectivas, procurando mantener al margen prejuicios tan tentadores como el de la edad, el arranque de lujuria y la codicia. Por otra parte, cabe aclarar que el personaje de Pármeno da para muchos más análisis.

---

<sup>138</sup> Emilio Barón Palma asegura que su cambio de personalidad no refleja necesariamente un cambio en sí mismo, sino el descubrimiento de su verdadera naturaleza. Emilio Barón Palma, "Pármeno: La liberación del ser auténtico. El antihéroe", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 317 (1976), p. 391.

<sup>139</sup> Carlos Heusch discute la superioridad intelectual del criado en oposición a su edad; el autor lo compara con los ángeles medievales; destaca el nombre germánico (Alberto) del padre, vinculado con lo diabólico. Afirma que "no se trata, en efecto, de una evolución, sino de una total inversión". Carlos Heusch, "Las desviaciones de Pármeno o la caída de un ángel", en *Celestinesca*, 26 (2000), p. 29.

Pármeno ha sido tradicionalmente catalogado como criado fiel y como un personaje inferior, debido a su edad e inexperiencia; envidioso y resentido. Lida de Malkiel dice que “presenta hondo contacto con el pícaro del Siglo de Oro”<sup>140</sup>. Gilman anota que “cada esquema vital se compone de múltiples ramificaciones de vida, no en los momentos culminantes, sino todo el tiempo”<sup>141</sup>. Para este efecto, Gilman elige precisamente y como único ejemplo a Pármeno, y lo analiza en diferentes momentos dialógicos donde van aflorando su envidia y su debilidad de carácter ante la supremacía de Celestina y, por supuesto, ante su propia mocedad. “Este hacinamiento de situaciones dialógicas en cada trayectoria vital”, dice Gilman<sup>142</sup>, va dando ilación al devenir de los personajes. El autor no considera los silencios y las ausencias de Pármeno como significativos de su evolución, sino como un signo de equilibrio de las relaciones<sup>143</sup>. Gilman explica la falta de confrontación de Pármeno con Calisto y la ausencia física del criado como indicador de equilibrio de la obra y no como se analiza en el tercer capítulo de este trabajo: como ausencia dialógica descrita por los cambios que va sufriendo el personaje en su relación con el amo y con Celestina. Más adelante se proponen en este trabajo los silencios de Pármeno como cambio y rompimiento de su carácter en el proceso de su transformación.

A medida que Pármeno se introduce en el interés de los estudiosos, se van aclarando su posición y complejidad. Como ya vimos, se le asocia primeramente con su función de criado de confianza; también se destaca su facultad de dar su opinión, emitir juicios y aconsejar lo que mejor conviene al amo. Se le ubica dentro del juego

---

<sup>140</sup> Lida de Malkiel, *La originalidad*, p. 610.

<sup>141</sup> Gilman, *La Celestina*, p. 109.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>143</sup> *Ibidem*, pp. 114-5.

verbal de Celestina<sup>144</sup> y, cuando se examina desde una perspectiva de género, se pone en entredicho su virilidad y se analiza como víctima humillada por Calisto, por Sempronio y finalmente, por Celestina, quien pretende entrometerse en pleno escarceo amoroso con Areúsa<sup>145</sup>.

Pármeno es despreciado y humillado, sin embargo, al abordar el tratamiento que le da Rojas a su unión sexual con Areúsa, antes que interpretar la situación desde una concepción anacrónica de virilidad —en la que el criado es humillado por la vieja al querer presenciar el coito—, resulta más razonable analizarla desde un punto de vista acorde con la España de Celestina y considerar el factor de “visión invertida” que señala Américo Castro: “de la costumbre de asistir ilustres testigos a la unión marital de personajes regios”<sup>146</sup>. No es difícil entonces concluir que el autor estaría pensando en parodiar tal uso y costumbre antes que desestimar la virilidad de Pármeno, de lo cual, por cierto, en última instancia, no se percibe mayor efecto en el resto de los diálogos. Insiste Américo Castro en la necesidad de valorar *La Celestina* en más de dos dimensiones, es decir, leerla entre líneas, pues nada en la obra está ahí por casualidad ni es producto de una simpleza.

El carácter del criado puede ser analizado de muchas maneras y una de ellas es

---

<sup>144</sup> Peter Russell describe los tres momentos de “duelos verbales” entre Celestina y Pármeno: la ganancia monetaria, su origen bajo y la lujuria. Y más adelante comenta sobre el posible trastoque de intención del autor contra los malos sirvientes, en otra influencia que permita a los amos hacer caso a servidores leales. Russell, “La magia”, p. 94.

<sup>145</sup> Tozer destaca la pérdida de la identidad masculina en Pármeno a manos de Celestina, de su amo y de Sempronio en una evolución donde se puede analizar una interpretación que puede no coincidir con lo que acusa la obra. Desde una marcada visión de género, la autora insiste en que “a Pármeno le incitan a rebelarse contra la jerarquía masculina (Calisto) a fuerza de animarle a satisfacer sus pasiones. Aunque este tipo de comportamiento no era insólito entre los esclavos embusteros de la comedia romana, no tenía precedentes en la novela sentimental española”. Asimismo, esta autora refiere la obediencia sumisa de Areúsa como propia de la que se le rendía a un hombre, y el sometimiento de Pármeno ante una figura femenina de autoridad. Tozer, “La identidad”, p. 151.

<sup>146</sup> Para la época de *La Celestina* ya no era vigente tal costumbre; habría funcionado, según Américo Castro, como un conocimiento de Rojas. Castro, *La Celestina*, p. 163.

mediante su utilidad para los fines de la obra en su conjunto, pero también para reflejar la intención de Rojas, quien resalta las discordancias con sus antecesores literarios y lo dota de un dinamismo que pone en duda todo cuanto el personaje hace y que es un reflejo distorsionado del comportamiento de otros personajes: una parodia social. Un ejemplo son los esfuerzos de Pármeneo por destacar su lealtad poniéndola a la altura de la nobleza de su amo:

Quéxome, Calisto, de la dubda de mi fidelidad y servicio, por los prometimientos y amonestaciones tuyas. ¿Cuándo me viste, señor, embidiar, o por ningún interesse ni resabio, tu provecho estocer? [...] ¡O, desventurado, abatido, ciego! ¡Y en tierra está adorando a las más puta [vieja] [...] ¡Desecho es, vencido es, cayódo es! (I, 248-51).

Todo el andamiaje verbal que sustentaba el discurso de prevención para su amo, el conocimiento de las malas artes de Celestina, y el manejo de refranes cultos y populares ni le interesan a Calisto ni respaldan una educación de servidor fiel.

Pármeneo, entonces, cambia el orden natural de lo que su discurso debiera ser; sigue hablando como joven, pero no se comporta en todo momento como un joven criado pobre. Al decir “Señor: Sempronio y una puta alcoholada davan aquellas porradas” (I, 239), llama a su amo “señor” como corresponde, pero se refiere a Celestina con desprecio, y repudia también el tono con que llamaba Sempronio a la puerta: “aquellas porradas”. “La presencia del otro en la palabra, da a esta última su carácter creador; igual que la imitación del otro determina los sentimientos del personaje”<sup>147</sup>. Ésta, que resulta ser la primera intervención del criado, retrata una posición superior a la de Celestina, donde él cree estar o tener derecho a estar, y, a la

---

<sup>147</sup> “Las palabras falsas —dice Todorov—, se tornan verdaderas, no se puede hablar, o escribir, impunemente [...] Y si las palabras crean la realidad que antes evocaban de un modo ficticio, el silencio, por su parte, hace desaparecer esa misma realidad”. Tzvetan Todorov, “La palabra según Constant”, en *Literatura y significación*, pp. 122-3. En adelante, Todorov, “La palabra”.

vez, de gran confianza con su amo. Pármene se da el lujo de llamar “puta” a Celestina de manera reiterada y burlona sin que su amo lo sancione, ya que este último se encuentra abstraído en la posibilidad del encuentro amoroso con Melibea. Calisto sabe también que es probable que la vieja haya escuchado al criado, sin embargo, su regaño a éste se produce en aparte, no abiertamente. El amo oculta la conversación de ellos dos en lugar de exponer al criado ante la vieja. Pármene nota el temor del amo e insiste en el mote de la alcahueta como si fuera una gracia: tendrá que ser la propia Celestina quien le cierre la boca a Pármene cuando se hallen a solas y éste se retraiga cobardemente ante su poder y autoridad superiores, que la vieja manifiesta desde su primera aparición.

Dice Pármene que su madre Claudina era “muger pobre, morava en su vezindad” [de Celestina] (I, 241). Nunca llegamos a saber si el criado recuerda los oficios de su madre y los oculta, pero su postura es de dignidad, a pesar de haber servido a la vieja y de conocer con exactitud sus oficios y el inventario que ésta utiliza y almacena en casa.

Hasta ahora, conocemos a un joven sirviente fiel, que parece guardar un pretendido honor que no sabemos de dónde viene. El autor es revolucionario porque los valores medievales se rompen en éste y otros tipos de comportamiento. Es un recurso irónico que Rojas dote a este personaje de características que no le corresponden ni por estamento ni por oficio. Pármene no acusa en su primera aparición temor alguno a la alcahueta y se apoya en la confianza y el reconocimiento de su amo. El joven criado presenta valores morales que Sempronio no tiene: es leal (“cumpliendo con la fidelidad, porque te me concediste” [I, 249]) y muestra sensatez (“de verte o de oírte descender por la escalera parlan lo que éstos fingidamente han

dicho” [I, 249]). Pareciera que el criado se dignifica ante un amo que, a su vez, por estas mismas palabras y su respuesta, va perdiendo tal dignidad para sí. “La finalidad de esta «tragicomedia» no fue moralizar, ni criticar primordialmente el orden social o religioso. Lo que de esta haya es reflejo secundario de otros propósitos más hondos: mostrar la perversión y el trastorno de las jerarquías de valoración vigentes, de los ideales poéticos y caballerescos”<sup>148</sup>. Según Castro, “la visión alterada, desordenada, de las valoraciones y jerarquías literarias alcanzó una altura sin análogo en esta obra”<sup>149</sup>.

Pármeno no parece dejarse influir fácilmente por los deseos de Calisto; sus diálogos van orientados al consejo y escándalo por el comportamiento del amo. La incorruptibilidad de Pármeno parece estar más relacionada con su inexperiencia que con sus principios, aunque cabe señalar que el criado insiste en que recuerda las enseñanzas de sus mayores<sup>150</sup>.

Una vez que Celestina descubre su origen, Pármeno contempla la posibilidad de contar con la hipotética herencia del padre, misma que ofrece —sin tener aún— a cambio del disfrute erótico y la consecuentemente ridícula parodia de amor cortés con Areúsa. Pármeno tampoco sostiene el heroísmo que se espera de un sirviente devoto, pues huye del riesgo de ser expuesto y confundido en la primera incursión de su amo: “¿Qué sé yo quién está tras las puertas cerradas? ¿Qué sé yo si hay traición? [...] Quiero hazer cuenta que oy me nascí, pues de tal peligro me escapé” (XII, 459). Pármeno, dice Sempronio, finge haber actuado con valentía: SEM.— “Pues Pármeno

---

<sup>148</sup> Castro, *La Celestina*, pp. 95-96.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> Posiblemente sus enseñanzas recibidas hayan sido producto de los nueve años que dice haber servido a los frailes de Guadalupe (XII, 470).

[...] así se holgó quando vido los de las hachas” (XII, 475). Pero, en realidad, el criado moría de miedo: “¡O, pecador de mí, si nos han de alcançar! Dexa broquel y todo” (XII, 469), dice Pármeneo a Sempronio cuando escuchan ruidos en la calle.

Pármeneo se debate entre su fidelidad y juicio, su origen oscuro, el temor manifiesto ante situaciones peligrosas, la desesperada necesidad de contacto sexual y su recientemente adquirida codicia, pues esta última no era parte de su buen natural, sino que resultó ser consecuencia del desprecio y la humillación recibidas por parte de su amo ante el esfuerzo inútil de evitarle el mal camino. Pármeneo sólo es una cara de la moneda y Celestina está impresa en la otra y el criado no tiene más remedio que cumplir el destino al que estaba condenado de nacimiento. Finalmente, se coloca como parte no desconocida de una sociedad que seguramente supo de sirvientes con características similares: una persona que pudiera ser reconocida entre el público lector.

Celestina utiliza su diálogo sobre las facultades y los oficios de su querida amiga Claudina para desarmar la pretendida dignidad de Pármeneo y, por lo tanto, sitúa al criado en una posición ajena y lejana a la vida honorable. Así, también lo hace indigno de predicar a Calisto consejos morales en contra de la vieja y de Sempronio. La alcahueta trata de romper la figura ética débil de Pármeneo: “Si tal fuese agora su hijo, a mi cargo que tu amo quedasse sin pluma y nosotros sin quexa [...] Yo le contaré en el número de los míos” (III, 286). Celestina no vivió para contarle entre los suyos, por cierto. En realidad, fuera de la promesa hecha en casa de Areúsa y de la cena en casa de Celestina, esta última no gozó nunca del favor de Pármeneo. Sin duda, su hijo putativo se transformó, pero no a su favor, sino en contra de ella y de sí mismo.

Este decir “le haré de mi fierro, si vivo”<sup>151</sup>, implica la condición de una lucha que la vieja podría perder si el diablo le cobrara la factura del conjuro; involucra asimismo la posibilidad de que Pármeneo sea un colaborador “sin embaraço” para “tender las redes” (III, 286). El criado, en efecto, aunque tratara, no podría impedir que en el undécimo acto su amo le diera la cadena de oro a Celestina, pero se mantiene consciente de la ceguera de aquél y del doble juego de la alcahueta: usa palabras cariñosas con ellos y saca provecho de Calisto. El criado juzga con dureza las artimañas de la vieja, pero ésta desestima sus juicios porque, ya en el undécimo acto, habla desde el fondo de su descenso, y resulta entonces tragicómico que se ría de la prisa de Celestina por salir corriendo con su cadena de oro, en lugar de recapacitar sobre que, en tal huida, él mismo queda excluido. A estas alturas, Pármeneo está totalmente desprovisto del buen juicio que presumía aconsejando a su amo. Aquel juego de espejos dialógicos fue transformando a Pármeneo y la imagen que él mismo pretendió mostrar con sus palabras, pero no con hechos. Finalmente, el criado refleja ira y desesperación alentando el homicidio que no se atreve a cometer él mismo, y muere imitando la huida de Sempronio.

A medida que el criado cambia, lo que dice y lo que calla configuran la transformación; en distintos momentos, el silencio puede significar la maduración, reiteración o el recrudecimiento de la última condición dialogada<sup>152</sup>. El resentimiento

---

<sup>151</sup> En el último capítulo de este trabajo retomo el ejemplo para demostrar el proceso de destrucción de Celestina y de Pármeneo.

<sup>152</sup> Todorov habla del silencio como otra de las actitudes verbales, que conlleva diversos sentimientos: asombro, preocupación, ofensa y también enfermedad; y dice: “Sería interesante, a partir de frases semejantes, hacer un estudio de las formas lingüísticas que nos permiten, en calidad de lectores, interpretar sin esfuerzo este lenguaje de los comportamientos verbales [...] La relación simbólica, donde la naturaleza del signo es indiferente a la naturaleza del objeto designado, no cubre el conjunto de las ocurrencias de la palabra”. Todorov, “La palabra”. p. 117.



del criado se intensifica rápidamente; gran parte de su transformación ocurre en el primer acto. Una de sus últimas intervenciones recuerda la autonomía de este personaje, la independencia que logró de la alcahueta y el desprendimiento total del control que la vieja ejercía en él a través del recuerdo de su madre: “embiarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar” (XII, 483). No obstante que haya sido Sempronio quien dio muerte a Celestina (XII, 485), Pármeneo nunca fue realmente un aliado de la vieja.

### **II.3 Facetas en la personalidad de Celestina y metamorfosis de Pármeneo**

Como podríamos suponer, el nombre más mencionado en la obra es el de Celestina. Ésta habla, enreda, seduce y miente. Anota Lida de Malkiel que “otro rasgo de Celestina, [es] el de perfeccionar, mientras habla, las mentiras que le sugiere el azar de los acontecimientos [...] finge, para mejor seducir a su interlocutora [refiriéndose al encuentro con Melibea], estar de parte de ella y no de parte del enamorado”<sup>153</sup>. La vieja improvisa su discurso como podría ocurrir en el mundo vivo si una celestina real se viera en apuros. En *La Celestina*, la polifonía opera en los mundos individuales de señores, servidores inconformes y prostitutas, y en la figura de esta alcahueta diferente a todas con el antecedente fantasmal de Claudina, quien libera a Celestina de representar los peores rasgos de la hechicera y bruja. Vemos su autonomía a través de discursos con los que va autoconstruyéndose y contribuyendo también a estructurar la obra. La alcahueta tiene conciencia de sí misma y favorece que otros personajes reaccionen a su influjo. Se puede decir que ella da vida, mediante la facilitación del discurso, a la intriga y la entrega de Melibea, al erotismo del acto séptimo, al

---

<sup>153</sup> Lida de Malkiel, *La originalidad*, p. 563.

sentimentalismo de los presentes a la mesa en el acto noveno e, incluso, a su propia muerte en el decimosegundo acto.

La alcahueta es quien se manifiesta de más y diversas maneras por medio del diálogo. Inicialmente vemos tópicos de la medianera, pero pronto nos encontramos con una serie de características que enriquecen al personaje y le proporcionan una organización de la obra a partir de las historias alternas de Calisto y Melibea, Sempronio y Elicia, Pármeneo y Areúsa, y los mismos padres de Melibea, personajes que, para el final de obra, han sido estructurados mediante los diálogos de los demás. La construcción más elaborada corresponde a la de la vieja, que incluye en su creación a Claudina, al padre de Pármeneo (aparentemente) y, por último, al mismo criado.

Así, —continúa Bajtín—, un artista sabe enfocar también al hombre en la vida desde el punto de vista de sus posibles funciones artísticas: sabe encontrar en la vida al héroe [...] Si el papel de protagonista se agotara con sus funciones formales sería imposible vislumbrar su figura más allá del plano de la obra, es decir, no se reconocería en la vida<sup>154</sup>.

La evolución y el afianzamiento del personaje de Celestina se basan en la reiteración de discursos apologéticos que dan estructura a la supremacía de la protagonista. Bajtín afirma que “el discurso del autor se organiza como la palabra acerca del que está presente, del que está oyéndolo y del que le puede contestar”<sup>155</sup>.

En primer lugar, nos dicen que Celestina es maestra en todas las artes de la seducción: “a las duras peñas promoverá y provocará a luxuria” (I, 233). En el tercer acto, la alcahueta aprovecha otra de sus confesiones para ironizar y exaltar las

---

<sup>154</sup> Bajtín, *El método*, p. 221.

<sup>155</sup> Bajtín, *Problemas*, pp. 94-5.

correrías de Claudina y las suyas propias como si fueran virtudes: “descubierta se yva hasta el cabo de la ciudad con su jarro en la mano” (I, 284-5).

En segundo lugar, en relación con Claudina, desde la apología de Celestina debemos situarnos en la comprensión de un grupo de oyentes que reciben la descripción minuciosa de una relación de hermandad y solidaridad como si fuera con una persona conocida y apreciada. Celestina coloca en Claudina, quien llegó a ser “encoroçada” por bruja, cualidades valoradas por el público oidor y, mediante la ironización de éstas, la convierte en persona.

Más adelante, la vieja alaba el goce que resulta de sucumbir libremente a la pasión de aquellas que “házense siervas de quien eran señoras [y] contino están posadas en los extremos” (III, 287-8). Esto, sin olvidar la labor de seducción de Melibea y la de Areúsa en los actos cuarto y séptimo.

“La transición de un estilo destruye o renueva el género mismo”<sup>156</sup>; así también se renuevan los personajes a partir de su centro de comunicación que es el diálogo vivo y el debate ligado a emociones humanas bien conocidas. No nos hablan de seres superiores o de dogmas abstractos. Celestina aterriza las sentencias y los dogmas, y le habla directamente a cada uno desde la cotidianidad, y, sobre todo, desde una sola distancia discursiva: desde el *tú*. El uso exclusivo del *tú*, comenta Peter Russell en su “Introducción”, “ofrece nuevo ejemplo, esta vez lingüístico, de cómo *La Celestina* subvierte los aceptados valores sociales de la colectividad en que nace”<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>157</sup> Russell, *La Celestina*, p. 40

*Reposa en alguna parte. ¿Y dónde mejor que en mi  
voluntad, en mi ánimo, en mi consejo, a quien tus padres  
te remetieron?  
(LC, I, 257).*



### Capítulo III. Evolución dialógica de Celestina y Pármeno

Utilizo el término *situación dialógica* desde la perspectiva bajtiniana y en el mismo sentido que Marta Gallo<sup>158</sup>: se trata de la posición y circunstancia en que se manifiestan en el texto un discurso o una serie de enunciados “como unidad de comunicación discursiva”<sup>159</sup>, ya sea para reflejar una consecuencia de intervenciones precedentes que el parlamento anterior pudo haber generado o para determinar la forma en que éste incide en la respuesta del otro o en el tratamiento que el autor da al desarrollo de los personajes y su devenir en la obra. Es decir, la situación dialógica no es el acto locutivo propiamente, sino el contexto en que la comunicación se desarrolla, de tal forma que el carácter de respuesta de un enunciado se manifiesta de diferente manera y con diferente intención, dependiendo del contexto y el tiempo en que sea dicho, así como de “la alteración de sujetos discursivos, que constituye las fronteras precisas del enunciado [y] adopta [...] formas variadas según distintas funciones del lenguaje, diferentes condiciones y situación de la comunicación [discursiva]”<sup>160</sup>.

Las situaciones dialógicas propician la evolución de los personajes al permitir, a partir de los parlamentos, la expresión de diversos rasgos de personalidad que se modifican con las circunstancias, como el hecho de que sus diálogos confluyen en la descripción a través de la capacidad de los personajes para ligar su conocimiento del

---

<sup>158</sup> Marta Gallo analiza pasajes literarios desde la perspectiva bajtiniana y, justamente, estudia lo que ella denomina “situación dialógica”: “En cierto modo, podría equipararse esa situación a un peculiar enfrentamiento especular en el que los reflejos ocurrieran en ambas direcciones [...] puesto que cualquier enunciado, en cualquier tipo de discurso, además de ser réplica al del interlocutor inmediato, refleja o puede reflejar otros enunciados anteriores dichos por otros. Como si en cada enunciado, en cada situación dialógica, se hiciera presente el pasado de un sentido en continua formación y transformación”. Marta Gallo, “Situaciones dialógicas en la literatura mexicana: sus asimilaciones e inflexiones”, en *Acta poética*, 18/19 (1997-1998), pp. 219-20.

<sup>159</sup> Bajtín, *Estética*, p. 256.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 261.

otro con referencias de su vida pasada: PÁR.— “aunque ella no me conoce por lo poco que la serví y por la mudança que la edad ha hecho” (I, 241); CEL.— “¿Y tú eres Pármeno, hijo de la Claudina?” (I, 255).

Al hablar de la división en actos y en escenas y de las situaciones dialógicas, dice Gilman:

La proposición de redefinir el «acto» para nuestras necesidades celestinescas sólo puede realizarse a base del claro interés que siente Rojas por las «situaciones dialógicas», aquellos encuentros repetidos o variados que vimos dibujar la trayectoria vital de Pármeno [...] una vez eliminada la trama y la acción, podemos circunscribir aún más nuestra tarea emprendiendo el análisis de cada acto en cuanto agrupamiento significativo de las «situaciones dialógicas» que contiene. Las conversaciones de las gentes constituyen las unidades de conciencia en *La Celestina*, los ladrillos con que Rojas construyó esa estructura extraordinaria y coherente<sup>161</sup>.

Como parte de las situaciones dialógicas, se pueden considerar las reacciones de los personajes que son lógicas pero imprevistas, como es el caso, por ejemplo, del entusiasmo desmedido de Pármeno ante la promesa que le hace Celestina de que podrá poseer a Areúsa; de los matices de la personalidad de Celestina que afloran en ciertos microdiálogos, y de la polifonía existente en los parlamentos de la protagonista, que caracteriza a cada una de las situaciones dialógicas, algunas de las cuales se estudian en este capítulo.

En el fondo, se habla de un proceso de caracterización que logra el autor a partir del diálogo. Los personajes hablan y actúan de acuerdo con la individuación que logra Rojas. La selección del lenguaje de cada uno, los antecedentes de vida siguen una línea distintiva innegable. El tono amenazador de Celestina, su conocimiento implícito del resto de los personajes, la vieja barbuda, la de la cicatriz en el rostro, la de los

---

<sup>161</sup> Gilman, *La Celestina*, pp. 145-6.

poderes supuestamente sobrenaturales. Celestina se despoja de su aspecto físico repugnante para dar paso y credibilidad a lo que dice, a lo que quiere que escuchen los demás. Asimismo, el modelo de resentimiento de Pármeno, los cultismos utilizados, todos estos elementos estudiados ya desde diferentes perspectivas, son ahora interés de este trabajo en torno a la construcción de los personajes a partir del intercambio dialógico<sup>162</sup>.

### III.1 El diálogo como retrato evolutivo de los personajes

A partir del primer acto, Rojas construye un arquetipo discursivo propio de su realidad histórica. Con base en la obra inacabada que supuestamente encontró durante sus vacaciones —partiendo del supuesto de que no conoció al autor del primer acto—, pudo reconocer y reinterpretar a un personaje y un estilo original compuesto por diversas voces y por las disputas entre esas voces. La maduración de Celestina a manos de Rojas parece ligada a una suerte de rebeldía ya reconocible en sus predecesoras, pero que se enriquece a medida que la obra avanza, y que marcaría un hito en la creación literaria.

Américo Castro describe perfectamente el trastoque de vidas desde los mundos del silencio y la intimidad, la épica y la lírica literaria de lo construido a lo destructivo-constructivo:

no se hace en modo alguno perceptible que Celestina hubiese elegido para instalar su existencia el espacio literario antes ocupado por la *Bella*<sup>163</sup> en misa [...] La obra de Fernando de Rojas es significativa como

---

<sup>162</sup> “Esta libertad del individuo para elegir su propio estilo es tanto más paradójica cuanto que parece oponerse a un dominio artístico del autor sobre el conjunto de la obra”. Gilman, *La Celestina*, p. 78.

<sup>163</sup> Véase la comparación que hace Américo Castro del romance *La misa de amor*, Dice el romance: ‘Allá va *la mi* señora,/ entre todas la mejor,/ viste saya sobre saya,/ mantellín de tornasol’; dice Celestina ‘En *entrando por la* iglesia,/ vía derrocar bonetes en mi honor,/ como si yo fuera una



ejemplo de arremetida, no crítica y directamente lanzada contra la sociedad en torno [...] sino contra la sociedad ideal de las valoraciones literarias. Lo hecho por Rojas carece de antecedente y de paralelo en su tiempo. Rojas no hizo «evolucionar» las formas o géneros literarios; opuso audazmente y en forma grotesca lo que podría llamarse —para entendernos— la dimensión épica (los aspectos dinámicos, amplios, públicos, colectivos y móviles de las imaginaciones literarias) y la dimensión lírica, íntima, sensible y erótica, presente en la poesía y en la prosa tradicionales [...] *Celestina*, con dimensión épica, emprende el ataque contra la doncellez de Melibea como si se tratara de vencer al gigante encastillado sobre una roca<sup>164</sup>.

Castro propone que la creación original de Rojas del personaje de *Celestina* no se trata de una maduración de las figuras que la anteceden, sino de una nueva concepción del arquetipo de la alcahueta, con definición, rasgos, discurso y carácter propio.

### **III.2 Silencio transformador en Pármeno**

Existen algunos casos en los que propongo que el silencio o la ausencia de diálogo en el personaje de Pármeno implica más que sólo una salida de escena<sup>165</sup> o un mecanismo de equilibrio de la obra. Es evidente que ninguna figura aparece constantemente en toda la obra; se entiende que los personajes entran y salen de escena porque esa es la estructura estilística, pero pienso que, específicamente en el caso de Pármeno, podemos notar que, cuando vuelve de determinadas ausencias<sup>166</sup>, se percibe a un

---

duquesa'. *Celestina* “toma por asalto aquel recinto de belleza, nunca antes profanado por quienes venían morando en él desde hacía siglos. Castro, *La Celestina*, pp. 96-7.

<sup>164</sup> Américo Castro, “Hacia la novela moderna: voluntad de existir y negación de los marcos literarios en *La Celestina*”, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*. Alan Deyermond, *Edad Media*, Ed. Crítica, Barcelona, 1980, pp. 526-7. En adelante, Castro, “Hacia la novela”.

<sup>165</sup> Cabe señalar que las primeras ediciones no contenían divisiones numéricas de escenas dentro de cada acto. Russell decide “adoptar el procedimiento de Miguel Marciales al respecto, asignando un número [...] a cada escena dentro de un acto”. Peter Russell, *La Celestina*, p. 175-6.

<sup>166</sup> Respeto a lo que llamo “silencios” o “ausencias”, puede ser que analice el caso de un “alternante paralingüístico silencioso”, como llama Sánchez Doreste a los momentos o las pausas “representados gráficamente por los signos ortográficos [...] «sube, hijo Pármeno»“ (cuando *Celestina* invita a Pármeno a subir a la habitación de Areúsa); o bien, es posible que me refiera a una “ausencia” física, como en el ejemplo del acto VI. Debo recalcar que mi intención es demostrar que el cambio en el

criado diferente al del parlamento anterior, es el sentido de perspectiva que permite divisar la transformación de Pármene, la cual es responsable del cambio de tono y ritmo cuando este personaje regresa al diálogo. Gilman señala:

Después del segundo acto, Rojas ya no necesita confrontar directamente a Pármene con su amo, y lo evita con cuidado. Hay ahora tan gran distancia entre Calisto y Pármene tal como es para sí mismo, que un tercer encuentro entre ambos personajes sería más penoso que irónicamente revelador. Así, Pármene sólo vuelve a salir a escena en esa espléndida situación del acto VI, que hace confluír a Calisto, Celestina y los dos criados en un cuarteto de vidas integrado por armonías disonantes y contrapuntos<sup>167</sup>.

Entre los actos segundo y sexto, Pármene ha sufrido parte de su transformación y no cabrían sino parlamentos acordes a ese nuevo estado. Por ejemplo, en el sexto acto encontramos a Celestina narrando su encuentro con Melibea y, gravitando en la escena, resaltan los apartes de Sempronio y Pármene; este último anuncia una salida: “sálgame fuera, Sempronio. Ya no digo nada, escúchatelo tú todo” (VI, 343). De acuerdo con Bubnova, “el dominio del discurso incluye, pues, no sólo lo estrictamente vocalizado, sino también los gestos y las expresiones corporales, las pausas, las ausencias, las respuestas tácitas, los sentidos mudos”<sup>168</sup>. No sabemos si Pármene sale de la habitación, como él mismo lo indica, o sólo permanece en silencio. El criado vuelve a “aparecer” en el diálogo cuando Calisto despide a Celestina y, nuevamente en aparte, se burla de ella por no querer irse de noche: “¡Sí, sí; por que no fueren a la niña! (VI, 346). Sin embargo, es como si el criado no se hubiera retirado realmente de la escena, pues Calisto no acusa su ausencia, ni lo llama de vuelta como en otras escenas, sobre todo cuando su propósito es acelerar cualquier servicio que tenga que

---

personaje se sigue dando aun después de que ha salido de escena, o bien, cuando sabemos que permanece en ella, pero no participa en los parlamentos. Sánchez Doreste, “Paralenguaje”, p. 259.

<sup>167</sup> Gilman, *La Celestina*, pp. 114-5.

<sup>168</sup> Bubnova, “*Voz*”, p. 105.

ver con Celestina y el negocio de su amor con Melibea. Este silencio se convierte en refuerzo del resentimiento cuando, de nueva cuenta, interviene: “¡Assí, assí! A la vieja todo, por que venga cargada de mentiras, como abeja, y a mí que me arrastren” (VI, 347), dice Pármene. Más adelante, el mismo criado justifica su supuesto regreso, para dirigirlo hacia el encuentro con Areúsa.

José Luis Gastañaga aborda los silencios como las cosas no dichas dentro del diálogo, pero no como elementos de transformación de los personajes a partir del cambio de situación comunicativa o de escena<sup>169</sup>. Por otra parte, Joseph Snow analiza los silencios de Rojas, es decir, aquellos momentos en que el silencio media entre personajes o dentro de un mismo parlamento. Snow señala el silencio, mayormente en el caso del planto de Pleberio y las preguntas sin respuestas de su pérdida, plantea el silencio como el resultado de un fuerte impacto emocional, positivo o negativo, que debe ser percibido como algo existente, con significado real<sup>170</sup>.

Para Lida de Malkiel, el silencio de Pármene en el acto IX, cuando primas y criados están a la mesa en casa de Celestina, ocurre porque “le sobrecoge otra vez la timidez juvenil, no dice palabra de amor y apenas habla”<sup>171</sup>. La autora afirma que Pármene

no es sentimental, no idealiza a Areúsa, ni se ve a sí mismo como amante trovadoresco, ni se embelesa oyendo amores ajenos [...] Tanto se parecen Celestina y el hijo de su comadre en ese leer en las almas, que ambos se comunican sin hablarse [...] Pármene es el único personaje que,

---

<sup>169</sup> José Luis Gastañaga Ponce de León, “Silencio o blasón. escribir entre dos extremos”, en *Celestinesca*, 36 (2012) pp. 143-160.

<sup>170</sup> “Silence may take the form of a speechlessness, the result of the strong emotional impact on an individual of extremes, let us say, of great beauty or of profound grief [...], silence must be perceived for it to exist, must be contextualized for it to have real meaning”. Joseph Snow, “Reading the silences of Fernando de Rojas: an essay”, en *Hispanic Review*, vol. 67, núm. 4, Lloyd Homage Issue (1999), pp. 445-6.

<sup>171</sup> Lida de Malkiel, *La originalidad*, p. 604.

en cierto modo, comparte el don de improvisación de Celestina [...] Es también la más difícil conquista de Celestina [...] Aunque concurre, embriagado por el reciente amor y amistad, al convite en su casa, no pierde la oportunidad de puntualizar su doblez [...] Pármene parece estar al acecho de todas las flaquezas y ruindades de los que le rodean para fijarlas en sus sarcásticos apartes<sup>172</sup>.

Esta ausencia dialógica de Pármene es un silencio que lo confirma como ajeno, inasible para Celestina. De acuerdo con Lida de Malkiel, el criado está en todo momento al tanto de la situación: “Más que eso sé yo; sino por que te enojaste estotro día, no quiero hablar, quando lo dixes a Calisto” (IX, 402). En cuanto la vieja los recibe, los dos hablan en apartes, Pármene, por un lado, para criticar la falsedad de la vieja (“¡Qué palabras tiene la noble! Bien ves, hermano, estos halagos fengidos” [IX, 403]), y, por otro, para justificarla ante el comentario de Sempronio, quien dice de ella: “no sé quién diablos le mostró tanta ruyndad” (IX, 403). Hablando desde su nueva personalidad, Pármene utiliza una sentencia de Erasmo<sup>173</sup>: “La necessidad y pobreza, la fambre; que no hay mejor maestra en el mundo, no hay mejor despertadora y avivadora de ingenios” (IX, 403). Pero el criado no habla de Celestina, sino de sí mismo; éste es uno de los dobleces que utiliza para reflejar su cambio situando su propia descripción en la persona de Celestina.

¿Qué observa Pármene durante la cena? Celestina hace apología del vino y, con ello, provoca la primera intervención del criado en esa escena, la cual tiene el fin de corregirla; después, el intercambio celoso de Elicia y Sempronio, la crítica de Areúsa a Melibea y, más adelante, la respuesta de Areúsa a Sempronio en un breve discurso contra la vanidad y en pro de la bondad natural y no basada en la nobleza. La

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 604-7.

<sup>173</sup> Dorothy Severin, *La Celestina*, Cátedra, decimocuarta edición, Madrid, 2004. Véase nota núm. 4, p. 224. En adelante, Severin, *La Celestina*.

segunda intervención de Pármene no ocurre sino hasta que éste le responde a Celestina sobre el estado de Calisto. Ahí, Pármene recupera tramposamente la promesa de su sayo: “hasta oír que eres venida con Melibea en tu arremango. Tu saya y manto, y aun mi sayo, cierto está; lo otro vaya y venga. El cuándo lo dará, no lo sé” (IX, 410-11). No es por timidez que el criado evite emplear sentencias o que calle; tampoco me parece que sea por la “pobreza de la mente que le impide poner en sus propias palabras lo que piensa”, como afirma Louise Fothergill-Payne<sup>174</sup>. Las intervenciones de Pármene están estrechamente ligadas a la mutación que sufre su personaje. A estas alturas de la obra, el criado ya está contaminado de resentimiento, y de las mañas de Celestina; su transformación claramente responde a la nueva realidad que lo rodea, y es por ello que aprovecha su breve diálogo para reclamar el sayo.

Después de otra discusión entre Sempronio y Elicia, las dos parejas aún sentadas a la mesa inician un escaqueo amoroso con la complacencia de la vieja. A la llegada de Lucrecia, escuchamos el sufrido discurso de Celestina, que hace llorar a algunos de los presentes; Pármene sigue en silencio y las dos parejas se retiran. No es sino hasta el undécimo acto cuando el criado vuelve a aparecer, en apartes con Sempronio, mostrando desprecio y recelo contra su amo y contra Celestina hasta que declara su sospecha por una posible traición en la visita a Melibea (XI, 450-1), en una extensa adición sobre los peligros del “*falso boyzuelo*” (XI, 450).

---

<sup>174</sup> Fothergill-Payne, hablando del uso de sentencias que los dos personajes utilizan constantemente, afirma que “Celestina and Parmeno vie with each other in quoting *exempla*, and *sententiae* in the case of the experienced woman to defeat her opponent, in the case of the young servant to express what his poverty of mind cannot put into words”. Fothergill-Payne, *Seneca* p. 59.

### III.3 Microdiálogo y polifonía

En el caso de Celestina y Pármeno, en sus parlamentos a solas, su interés va encaminado a poner de manifiesto los matices de la personalidad de la alcahueta y la transformación del criado, respectivamente. Pármeno sucumbe a la petición de Celestina para hacerse amigo de Sempronio ante la inminente posesión de Areúsa. Celestina, en un aparte triunfal, un microdiálogo donde se dirige al otro, clama “¡Ha, don ruyn! ¡Palabra te tengo! ¡A buen tiempo te así!” (VII, 379). Celestina obtiene finalmente la promesa del criado y en este punto atestiguamos la rendición del muchacho después de repetidos intentos de la alcahueta por convencerlo. Para Pármeno, éste representa el último peldaño que desciende en su camino a la transformación, pues el resto de su comportamiento sólo recrudece su nuevo estado iracundo y resentido; su fidelidad y comportamiento moralizante no volverán más.

El diálogo como estrategia discursiva podría entenderse de modo simplista solamente como el intercambio de parlamentos, pero sabemos que su definición abarca una complejidad de elementos además de las réplicas entre interlocutores. En *La Celestina* el diálogo lo es todo. Rojas creó personajes libres, capaces de inventarse e inventar al otro y de narrar sin perder el dialogismo. Prescindiendo del narrador, los personajes se han encargado, usando las palabras de Bajtín, de dar cauce al objeto de la intención del autor en la “variación del tema en muchas y diversas voces, un polivocalismo y heterovocalismo fundamental e insustituible del tema”<sup>175</sup>.

Entre los diferentes recursos que aprovecha el discurso, encontramos los soliloquios, los apartes, los monólogos y, apegados estrictamente al parlamento e

---

<sup>175</sup> Bajtín, *Estética*, p. 194.

intercambio de réplicas, también el diálogo interno, el microdiálogo y la bivocalidad de las palabras, con lo que “en cada una de ellas tiene lugar una disputa de voces”<sup>176</sup>.

Rojas utiliza esta estrategia para colocar a los personajes en posición de hacer alusiones y presunciones. Celestina asume una conducta medrosa cuando dice: “Y su amo Calisto, ¿qué dirá? [...] Diráme en mi cara denuestos rabiosos [...] tú, puta vieja, ¿por qué acrecentaste mis pasiones con tus promessas? ¡Alcahueta falsa, para todo el mundo tienes pies, para mí, lengua” (III, 299). Ella manifiesta sus propios temores y menciona a Calisto, cuando en realidad está aludiendo a la primera descripción que hace Pármeneo de ella<sup>177</sup>.

Hasta ahora, el espectador conoce algunos diálogos de Calisto y sabe que él no ha dicho las palabras que refiere Celestina. Celestina pretende que la personalidad de Calisto sea proclive a comportarse de esta manera. El lector-oidor de la obra puede asimilar tal carácter y “creerle” a Celestina, quien, dramatizando su parlamento irónicamente, pone en boca de Calisto palabras que saldrían, y que de hecho han salido ya, de Pármeneo; el criado las enuncia cuando trata de advertir a su amo y llama a Celestina “¡puta vieja!” (I, 239); “alcahueta” (I, 242), y “falsa”, como lo advierte el mismo autor (LC, 185) y lo repiten varios personajes en diferentes momentos, incluida la propia vieja. Éste es uno de muchos momentos de tensión que la alcahueta nos proporciona a lo largo de la obra. En este caso, en un microdiálogo de ella misma con un falseado Calisto y con un oculto Pármeneo, al que, me parece, podría tenerle

---

<sup>176</sup> Mijaíl Bajtín, *Problemas*, p. 110.

<sup>177</sup> Coincido con el análisis que desarrolla Gustavo Illades cuando afirma, al analizar este mismo diálogo y conectarlo con lo dicho por Pármeneo en el primer acto, que la voz de Calisto “actualiza la [...] voz-conciencia de Pármeneo, lo cual origina una contienda o diálogo interior de la palabra con la primera voz”. Gustavo Illades, “La voz como diálogo o contienda en *La Celestina*”, en *Palabra e imagen en la Edad Media: Actas de las IV Jornadas Medievales*, Eds. Aurelio González, L. Von der Walde, UNAM. México, 1995, pp. 333-4.

más temor que al amo, pues el criado podría entorpecer su negocio con un Calisto que la vieja sabe que se encuentra rendido.

### **III.4 El vínculo discursivo de Celestina y Pármeneo**

En algunos fragmentos del extenso diálogo de la escena diez del primer acto, en que la alcahueta reconoce, o dice reconocer a Pármeneo sólo a partir de que él mismo le revela su nombre, leemos diferentes voces que gravitan especialmente en este discurso de Celestina, quien, desde una posición de superioridad, tanto por edad como por sabiduría, le dice a Pármeneo lo siguiente:

1. “Al cual [Dios] puso entre él [el padre de Pármeneo] y mí que te buscase y allegasse y abrigasse” (I, 256), con una primera voz-conciencia protectora;
2. “Sin duda dolor he sentido, porque has por tantas partes vagado y peregrinado que ni has havido provecho ni ganado debdo ni amistad” (I, 256-7), una segunda voz que descalifica el buen comportamiento que ha tenido el criado hasta ese punto de la obra;
3. “Reposa en alguna parte. ¿Y dónde mejor que en mi voluntad?” (I, 257), una tercera voz, maternal;
4. “[hablando de los señores] Como la sanguijuela saca la sangre, desagradecen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón, ¡Guay de quien en palacio envejece!” (I, 258), una cuarta voz, que se expresa contra los ricos;
5. “Y mucho te aprovecharás siendo amigo de Sempronio” (I, 259), una quinta voz, corruptora.

Utilizando el mismo discurso del ejemplo anterior, de los fragmentos del diálogo de Celestina y Pármeneo en la décima escena del primer acto, veamos cómo se presenta, en una sola y breve réplica de Pármeneo (de apenas 5 líneas), una respuesta a cada cambio de enunciado dentro del muy extenso diálogo de Celestina (que ocupa 74 líneas). Se cita a continuación la réplica de Pármeneo, después se enumera el



fragmento de cada enunciado diferente de Celestina y abajo se distingue la respuesta de Pármeno a cada uno de éstos con una sangría mayor:

PÁR.— “Celestina, todo tremo de oírte. No sé qué haga<sup>178</sup>. Perplexo está. Por una parte, téngote por madre. Por otra, a Calisto por amo. Riqueza desseo, pero quien torpemente sube a lo alto, más aýna caye que subió. No querría bienes mal ganados” (I, 259).

1. al cual [Dios] puso entre él [el padre de Pármeno] y mí que te buscasse y allegasse y abrigasse.

Celestina, todo tremo de oírte. No sé qué haga. Perplexo está.

2. Sin duda dolor he sentido, porque has por tantas partes vagado y peregrinado que ni has havido provecho ni ganado debdo ni amistad.

Por una parte, téngote por madre.

3. Reposa en alguna parte. ¿Y dónde mejor que en mi voluntad [...]?

Por otra, a Calisto por amo.

4. [hablando de los señores] Como la sanguijuela saca la sangre, desagradecen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón, ¡Guay de quien en palacio envejece!

Riqueza desseo, pero quien torpemente sube a lo alto, más aýna caye que subió.

5. Y mucho te aprovecharás siendo amigo de Sempronio.  
No querría bienes mal ganados. (I, 256-9)

Es muy interesante analizar las respuestas a partir de la síntesis de cada voz<sup>179</sup> que se desarrolla en este diálogo tan extenso. Pareciera que Pármeno está elaborando sus

---

<sup>178</sup> Esta frase es importante por su significación dialógica y es por ello que requiere citarse otra vez. Véase su cita en el capítulo IV.5 de este trabajo; allí se le relaciona con el tercer “peldaño” de su descenso.

<sup>179</sup> Gustavo Illades señala que es en la voz del lector que recae la función también del narrador que “ha de desdoblarse con el fin de reproducir ante los virtuales oyentes, voces autónomas [que se convierten] no sólo en personajes, sino en conciencias”. Illades, *La Celestina*, p. 20.

respuestas a medida que avanza el parlamento persuasivo de Celestina. Si bien la intervención de Pármene es breve, recoge todo el discurso de la vieja, poniendo en palabras los diferentes estados de ánimo que éste le va provocando: 1. ante la protección de la vieja, desconcierto; 2. ante la descalificación, sumisión; 3. ante el discurso maternal, se declara sirviente de Calisto; 4. ante la diatriba contra los señores, temeroso de subir a donde no le corresponde, y, finalmente, 5. ante la incitación corruptora de la amistad de Sempronio, Pármene muestra escrúpulos.

Como vimos, el intercambio discursivo de Celestina con Pármene se da gracias a la respuesta de éste y al desencadenamiento de reacciones a partir de lo que el criado escucha en cada segmento de un parlamento encaminado a atacarlo, desde distintos frentes. Pármene, en respuesta, pasa del desconcierto a los escrúpulos en una serie de diálogos que están muy lejos de generar la confianza de la vieja en su propio poder persuasivo, pues Pármene le echa por tierra cuatro argumentos infructuosos, salvo el de la descalificación, que parece ser el único que logra cierto sometimiento del criado, lo que le deja una valiosa lección. El recuento hasta ahora revela a un muchacho susceptible a la descalificación. Más adelante, la alcahueta prueba la retórica y otras armas diferentes, lo cual nos habla, por una parte, de la maestría verbal de Celestina, pero también de su capacidad de improvisación, pues sucede que no todos sus intentos persuasivos son efectivos, como vemos en el acto XII, donde muere al fallarle su arte persuasivo.

La pluralidad de voces en boca de Pármene se presenta también en el segundo intento de la vieja por persuadir al criado hablándole largamente de las bondades de la amistad y dejando entrever su intención de ayudarlo a conseguir un encuentro sexual con Areúsa.

Ante el evidente interés del criado, Celestina le dice, afable: “Pues tu bendita dicha quiere que aquí está quien te la dará” (I, 260). Pármemo vuelve a la duda y resistencia con tres frases cortas seguidas:

- a) “Digo que te creo”, primera voz que lo coloca vencido ante Celestina;
- b) “Pero no me atrevo”, segunda voz que le recuerda su deuda de fidelidad;
- c) “Déxame”, tercera voz que lo aparta de las dos primeras con intención de cortar la comunicación.

Pero lo que el criado consigue es una áspera embestida de la vieja, que aprovecha la duda para confundirlo y disfrazar un insulto: “Dirás que donde ay mayor entendimiento ay menor fortuna” (I, 261).

Un momento de vital importancia en la obra es el del conjuro de Celestina. Ante la imposibilidad de clasificarlo como diálogo (con Plutón) o monólogo interior, puesto que intervienen diferentes intenciones, me parece que es pertinente verlo como monólogo dialógico. En la primera parte: “Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal [...] de los condenados ángeles [...] señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan” (III, 292-3) vemos un microdiálogo con el diablo, o “fragmentos de monólogo interior dialogizado”, de acuerdo con Bajtín, en los que “el diálogo ha penetrado adentro de cada palabra, provocando una lucha y corte de voces”<sup>180</sup>. En la última parte del conjuro, Celestina parece vulnerar sus poderes vendiéndose al diablo: “Y, esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad” (III, 294), con lo que prueba su conciencia, en el sentido de que cree en lo que hace y

---

<sup>180</sup> Bajtín, *Problemas*, p. 110.

traza su propia tragedia; no queda sin consecuencia la entrega que de sí misma hace la vieja al diablo<sup>181</sup>.

Las palabras de Celestina aumentan su fuerza y poder de seducción y de persuasión por el uso de factores tan esenciales como los sentidos. Un ejemplo claro de esto es su encuentro con Areúsa (VII, 370-81), determinado a provocar un enorme deseo en la joven, así como una urgencia sexual en Pármeno. Aunque durante este discurso Pármeno se encuentra al pie de las escaleras, y, puesto que gran parte de los diálogos en la obra son escuchados por el otro, podría interpretarse que el criado escucha el parlamento seductor de la vieja, con lo que su gran deseo se intensifica; y no olvidemos al público oyente, que también puede reaccionar a los diálogos eróticos de Celestina, quien huele, ve y cosquillea a Areúsa semidesnuda; le toca el vientre, los pechos y el cuerpo entero, preludiando una clara excitación sexual.

No me propongo analizar la lexicografía erótica de una época sobre la cual —según María Eugenia Lacarra—<sup>182</sup> prácticamente no existen estudios, sino que busco estudiar el tipo de mensaje que se transmite a partir de la comunicación dialógica.

Cuando Celestina entra en la cámara de Areúsa, ésta se encuentra desnuda o casi desnuda: “Ya me desnudava para acostar” (VII, 371). Al decir la muchacha que tiene frío, Celestina aprovecha para pedirle que se vaya a la cama; Areúsa se sienta en ella y la vieja le dice: “Pues no estés asentada; acuéstate y métete debaxo de la ropa,

---

<sup>181</sup> Peter Russell, hablando de los padres de la Iglesia, argumenta que, según santo Tomás, “a los propios hechiceros se les consideraba embaucados por los demonios, deseosos éstos de explotar su credulidad y orgullo en pro de los ardidés diabólicos”. Peter Russell, “La magia, tema central de *La Celestina*”, en Santiago López-Ríos, (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, Istmo, Madrid, 2001, Colección Fundamentos, núm. 198, p. 285. Véase nota núm. 17 en p. 286. En adelante, Russell, “La magia”.

<sup>182</sup> Lacarra estudia los dichos y palabras de corte erótico, o utilizadas en un contexto erótico en la obra, desde la perspectiva de ironía y humor. María Eugenia Lacarra, “Sobre los dichos”, *op. cit.*

que parece serena” (VII, 371)<sup>183</sup>. Inicia aquí un proceso descriptivo que involucra los cinco sentidos y tiene como fin preparar sexualmente a la muchacha para que acepte recibir a Pármemo. Cuando Areúsa levanta las sábanas para cubrirse, Celestina empieza un juego verbal y de lenguaje corporal destinado a excitarla<sup>184</sup>; además, aprovecha que Pármemo escucha la conversación para enardecerlo<sup>185</sup>.

Sabemos que el criado está escuchando porque Celestina exclama sus parlamentos. Los signos de admiración en la edición de Peter Russell y de Dorothy Severin pretenden sugerir que la vieja quiere que Pármemo la escuche<sup>186</sup>. Asimismo, Areúsa dice en volumen alto algunas cosas antes y después de enterarse de que Pármemo está al pie de la escalera. “Los gestos surgen del yo a manera de exclamaciones aunque Rojas evite describir las facciones de las caras individuales [...] los cambios de andadura de Celestina, los saltos de desahogo que da Pármemo [...] vienen a complementar el diálogo de las palabras”<sup>187</sup>, señala Gilman. A continuación analizo los sentidos que explora el autor:

---

<sup>183</sup> “Sirena”; se entiende que la joven está cubierta con ropa de la cadera a abajo. Véase nota 62 de Russell, *La Celestina*, p. 371.

<sup>184</sup> Véase el análisis del lenguaje corporal que realiza Bados-Ciria al hablar del lenguaje corporal, particularmente del uso del sentido del tacto de Celestina ante Areúsa (entre otros personajes) en la escena de su seducción en el acto VII. No toca, dicho sea de paso, el uso de los otros sentidos corporales y que también forman parte del lenguaje no verbal. María Concepción Bados-Ciria, “‘Celestina’ y el lenguaje del cuerpo, en *Celestinesca*, 20.1-2 (1996).

<sup>185</sup> Joseph Snow analiza a los “escuchas” en la obra, y sugiere la actuación teatral de Celestina al permitirle a Pármemo escuchar lo que le dice a Areúsa, supuestamente ignorante de su presencia en casa: “I believe Celestina was again staging a theatrical, putting on a show, without Areúsa's complicity, by allowing Pármemo to be a silent participant in a conversation of which he is a more-than-willing eavesdropper”. Snow, “Have you”, p. 453. Nota: no tengo la publicación original y presumo la página exacta.

<sup>186</sup> La versión facsimilar *Comedia de Calisto y Melibea [Fadrique Alemán de Basilea, Burgos, 1499]* de la Hispanic Society of America (1909), *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, no consigna signos de admiración. Es posible que éstos hayan sido añadidos por el editor. La idea me remite a la recomendación del mismo Proaza: “Si amas y quieres a mucha atención leyendo a Calisto mover los oyentes [...] a veces ayrado, con gran turbación. Finge leyendo mill artes y modos” (*LC*, pp. 613-4). Se podría suponer que, cuando los parlamentos de Celestina no están entre signos de admiración, sus palabras y gestos se orientan a la excitación de Areúsa.

<sup>187</sup> Gilman, *La Celestina*, p. 45.

Celestina recurre al olfato: “¡Ay, cómo huele toda la ropa en bulléndote!” (VII, 371). La ropa se revuelve y “bulle”, término que también se asocia con el de hervir. La vieja describe el agradable aroma de Areúsa, que se esparce al revolver la ropa como si se cocinara algo muy aromático: “Aosadas, ¡que está todo a punto!” (VII, 371).

El diálogo de la alcahueta también hace referencia a la vista: “¡Fresca que estás! ¡Bendígate Dios!” (VII, 372). “Muger fresca”, dice Covarrubias, es “la que tiene carnes y es blanca y colorada y no de faciones delicadas ni adamada”<sup>188</sup>, es decir, ni delicada ni fina ni elegante. “¡Qué sávanas y colcha, qué almoadas y qué blancura” (VII, 372), dice también la vieja, exaltando el sentido de la vista y aumentando el grado de excitación de las dos: “Déxame mirarte a mi voluntad, que me huelgo” (VII, 372).

En ese momento, Celestina se acerca tanto a Areúsa que le provoca cosquillas: “¡Passo, madre!” (VII, 372), le dice la muchacha. Ante la queja del “dolor de madre”, Celestina explora el sentido del tacto; se acerca aún más para tocarla en el vientre bajo: “Pues dame lugar. Tentaré” (VII, 372); “Más arriba la siento, sobre el estómago” (VII, 372), reclama la joven. Del abdomen, la vieja pasa al pecho: “¡Bendígate Dios y señor Sant Miguel Ángel! [...] ¡Qué pechos y qué gentileza! [...] ¡O, quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar tal vista!” (VII, 372).

No debemos perder de vista que el sentido del oído ha estado presente en todo este trance; por sus diálogos, no resulta difícil imaginar que la vieja la ha palpado y manipulado a placer. Una vez que tiene expuesta a Areúsa, Celestina introduce su

---

<sup>188</sup> Covarrubias, *op. cit.*, p. 609.

discurso a favor de disfrutar la juventud y compartir un cuerpo “tan comunicable” (VII, 373) y mayormente útil para dar placer como es el de Areúsa: “pero otra cosa hallava yo siempre mejor que todas” para aliviar el dolor de la madre<sup>189</sup> (VII, 374); para este momento, Celestina ya no necesita dar más explicaciones pues la joven sabe que se refiere al goce sexual. Después de la débil defensa de Areúsa, basada en un esfuerzo de mantener lealtad a su hombre, Celestina le habla de Pármemo y la orilla a recibirlo para que, le dice ésta, “goze él de ti y tú de él” (VII, 375). Celestina le presume después de su prima Elicia y de las ventajas y comparaciones del número dos (o más, refiriéndose al número de amantes) “más pueden dos, y más quatro” (VII, 376)<sup>190</sup>, que ella “no se halla mal con mis castigos; que uno en la cama y otro en la puerta y otro que sospira por ella en su casa, se precia de tener” (VII, 376). Después, Celestina continúa explicando la desventaja del número uno. Finalmente, al acercarse Pármemo, la vieja se asegura de que el criado, que está enardecido de pasión, le prometa complicidad: “¡Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto; que me ha muerto de amores su vista!”<sup>191</sup> (VII, 378). Y en cuanto lo

---

<sup>189</sup> El comentador anónimo explica el dicho de Celestina: “ai otra buena forma con que se quita que es el coito y tener conversacion [carnal] la tal mujer que padece esta enfermedad con varon”. *Celestina comentada*, p. 291.

<sup>190</sup> El comentador aclara que esto “se ha de entender para servir a Dios y no para ofensa”. Rojas se apoya en el “Eclesiastés” (el comentador anónimo se equivoca al aludir al “Eclesiástico”) 4: 9-12: “Mejores son dos que uno; porque tienen mejor paga en su trabajo [...] Y si alguno prevaleciere contra uno, dos le resistirán”. *Ibidem*, p. 294.

<sup>191</sup> Miaja recuerda que “parte primordial en el proceso del cortejo amoroso es, sin duda, la vista en tanto el hecho de ver o mirar constituye el primer contacto entre los amantes como bien queda establecido en *El arte de amar* de Ovidio y el *Pamphilus de amore*, antecedentes directos del *ars amandi* en el *Libro de buen amor*, y éste de *La Celestina* [...] Ningún cortejo amoroso puede prescindir de la mirada como acto fundacional de lo que habrá de devenir entre los amantes. E incluso se llegue a dar el enamoramiento *per amorem oculorum*, en el que la atracción nace al ver una imagen o un retrato de la dama, tópico frecuente en este tipo de obras y en otras que tratan del amor *hereos*”. María Teresa Miaja de la Peña, “Ver y mirar en *La Celestina*”, en *Letras*, núms. 61-62 (2010), pp. 213-4.

consigue, le dice que también quiere verlo a él: presenciar la consumación del acto sexual.

Queda por complacerse el gusto, y es Pármeno quien da cuenta de este sentido al poseer con vehemencia a Areúsa ante la incitación y mirada de su lujuriosa testigo. “¡Llégate acá, negligente, vergonçoso, que quiero ver para cuánto eres ante que me vaya! ¡Retócala en esta cama!” (VII, 378), le ordena Celestina también entre signos de admiración, aunque ya los dos jóvenes están juntos y la escuchan bien: lo hace en un momento de exaltación sexual de los tres. Ante el afán de Pármeno, la joven presenta una clara resistencia a su embestida en una hábil adición de Rojas en la *Tragicomedia*: “¡Ay, señor mío, no me trates de tal manera! ¡Ten mesura, por cortesía; mira las canas de aquella vieja honrrada, que están presentes!” (VII, 379-80). La joven no hace sino ganarse la reprobación de la alcahueta, que la hace sentir vergüenza de su falso recato. Celestina comparte con los jóvenes todo el erotismo de la escena al grado de salivar: “Voyme; que me hazés dentera con besar y retoçar. Que aún el sabor en las encías me quedó”, y queda expuesto en escena el sentido del gusto (VII, 381).

En las adiciones de Rojas, señaladas por las cursivas de Peter Russell (explicadas en la introducción de este trabajo), vemos prolongarse el erotismo de la escena debido a la inclusión del fingido grito de defensa de Areúsa; el sobreentendido embate de Pármeno, el reclamo de la vieja voyeurista que obliga al público oyente a imaginar la escena de sexo explícito y el sometimiento, seguramente placentero, de la muchacha al dominio del novicio enardecido, así como la presencia de la desfigurada anciana.





*Espero en Dios que serás mejor para mí de aquí en adelante,  
y mudarás el ruyn propósito con la tierna edad; que, como  
dizen, múdanse costumbres con la mudança del cabello y  
variación; digo, hijo, creciendo, y viendo cosas nuevas cada  
día. Porque la mocedad en sólo lo presente se impide y ocupa  
a mirar, mas la madura edad no dexa presente ni passado ni  
provenir .*

*(LC, VII, 358-9).*



## Capítulo IV. “Aquel mudar de trajes”

### IV.1 Contradicciones discursivas

La idea detrás de “Aquel mudar de trajes” se refiere al cambio de comportamiento de los personajes, entendido como las señales que designan diferencias en su personalidad —variaciones o matices, en el caso de Celestina, y una transformación completa, en el de Pármeno—, así como la tragedia que caracteriza a ambos. También se puede entender como una referencia a los giros que ocurren en los parlamentos de Celestina y a los diversos registros o tipos de discurso que utiliza en sus diálogos en intervenciones que revelan las diferentes facetas de su carácter, como pueden ser el interés, la seducción, la persuasión, entre otros<sup>192</sup>.

En cuanto a Pármeno, los cambios en su discurso dibujan, a partir de su evolución dialógica, una suerte de “retrato hablado” del proceso de transformación que sufre. Aquí me refiero tanto a sus contradicciones discursivas que revelan cambios en la personalidad como a la manifestación de dos mensajes opuestos dentro de un mismo parlamento, como una expresión de dos comportamientos antagónicos ante una misma circunstancia, o bien, que traspasan esa circunstancia. De hecho,

---

<sup>192</sup> Loureda, hablando de la lingüística del texto, como “hermenéutica del sentido”, explica que “en el plano del discurso también hay una serie de hechos que asocian en el hablar [...] la información extralingüística [...] a la dimensión lingüística del signo [...] para servir a ciertos fines [...] Estos procedimientos son relaciones del signo, es decir, que son un hecho semiótico; pero son, desde el punto de vista de la finalidad, relaciones del signo en el discurso que sirven para crear efectos de sentido”. Óscar Loureda, “De la función metalingüística al metalenguaje: Los estudios sobre el metalenguaje en la lingüística actual”, en *Revista Signos*, 42.71 (2009), pp. 317-332.

Por otra parte, Bajtín afirma que en “los estilos de lengua [...] lo importante es bajo qué ángulo dialógico se confrontan o se contraponen en la obra [...] Las relaciones dialógicas (incluyendo la actitud dialógica del hablante en su propio discurso) son objeto de la translingüística”. *Problemas*, p. 254

*mudar*, usado como verbo y como sustantivo, aparece entre 22 y 25 veces<sup>193</sup>, dependiendo de si se trata de la edición burgalesa de 1499 de la *Comedia de Calisto y Melibea*, o de la toledana de 1510 de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Palabras como *muda*, *mudable*, *mudada*, *mudado*, *mudan*, *mudança*, *mudanças*, *mudar*, *mudas*, *mudava*, *mude* (o *mudé*) se utilizan a lo largo de la obra para indicar, precisamente, todos los cambios descritos más arriba —en muchas ocasiones, contradicciones y cambios discursivos— que delinear el transcurso de la obra y la construcción de los personajes. El tema de la mudanza ha sido estudiado desde diferentes puntos de vista; basten un par de ejemplos: Lida de Malkiel compara a *La Celestina* de la *Comedia* con la de las interpolaciones posteriores; a la Areúsa de la *Tragicomedia*, con la cortesana de la comedia romana, y analiza la interpretación de Gilman, del claro apego a los rasgos psicológicos<sup>194</sup>. Maravall atribuye los cambios y las contradicciones a la transformación real que vivió la sociedad de la época de *La Celestina*, orientada a una nueva economía y que, en consecuencia, se enfrentó a una serie de nuevas necesidades de la población; esto conllevó avances, mudas, sustituciones y, en general, dejar atrás el perfil social y moral tradicional<sup>195</sup>.

Existe una multiplicidad de estudios críticos relativos a la descripción de los personajes de esta obra y de algunas de las contradicciones que ocurren en ella cuando dos personajes se refieren a un tercero. Tenemos, por ejemplo, el caso de Melibea, a la que Calisto retrata como una figura angelical de “resplandecientes virtudes, la altitud

---

<sup>193</sup> Cfr. Gago Jover, *et. al.*, *Textos tempranos de Celestina*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Biblioteca digital de textos del español antiguo, Madrid, 2015. Nota: no consigno páginas porque es una revisión general del las ocurrencias en el texto.

<sup>194</sup> Lida de Malkiel, *La originalidad*, pp. 290 y ss.

<sup>195</sup> Maravall, *El mundo*, pp. 21-22.

y enefable gracia, la soberana hermosura” (I, 229). Por otro lado, Areúsa dice de ella que “todo el año se está encerrada con mudas de mill suziedades [...] unas tetas tiene, para ser donzella, como si tres vezes hoviesse parido; no parecen sino dos grandes calabças” (IX, 408). También encontramos contradicciones de carácter moral, como el uso de sentencias y cultismos por parte de personajes bajos o las constantes ocasiones en que Celestina dice algo y más adelante se desdice, por ejemplo, le dice a Sempronio: “todavía, hijo, es necessario que el buen procurador ponga de su casa algún trabajo, algunas fingidas razones, algunos sofisticos actos” (III, 282), pero posteriormente asegura lo siguiente: “El propósito muda el sabio [...] a nuevo negocio, nuevo consejo se requiere” (V, 332)<sup>196</sup>. El comentador anónimo de *La Celestina* tacha de “mui mala cosa” a la mudanza de pensamiento, ya sea de hombre o mujer, porque la asocia, al igual que el “Eclesiástico”, a la necesidad. Asimismo, el comentador critica la mudanza en el Códice: “*de modo multarum*<sup>197</sup> [...] *de summa trini et fe Catholica* [...] Pilato [...] Sant Juan”<sup>198</sup>. Aunque, de acuerdo con él, Séneca enfatiza en *De Remediis Fortuitorum* que “no ai cosa tan movable ni tan varia como la voluntad de las mujeres”<sup>199</sup>. El mismo comentador justifica más adelante la frase de Celestina “múdanse costumbres con la mudança del cabello y variación” (VII, 358) —la cual, por cierto, es una adición de la *Tragicomedia*— debido a que los cambios son

---

<sup>196</sup> Otro tipo más de contradicciones son las que refiere la crítica que examina la autoría de la obra respecto al *Prólogo* o en la *Carta a un su amigo*. Pero, más allá de estos logrados análisis e, independientemente de la percepción de un personaje por parte de un tercero o de las mudanzas que también señalo en este trabajo, existen algunas contradicciones discursivas en los parlamentos de los dos personajes estudiados aquí y que pueden revelar cómo es que se manifiestan los personajes a través de sus propias palabras.

<sup>197</sup> Los editores de *La Celestina comentada* dicen no haber encontrado esa glosa en la edición que refiere el comentador anónimo.

<sup>198</sup> *Celestina comentada*, pp. 242-3.

<sup>199</sup> *Ibid.*

naturales en el proceso de maduración y envejecimiento<sup>200</sup>. Si bien es innegable que el paso de los años va generando cambios, muchas veces dramáticos en la apariencia y en la forma de pensar, es evidente que el comentador toma el parlamento de manera literal y no con la malicia que podríamos pensar que le infundió el personaje de Celestina como parte de su intento de persuasión.

#### **IV.2 Mudanza discursiva**

Lo que ocurre en *La Celestina* es un planteamiento discursivo equiparable a uno de la vida real. El dialogismo en la obra de Rojas, de acuerdo con la teoría de Bajtín, se reconoce de inmediato como cotidiano —no precisamente la historia (aunque quizá también), sino el discurso—; “el oyente al percibir y comprender el significado (lingüístico) del discurso, simultáneamente toma con respecto a éste una activa postura de respuesta: está o no está de acuerdo con el discurso (total o parcialmente), lo completa, lo aplica, se prepara para una acción”<sup>201</sup>.

Celestina retoma el discurso del otro para formular sus respuestas: LUC.— “Dios bendiga tanta gente y tan honrrada”, CEL.— “¿Tanta, hija?”<sup>202</sup> (IX, 417); LUC.— “¿Trabajo ternías, madre?”, CEL. “¿Trabajo, mi amor?” (IX, 419). Al repetir parte del discurso del otro, Celestina “toma prestada” la palabra ajena y la convierte en un doble mensaje o le da una doble interpretación. Es así que, al preguntar la vieja “¿tanta?” en el diálogo citado más arriba, la ironía se hace presente de dos maneras: puede generar la duda de que los presentes sean honrados o dar cabida al discurso del

---

<sup>200</sup> *Ibidem.*, p. 270.

<sup>201</sup> Bajtín, *Estética*, p. 257.

<sup>202</sup> Illades trabaja la estructura del “continuum de preguntas/exclamaciones, la relación yo/tú soporta la construcción de cada uno de los intercambios entre personajes y de los propios monólogos”. Gustavo Illades, *La Celestina en el taller salmantino*, UNAM, México, 1999. p. 139.

fructífero pasado lenón. En otro aspecto, la pregunta “¿trabajo, mi amor?” también ofrece distintas posibilidades de interpretación y de respuesta por parte de la vieja: por una parte, consistentes en reafirmar su dominio sobre las prostitutas que solía alojar en su casa; por otra, en reconocer que, a pesar de que la vieja era mucho más joven y no padecía la fatiga actual, es ahora cuando depende económicamente de sí misma, de sus oficios, de su elocuencia y habilidad para los negocios. Antes, en cambio, se encargaba de recibir y administrar el producto de la explotación de sus pupilas. El dinero que gana ahora nuestra alcahueta es producto de su propio esfuerzo, no del ajeno, pero la palabra que aprovecha es la ajena, no la propia, curiosamente.

Ya Bajtín criticaba los enfoques en los estudios de las funciones del lenguaje y defendía la “función comunicativa de la lengua [y su] forzosa relación con otros participantes de la comunicación discursiva”<sup>203</sup>. Al tomar el discurso del otro para responder con una pregunta retórica<sup>204</sup>, Celestina, además de mostrar su ascendencia sobre los presentes, parece buscar contradecir al otro para que la conversación cambie el rumbo a su lamentación del bien perdido, mismo que estaría en contra del actual supuesto bienestar de tener cuatro jóvenes amantes y una visita en su casa<sup>205</sup>, pues, en realidad la vieja se queja en todo momento de su pobreza, harapos y achaques de la vejez. Aunque Celestina acostumbra dignificarse ante los demás, siempre procura subrayar la comparación del momento presente con los buenos tiempos perdidos.

Celestina, con su figura grotesca, despierta en Pármeno desagradables recuerdos de su infancia: “me subías a la cabecera y me apretavas contigo, y porque

---

<sup>203</sup> Bajtín, *Estética*, p. 256.

<sup>204</sup> Beristáin, *Diccionario*, p. 268-9. Véase la definición de pregunta retórica y el enlace que explica con las figuras de *dubitación*, *permisión* y *concesión*.

<sup>205</sup> Escena cuarta, noveno acto.



olías a vieja me fuýa de ti” (I, 255). Aunque la crítica la acusa de tener deseos pedófilos, en realidad, no sabemos si la alcahueta tenía cierta inclinación hacia la tierna juventud o solamente pretendía jugar con el pequeño Pármene. La vieja le da la vuelta al enunciado del criado contradiciendo su discurso y despreciándolo a guisa de chunga. Celestina hace notar al muchacho que ya lo había reconocido y que fingió no recordarlo; acto seguido, emplea sus artes retóricas en el recuerdo “entrañable” de Claudina, la difunta madre del joven, para después despertar el deseo sexual por Areúsa (I, 255-6). Celestina juega con el cambio de discurso y hace parecer burla o pasatiempo el desagradable recuerdo que Pármene tiene de su niñez, desestimando sus palabras con ironía: “¡Y cómo lo dize el desvergonçado! Dexadas burlas y pasatiempos” (I, 255). Aquí, en paradoja irresoluble del discurso antinómico, nuevamente vemos una variación de voces: un supuesto grato recuerdo de la vieja con el niño Pármene a sus pies y la reacción repulsiva del ahora joven. A la alcahueta no le queda más que ofrecer una respuesta en broma, que, dicho sea de paso, irá sumando ira a la vieja.

#### **IV.2.1 Uso de la palabra ajena y manipulación**

En los actos I, IV, VII y X es donde ocurre el mayor despliegue retórico de Celestina, la seducción de Pármene, que he analizado antes, y la entrega de Melibea. Aunque este trabajo se basa en el estudio de la relación entre Celestina y Pármene, es obvia la necesidad de tocar, dado el tema de este apartado, la actuación de la alcahueta en la entrevista con Melibea. Es necesario señalar los cambios en el discurso de Celestina en el acto IV con el fin de destacar cómo manipula la vieja a partir, principalmente, del uso de la palabra ajena.

Para decirlo brevemente, en los extensos diálogos mediante los que Celestina busca persuadir a la joven, y ya entradas en el enredo verbal que apunta al misterioso doliente, Melibea anima a Celestina a pedir su favor “para quien fuere”. Celestina emprende su ofensiva con la adulación de la doncella como táctica, y recibe esta escasa respuesta: “Vieja honrrada, no te entiendo si más no declaras tu demanda” (IV, 313); la vieja continúa ahora con la alabanza de la belleza de la joven: “El temor perdí mirando, señora, tu beldad” (IV, 313), y redobla el ataque con sobradas comparaciones de la piedad y el amor al prójimo. Ante la creciente ansiedad de la joven, Celestina menciona, con extrema cautela, el nombre de Calisto (IV, 314). Entonces Melibea estalla en denuestos, y la vieja, por medio de largos diálogos y arremetidas improvisadas, pide ayuda al diablo, pero este apoyo es innecesario, pues a partir de que consigue que la joven sienta compasión por el enfermo —deber cristiano ampliamente aceptado y difundido—, no solamente doblega a la voluntariosa Melibea, sino que logra que ésta le dé acceso para enredarla en su discurso, como veremos adelante.

La experiencia manipuladora de la vieja recorre un largo camino de cambios y ajustes a su discurso para poder llegar a perforar una grieta en la voluntad y virtud de Melibea. Celestina ensaya cuidadosamente, en más de 260 líneas, cuantos desvíos discursivos son necesarios para lograr la aceptación de la joven. Los diálogos de la alcahueta recurren, a través de la palabra ajena<sup>206</sup>, a Petrarca, Mateo apóstol, Séneca y Pero Díaz. La alcahueta utiliza como herramientas la adulación, los valores cristianos,

---

<sup>206</sup> La palabra propia, dice Bajtín, hablando de la palabra intrínsecamente convincente, “se elabora gradual y lentamente a partir de las palabras ajenas reconocidas y asimiladas, y, en un principio, casi no se distinguen las fronteras entre ellas”. Bajtín, *Teoría*, pp. 161-2.

la compasión y la exaltación de la soberbia de Melibea. Se presenta a sí misma como confiable, luego humilde, y por último, servicial. Son muchas las voces propias y ajenas que Celestina emplea para la persuasión de la joven.

A continuación, repaso las mudanzas verbales de Celestina, la apropiación de la palabra ajena y las respectivas reacciones de Melibea ante estas estrategias. Estas voces pasan por:

1) El tópico de la vejez cansada y la pobreza, con el que Celestina trata de conmover a Melibea con una imagen de debilidad: “pero ¿quién te podría contar, señora, sus daños, sus enfermedades, su frío”<sup>207</sup> (IV, 307). Esto constituye, señala Bajtín, una palabra “seminuestra, semiajena”<sup>208</sup>. Melibea no se conmueve y habla, fría y monológicamente, desde su superioridad estamental: “otra canción cantarían los ricos” (IV, 307). Celestina habla en muchos momentos desde la palabra ajena como figura de autoridad, pero debido al uso *sui generis*, a veces incompleto, a veces enrevesado, que le da a las sentencias, los refranes y préstamos de la Biblia, la palabra ajena no permanece rígidamente autoritaria, sino que se ironiza, o bien, se asimila a los personajes, particularmente al de Celestina; se vuelve, en términos bajtinianos, palabra ideológica ajena, intrínsecamente convincente.

2) El tópico de que la riqueza acarrea codicia. Ahora, Celestina aprovecha el propósito de atribuirse respeto y afectos sinceros a partir, precisamente, de su pobreza: “*mi amigo no será simulado y el del rico sí [...] las riquezas no hazen rico,*

---

<sup>207</sup> Peter Russell explica que “la *expolitio* de Celestina acerca de los males de la vejez” es préstamo de Petrarca. Russell, *La Celestina*. Véase nota 46, p. 307.

<sup>208</sup> Bajtín, *Teoría*, p. 161.

*mas ocupado; no hazen señor, mas mayordomo*”<sup>209</sup> (IV, 308). Ante el aparente desprecio de la alcahueta por el dinero y su defensa de la libertad del pobre, la joven la llama “madre” por primera vez, y se dirige a ella en un tono más humano: “Madre, pues que assí es, gran pena ternás por la edad que perdiste” (IV, 308). Melibea ha entendido que la alcahueta desestima su fortuna monetaria, lo cual implica que la autoridad ideológica que cita Celestina ha hecho eco en el ánimo de la muchacha, y al llamarla “madre”, Melibea le confiere esa misma autoridad a la vieja.

3) La aceptación de la vejez satisfecha: “aunque la mocedad sea alegre, el verdadero viejo no la dessea” (IV, 309), y la brevedad de la vida. La alcahueta intenta, veladamente, aconsejar a la joven sobre las ventajas de disfrutar de su mocedad, y advierte acerca del riesgo de morir sin el goce que ofrece la juventud. Es curioso cómo este discurso de la posibilidad de la muerte temprana y el disfrute de los placeres hace que la joven vea belleza en el rostro desfigurado de Celestina: “figúraseme que eras hermosa. Otra pareces. Muy mudada estás” (IV, 309). Este figurar que hubo belleza viendo un rostro grotesco y marcado por una cicatriz es el realismo grotesco que explica Bajtín el que en la “cultura popular cómica de la Edad Media [...] el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo”<sup>210</sup>. De tal forma que Celestina es capaz de crear, a través de su discurso, falsas imágenes mnemónicas que crean belleza donde no la hay: en un rostro desfigurado y cicatrizado.

---

<sup>209</sup> Las cursivas indican parte de una extensa adición en la *Tragicomedia*, también proveniente de *De Remediis*. Véanse notas 51 y 52 de Peter Russell, *op. cit.*, p. 308.

<sup>210</sup> Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 283-5. En adelante, Bajtín, *La cultura*.

4) La adulación de la virtud (de Melibea) y su utilidad para beneficiar a otros: “no el solo comer mantiene; mayormente a mí, que me suelo estar uno o dos días negociando encomiendas ajenas [...] querer más trabajar sirviendo a otros, que holgar contentando a mí” (IV, 311) (entiéndase Calisto, ergo: Celestina). Celestina utiliza un juego de palabras que no revela directamente el objetivo que tendría el prodigar las virtudes de la joven, y, desde luego, sólo los lectores u oidores podemos comprender que la beneficiaria última sería la vieja. Melibea cede ante la adulación: “Di, madre, todas tus necesidades” (IV, 311). Celestina ya la conmovió, ahora sabe que la soberbia de la joven le abre una puerta a su inconsciente. El modo de “transmisión asimilativa” del discurso ajeno “con sus propias palabras —dice Bajtín— plantea [...] hasta cierto punto una narración bivocal acerca de la palabra ajena”<sup>211</sup>. El citar a Mateo (VII, 368) e inmediatamente después hablar de la utilidad de la virtud cumple una función normalizadora de la conducta de Melibea; Celestina le está dando sus propias lecciones de moral distorsionada.

5) El desinterés propio. La alcahueta refuerza su influencia gracias al uso que le da a la palabra ajena: “ha venido esto, señora, por lo que decía de las ajenas necesidades y no más —reitera—” (IV, 312). Aquí, Celestina le da un giro a su discurso y lo dirige a los valores morales. La alumna aprende rápidamente de la maestra y sigue su ejemplo de manera que Melibea se ha convertido en su pupila: “Pide lo que querrás, sea para quien fuere” (IV, 312).

6) El interés de Celestina en auxiliar a otros invoca la misericordia de Melibea: “yo dexo un enfermo a la muerte” (IV, 312). La vieja sigue este nuevo rumbo

---

<sup>211</sup> Bajtín, *Teoría*, p. 158.

orientado a los mandatos evangélicos, palabra ajena de autoridad: “amar al prójimo como a sí mismo”<sup>212</sup>. Melibea sigue fielmente el anzuelo del deber cristiano que se espera de ella como persona noble; ahora, la doncella se ha obligado a sí misma a participar en la sanación del enfermo.

7) Nuevamente, la importancia de compartir las gracias (las virtudes de Melibea): “que no puedo creer que en balde pintasse Dios unos gestos más perfectos que otros, más dotados de gracias, más hermosas faciones, sino para fazerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes y dádivas, como a ti” (IV, 313). Celestina crea imágenes y motivos que llegan al inconsciente de la joven. El pasaje de Celestina en el cuarto capítulo, del que sólo cito un fragmento, menciona, valiéndose de importantes adiciones, al unicornio como figura mítica que “alude a la creencia vulgar”<sup>213</sup> y que destaca particularmente a los animales que comen, que muerden, que desgarran, animales de picos largos, como las cigüeñas y los pelícanos, picos que se transforman en dadores de vida porque “*el pelícano rompe el pecho por dar a sus hijos a comer de sus entrañas*” (IV, 314)<sup>214</sup>. De este modo, Celestina alude a la salvación cristiana, y aprovecha para traer a cuento la sombra del oscuro origen de la enfermedad, en la cual enfermedad y remedio salen de una misma fuente: “¿por qué no le daremos parte de nuestras gracias y personas a los próximos,

---

<sup>212</sup> Marcos (el evangelista), 12:31.

<sup>213</sup> La alcahueta utiliza este pequeño bestiario como “intrínsecamente convincente”, usando las palabras de Bajtín, para comparar las bondades de la generosidad de los animales. Véase Russell, nota 79, p. 314; el perro, el gallo, el pelícano, las cigüeñas.

<sup>214</sup> El pelícano es considerado uno de los muchos símbolos de la cristiandad por la leyenda que lo refiere como aquel que mata a sus polluelos cuando éstos lo golpean con aletazos, y, luego de tres días de llorarlos, con el pico se rasga el pecho para verter su sangre sobre ellos y devolverles la vida. Cfr. L. Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, vol. II, Sophia Perennis, Barcelona, 1997, pp. 558-68.

mayormente quando están embueltos en secretas enfermedades, y tales que donde está la melezina salió la causa de la enfermedad?” (IV, 313-4). El sentido de urgencia crece en Melibea: “¡Por Dios, que sin más dilatar me digas!” (IV, 314).

8) Después del exabrupto de la joven, la alcahueta retoma el discurso que le abrió la puerta: la soberbia de Melibea. Y, motivando el poder de sanación por la oración, “una oración, señora, que le dixeron que sabías, de Sancta Polonia para el dolor de muelas. Assí mismo tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias que ay en Roma [...] Pero ya sabes que el deleyte de la vengança dura un momento y el de la misericordia para siempre” (IV, 317-8). Melibea entra abiertamente al juego de comprometer su virtud: “¿por qué luego no me lo espresaste? ¿Por qué me lo dixiste en tan pocas palabras?” (IV, 318). A diferencia de Pármeno, el lenguaje que utiliza Melibea al hablar con Celestina es casi enteramente monológico; aunque va cediendo a la retórica de la vieja, sus respuestas son directas, excepto por esta última que se cita, que habla de pocas palabras. Esto se debe posiblemente a que la joven escuchó de la alcahueta únicamente las palabras que la convencieron, o bien, a que, de los extensos diálogos de Celestina, Melibea sintetiza aquellos que la pierden.

9) La urgencia de ayudar al doliente: “que parece que ha un año en su flaqueza” (IV, 322). La muchacha deja el camino libre para la vieja y sus motivos secretos, los cuales, a estas alturas, ya presiente: “ven mañana por ella [la oración] muy secretamente” (IV, 323).

10) La confiabilidad de la vieja para manejar asuntos secretos: “no temas, que todo lo sé sufrir y encubrir” (IV, 324). Melibea ha sido seducida y le da a Celestina la certeza de su colaboración: “Más haré por tu doliente si menester fuere, en pago de lo sofrido” (IV, 324). Esta rendición discursiva de Melibea se parece mucho a la

respuesta que le da a Calisto recién iniciado el primer acto: “Pues aun más ygal galardón te daré yo si perseveras” (IV, 212); por cierto, Melibea no parece exclamar su afirmación, por lo que no necesariamente se debe entender como una advertencia o amenaza. Más bien, es posible que en esa breve línea quepa la posibilidad de un determinismo al que el autor da cauce a base de pequeñas dosis de revelaciones, característica dominante en toda la obra.

11) La falsa aceptación, humilde y amorosa, de la ira de Melibea: “y por esto passé tu rigurosa habla hasta que su almacén hoviesse gastado” (IV, 326). Ahora Melibea está comprometida en el asunto de Calisto: “En cargo te es esse cavallero” (IV, 326).

Celestina se convierte, después de este largo caminar por la palabra ajena, ella misma en una especie de palabra ajena: una figura de autoridad intrínsecamente convincente. La alcahueta ha pasado de ser una visita sospechosa a un símbolo de dueña, confianza, palabra y secreto. La utilización de la palabra ajena está sujeta al hablante, explica Bajtín, y a sus circunstancias, no sólo a la actuación propiamente dicha del que habla, sino a la importancia y trascendencia del personaje, porque

para la valoración corriente y el desciframiento del sentido real de las palabras ajenas puede tener importancia determinante quién es el que está hablando, y en qué medio concreto [...] quién estaba presente, qué expresión tenía, la mímica del hablante, cuáles eran los matices de su entonación<sup>215</sup>.

Prevalcen en Celestina la enorme satisfacción de su victoria persuasiva sobre la doncella, el refuerzo de su personalidad dominante y la ira que la vieja fue acumulando a lo largo de la reiterada humillación de la que fue objeto por parte de la

---

<sup>215</sup> Bajtín, *Teoría*, p. 157.



joven; “¡más será menester y más harás, y aunque no se te agradezca!” (IV, 324), dice la vieja en un aparte anterior que marca, ahí sí, una clara advertencia, además de la consabida ganancia económica para la alcahueta y la ira como un motivo ulterior para procurar la perdición de la joven. Mucho se ha escrito sobre la manifestación de la ira por parte de Melibea, pero no toca en este trabajo abordar el tema.

#### **IV.2.2 El amor frente a la manipulación y la ira**

La ira de Celestina se manifiesta varias veces a lo largo de la obra. Esta emoción guía buena parte de la manipulación que la alcahueta ejerce mediante muchas voces diversas. El éxito de Celestina responde, en parte, a una combinación de discursos que resulta en dobles mensajes. En el quinto acto, cuando la vieja camina con Sempronio rumbo a casa de Calisto, sucede uno de sus cambios discursivos súbitos. En un primer momento trata al criado como aliado: “De mi boca quiero que sepas lo que se ha hecho” (V, 330), pero luego minimiza las necesidades de éste y va cambiando su discurso para defender su condición de anciana empobrecida: “¡Mas ay, Sempronio, de quien tiene de mantener honrra y se va haziendo vieja como yo!” (V, 331). Los mensajes con dobleces generan resentimiento en Sempronio, quien, no obstante seguir a la vieja, va acumulando la fuerza destructora del resentimiento que la misma Celestina arrastra en su discurso. El criado le reclama a la alcahueta su cambio de actitud: “no me maravillo que seas mudable [...] dicho me avías que diferías este negocio” (V, 332). La capacidad de improvisación, el dominio del habla popular y erudita hacen de la alcahueta un personaje diestro en la manipulación y que con frecuencia consigue sus objetivos. No resulta difícil percibir las imágenes que el autor proyecta a través del diálogo: cambio de discurso, prisa, curiosidad del criado,

sorpresa por la mudanza discursiva, improvisación para justificar la nueva actitud de la vieja; todo en una escena breve, de un acto coyuntural, de diálogos cortos y respuestas rápidas. Este intercambio contrasta de manera importante con la extensa entrevista de Melibea, sus diálogos largos, cargados de palabra ajena, de rodeos y retornos. Es muy interesante cómo en la aparente ligereza de parlamentos nos encontramos con la misma capacidad manipulativa de Celestina, pero en un acto lacónico que sólo se entiende por la familiaridad estamentaria y de propósito común de los personajes.

Podemos ver otro ejemplo del empeño manipulador de Celestina que resulta en ira en un intercambio que tiene con Pármeno en el que, después de su largo parlamento del séptimo acto que tiene como fin persuadir al muchacho, la alcahueta pasa de la dulzura a la ira: “No me la nombres, fijo, por Dios, que se me hinchan los ojos de agua [...] Lastimástemme, don loquillo ¿A las verdades nos andamos?” (VII, 364, 367). No deja de llamar la atención el hecho de que Pármeno sea capaz de “lastimar” a Celestina. La alcahueta no es precisamente un personaje vulnerable, y menos en el aspecto moral, lo cual queda claro en todas las ocasiones en las que se enorgullece manifiestamente de su oficio, así como en su confesión de haber sido prendida por la autoridad recientemente, sin precisar si recuerda si fue o no por primera vez. Sin embargo, la insistencia de Pármeno en el pecado: “del pecado lo peor es la perseverancia” (VII, 366), que da la impresión de que el criado sabe acerca de las reincidencias de Celestina, evidentemente provoca la ira de la vieja.

Celestina sabe y acepta quién es, e incluso se vanagloria de ello porque pareciera que el autor buscó representar en la alcahueta un sentido paródico de probidad con su mentora Claudina, pero no soporta que su pupilo la pinte como una pecadora contumaz. Lo

que hace Pármeno es convertir el encomio del pecado de Celestina en miseria humana vulgar. Lo que “lastima” a Celestina es el hecho de que no consigue impresionar al criado: no logra asirlo, pues sus lazos pseudo-afectivos con él son motivo de desprecio por parte del muchacho, y los que la vieja ostenta hacia la madre del joven no parecen tocar fibras sensibles en él. A Celestina le enfurece que su discurso apologético del vicio no encuentre recipiente. Como venganza contra Pármeno por haberla herido, la alcahueta describe con detalle lo que representa el origen bajo del criado: ya que no es capaz de colocarse en un lugar superior a él, lo que intenta es hacer que el joven descienda a su misma posición.

La actitud de Celestina en sus intercambios dialogales con los personajes bajos es la de exaltar su propia miseria y sus oficios, comportamiento que se enmarca en lo que Bajtín llama “realismo grotesco”. Explica Bajtín que:

la orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de la alegría popular y del realismo grotesco. Abajo, al revés, el delante-detrás: tal es el movimiento que marca todas estas formas. Se precipitan todas hacia abajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza, poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, el detrás en vez del delante, tanto en plano del espacio real como en el de la metáfora<sup>216</sup>.

Es posible que la reacción de Pármeno de echarle en cara que ella es, y siempre ha sido, una pecadora<sup>217</sup> anticipe que Celestina se rehúse a entregarle ganancia económica alguna al criado. Pármeno provoca una ira que la vieja utiliza como el disparador de su codicia. Lo lleva, ya sabemos, al encuentro sexual con Areúsa, cuando el criado le cambia el tema: “agora dexemos los muertos y las herencias; que si poco me dexaron, poco hallaré” (VII, 369), pero en el resto de la obra no hay más deferencias de Celestina con Pármeno, salvo

---

<sup>216</sup> Bajtín, *La cultura*, p. 334.

<sup>217</sup> Ricardo Castells dice que el problema de Pármeno es que trata de vivir en un mundo imaginario e idealizado, ajeno a su entorno degradado. “Bakhtin's grotesque realism and the thematic unity of 'Celestina', Act I”, en *Hispanófila*, núm. 106, (1992), pp. 9-20.

cuando los atiende a él y a Sempronio en la comida en su casa. Gilman señala puntualmente cambios en los discursos en dos tipos de modalidad: “el argumentativo, destinado a impresionar al oyente, y el sentimental, que expresa el yo del hablante”<sup>218</sup>. Esta aparición del estilo sentimental es parte importante de la intención precisamente de ese yo del hablante que manifiesta la riqueza dialógica de los personajes, como sinónimo de complejidad, a través de la palabra ajena, la parodia, lo grotesco y la incitación a la lujuria. Este estilo “juega —dice Miaja—, con los sentimientos del otro a través de la afectividad y los estados de ánimo con que se comunica el hablante”<sup>219</sup>.

En resumen, Celestina fracasa en su intento por mostrarse superior a Pármeno, y eso lastima su soberbia. Como respuesta, trata de sobajarlo mediante el denuesto de su origen. Pese a todo, esto no parece ser un punto débil del muchacho. Entonces, la alcahueta intenta despertar su interés económico, pero esto tampoco genera una motivación suficiente en Pármeno como para que se vuelva su cómplice en el negocio con Calisto. Celestina parece andar a ciegas, hasta que el mismo Pármeno le indica el precio de su ayuda: ponerle a Areúsa en sus manos.

Los largos parlamentos de Celestina provocan una respuesta nada apasionada por parte de Pármeno; él prefiere el aquí y ahora, precisamente, ante la entrega de Areúsa. Después de poseerla y saberse bien aceptado, lo más concreto para el criado es la recompensa monetaria, no su supuesto nuevo amigo Sempronio, no su recién conquistada amante, no la semejanza con Claudina, su madre, que Celestina le pedía: “séme tú, como ella, amigo verdadero” (VII, 369). Más tarde que temprano, la alcahueta se da cuenta del error que comete al pedir a Pármeno que emule a su madre.

---

<sup>218</sup> Gilman, *La Celestina*, p. 49.

<sup>219</sup> Miaja, “Entablando diálogos”, p. 423.

En el último capítulo de este trabajo se plantea que el discurso de Pármeno, como respuesta a los parlamentos de Celestina, ha contribuido a que el criado vuelque su ira en ella; así lo habría hecho su madre Claudina ante una situación extrema, como la negativa de la vieja a compartir las ganancias del negocio de Calisto.

La ira de Celestina se queda sin resolver; no logra condenar a Pármeno como sí lo consigue en el caso de Melibea. El criado acepta de magnífico grado el desahogo de su urgencia sexual, pero esta gratificación no lo motiva a convertirse en aliado de la alcahueta. Cabría pensar que lo que más le duele al criado es la traición de la vieja que no le da su parte de la ganancia económica. Pármeno de por sí no tiene nada: ni un buen recuerdo de su madre —como vimos, la diatriba de Celestina contra ella no lo afecta particularmente—, ni esperanza de hacerse rico gracias a su amo, y ya ni siquiera el reconocimiento que éste solía prodigarle como consejero y sirviente fiel.

#### **IV.2.3 Exaltación y soberbia contra el orden estamentario**

Cabe definir primeramente el término “exaltación”, que alude a la práctica peculiar de Celestina de enaltecerse frente a otros personajes como alguien superior, a pesar de que ése no sea el comportamiento esperado en ella, dado el estamento social al que supuestamente pertenece. Aun siendo consciente de su condición social inferior<sup>220</sup>, Celestina proyecta verbalmente una imagen superior en su calidad de maestra de la persuasión, portadora de las más altas virtudes, y, de paso, ejemplo del oficio de alcahueta, hasta llegar a sentirse digna servidora de Dios: “en pesquisa y seguimiento

---

<sup>220</sup> Me apoyo en *El mundo social* de José Antonio Maravall para el análisis de esta condición ajena al orden social imperante en la época, ese resorte de acción personal —de acuerdo con este autor— que mueve a todos los personajes de *La Celestina* y que modela el comportamiento de cada personaje.

tuyo yo he gastado asaz tiempo y quantías hasta agora, que ha plazido a Aquel que todos los cuidados tiene” (I, 256)<sup>221</sup>. Maravall comenta que

todos los personajes actúan por sus medios propios, orientados a sus personales aspiraciones, impulsados por sus intereses, no sólo privativos, sino contradictorios de los de los demás. Ajenos a toda conexión familiar, estamental, colectiva, que pretenda valer por encima de su interés personal —la cual rechazan expresamente, cuando la posibilidad de la misma se les presenta—, los personajes de Rojas justifican en su propia individual personalidad la razón de su obrar [...] Esa actitud del individuo que sólo acepta apoyarse en su propio valor personal, desde mediados del XV por lo menos, tiende a hacerse tónica<sup>222</sup>.

Las lisonjas de Celestina para sí misma pueden tener el propósito de darle un aire de santidad, pero también denotan su audacia y experiencia. En contraste, aprovecha la ocasión para denostar al otro. Mientras ella dice complacer a Dios con la honestidad de sus intenciones, retrata a Calisto como “persona que se aprovecha egoísta y desagradecidamente de los demás”<sup>223</sup>. Las lisonjas no se las dicen sino Calisto y Melibea. Es cierto que otros personajes hablan de su influencia, poderes y dominio, pero ella, además, reconoce en sí misma la pureza espiritual: “¡De enfermo corazón es no poder sufrir el bien!” (I, 260), le dice a Pármeno, con gran ironía, cuando inicia su seducción. Es obvio que Celestina le da al criado esta lección del corazón enfermo partiendo de su autoridad y del entendido de que el suyo es un claro corazón. Su comparación constante de las virtudes acomodadas a modo con los placeres mundanos tiene el efecto de que Celestina se exprese a través de dobles mensajes a lo largo de toda la obra. Para mostrar este fingimiento que caracteriza a la alcahueta, —que puede

---

<sup>221</sup> En su conclusión sobre varios personajes celestinescos, comenta Lara Alberola sobre la vieja que “se trata, por tanto, de un personaje muy vicioso, no demasiado admirable, que, a pesar de todo, alardea de una santidad falsa; hecho que destaca en la *Segunda Celestina*”, *Hechiceras, op. cit.* p. 144.

<sup>222</sup> Maravall, *El mundo*, p. 115.

<sup>223</sup> Véase Russell, *La Celestina*, nota 223, p. 258.

incluir la comparación con otros (como los ricos)—, así como su utilización de la palabra ajena e, incluso, su manipulación hipócrita de la realidad es conveniente recurrir a algunos diálogos que sostiene con los jóvenes enamorados. Cuando Celestina se enaltece, su discurso frecuentemente viene acompañado de una diatriba contra alguien más: “*Yo soy querida por mi persona; el rico por su hazienda*” (IV, 308), dice en una adición a la *Tragicomedia*. A su autoafirmación sigue una larga crítica a la riqueza y a quien la posee, en una importante adición de Rojas en la *Tragicomedia*<sup>224</sup>. Como en otras ocasiones, Celestina aprovecha la palabra ajena (*De Remediis*) para defender su argumento de superioridad aun siendo un personaje bajo; ella necesita una comparación retórica que la coloque por encima de los ricos y poderosos a fin de que Melibea desestime los órdenes estamentarios. Hay también otro manejo del diálogo que va en sentido opuesto a éste, es decir, que comienza con Celestina siendo alabada y termina en una respuesta que la descalifica. Cuando Calisto la ve por primera vez, se deshace en encomios: “Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya la beso” (I, 251). La vieja responde en aparte a Sempronio: “¡Los huessos que yo roy piensa este necio de tu amo de darme a comer! [...] ¡Xo, que te estriego, asna coxa!” (I, 251). La respuesta de Celestina a la alabanza externa representa —como bien anota Peter Russell— el rechazo “a los halagos de Calisto”<sup>225</sup>. La rendición de Celestina ante Calisto ocurre no por los halagos de éste, sino a partir de que recibe las cien monedas de oro. Al inicio de esta escena, se puede

---

<sup>224</sup> Cabe recordar que, como indico en la introducción en este análisis, Peter Russell señala con cursivas las adiciones de Rojas en la *Tragicomedia*. Véase nota 51, p. 308. “La larga adición al discurso de Celestina —dice Russell— sobre las desventajas de ser rico incluye una serie de seis frases sueltas sobre el tema encontradas en el *De Remediis*”. Dorothy Severin, *La Celestina*, nota, 24 p. 156, también lo señala.

<sup>225</sup> Russell, *La Celestina*, nota 196, p. 251.

decir que el trato de la alcahueta es brutal, considerando su origen inferior, sus oficios infamantes y, especialmente, el hecho de que está en presencia de un caballero, al que ni siquiera saluda.

En comparación con el gusto que le da la posibilidad de hacer el negocio, la actitud de Celestina en esta escena revela manifiestamente el carácter duro y seco de la vieja ante figuras de ascendencia. El registro de su habla denota claramente el tratamiento que dispensa a otros cuando de negocios se trata, lo cual hace con una ironía que destroza el orden estamentario de la época y va “contra la sociedad ideal de las valoraciones literarias”, como menciona Américo Castro<sup>226</sup>.

Aun la respuesta que da Celestina al recibir las cien monedas esconde una crítica severa acerca de lo que pudo haber pasado si el enamorado se hubiese tardado más en darle el dinero: “Y sin duda la presta dádiva su efeto ha doblado, porque la que tarda, el prometimiento muestra negar y arrepentirse del don prometido” (I, 265). También la despedida de la vieja (“quede Dios contigo” [I, 266]) es totalmente irrespetuosa, ya que este tipo de frases sólo se las podía decir un superior a un inferior. Probablemente no se trata sólo de una transgresión a las fórmulas de cortesía aceptadas en la época, sino que esta otra contienda que se vive en *La Celestina* podría deberse incluso a la influencia de la formación jurídica del autor<sup>227</sup>. En el trato de los

---

<sup>226</sup> Castro, “Hacia la novela”, p. 527.

<sup>227</sup> Carlos Mota Placencia atribuye la definición de los personajes “al margen de rasgos sociales [a la] pragmática [...] una actitud más de hombre de leyes, y quizá especialmente de la encrucijada entre 1460 y 1550”. Carlos Mota Placencia, “Sobre el crédito y el descrédito de los personajes en *La Celestina* y la actitud de sus autores ante el lenguaje”, en *El mundo social y cultural de La Celestina. Actas del Congreso Internacional*, Universidad de Navarra, 2001, pp. 273-91. En adelante, Mota, “Sobre el crédito”. p. 284.

Para una visión desde las ideas ético-jurídicas de la época, véase el artículo de Consolación Baranda, “Cambio social en *La Celestina* y las ideas jurídico-políticas en la Universidad de Salamanca”, pp. 9-25 en el mismo libro.



criados a Calisto, aunque se encuentren apartes injuriosos, nunca llegamos a ver un acercamiento sin la fórmula de “señor”, por ejemplo, y, sin duda, no vemos la despedida “quede Dios contigo”, más que como respuesta a la despedida del señor. Lo curioso es que, cuando Celestina se despide así de Calisto, éste nunca la considera irrespetuosa. Las figuras humanas de *La Celestina*, dice Américo Castro,

no se afectan unas a otras sólo por lo que hacen, sino a través de cómo son vividas por las otras; están relativizadas, es decir, humanizadas. Celestina es interpretada de un modo por Calisto, de otro por Pármeno [...] el autor no detiene su diálogo para decirnos cómo sea de verdad Celestina. Ese es su gran hallazgo, el diálogo<sup>228</sup>.

En su primer encuentro con Calisto, la alcahueta se muestra codiciosa e inflexible; no saluda, no alaba, no promete y, desde luego, no alardea de sus virtudes y poderes. Tampoco se humilla. ¿Será que todo ese rigor oculta una falsa seguridad de la vieja o es sencillamente un discurso de negocios? En cambio, el comportamiento de Celestina con Melibea durante la primera entrevista es completamente distinto. Ésta es inesperada y no deseada, e impera en ella el propósito de persuadir a la joven. La vieja debe hacer acopio de todas sus armas retóricas y mágicas, y se humilla por estrategia, no por un genuino sentimiento de humildad. Lo vemos claramente cuando regresa triunfante y le relata a Calisto cómo dominó y amansó a la joven: como a una fiera. Celestina se enaltece con la palabra ajena, le habla a Calisto desde una posición superior, y rebasa, igualmente, a Sempronio y Elicia. Y siempre repite el acto para descalificar al otro.

Ante las advertencias de Sempronio del peligro que entraña Pleberio (III, 288), la vieja se celebra nuevamente: “¡Aun si quisieses avisar a Celestina en su oficio!

---

<sup>228</sup> Castro, *La Celestina*, p. 151.

Pues quando tú naciste, ya comía yo pan con corteza. ¡Para adalid eres bueno, cargado de agüeros y recelo!” (III, 289).

Con Elicia, Celestina sigue la misma fórmula de mostrarse superior y recalcar la inferioridad de la joven: “No infinjas porque está aquí Sempronio, ni te soberbezcas; que más me quiere a mí por consejera que a ti por amiga” (III, 291). “Es notorio que la alcahueta pretende ejercer en la mayor parte de la obra de fuente de experiencia [...] que conserva íntegras sus facultades y lucidez”<sup>229</sup>. También es importante destacar cómo, al redimirse, se le abre la oportunidad de reclamar para sí, además, la predilección del otro, no por su fuerza, sino por la sabiduría que ha ganado con la edad (como el diablo). La alcahueta parodia la brevedad del goce de la juventud y exalta el principio jerárquico de la experiencia, pero dentro de un contexto de maña y transgresión (como ejemplifica el negocio de la seducción de Melibea), basado, como pretende hacernos creer, en la hechicería: “en la pelleja del gato negro donde te mandé meter los ojos de loba, le fallarás” (III, 291). La cultura popular del pasado, dice Bajtín, “se ha esforzado siempre, en todas las fases de su larga evolución, en vencer por la risa [o por la parodia], en desmitificar, en traducir en el lenguaje de lo «bajo» material y corporal, (en su acepción ambivalente), los pensamientos, imágenes y símbolos cruciales de las culturas oficiales”<sup>230</sup>.

Cuando Celestina habla con Melibea y con Alisa, la madre de ésta, es posible percibir con claridad la amplitud del discurso de la alcahueta, que va desde una falsa auto-conciencia de su posición estamentaria, a la soberbia, es decir, por una parte, se hace notar como mujer pobre y necesitada: “con mis fortunas adversas otras, me

---

<sup>229</sup> Mota, “Sobre el crédito”, pp. 280-1.

<sup>230</sup> Bajtín, *La cultura*, pp. 355-6.

sobrevino mengua de dinero” (IV, 304); y, en un doble mensaje, exalta su poder para influir en la salud de la hermana de Alisa: “tengo frayles devotos míos”<sup>231</sup> (IV, 305).

Dice Celestina a Alisa: “aunque pobre, y no de la merced de Dios” (IV, 304). Pobre, sí, pero cercana a la santidad y rica en bendiciones. El énfasis en su pobreza y vejez no es, en el caso de Celestina, una descripción realista de su posición en la sociedad. Los lectores y los otros personajes de la obra ya sabemos que la alcahueta es pobre, que vivía en un barrio pobre, del cual se mudó a otro barrio pobre. La reiteración de su condición baja representa una ocasión para destacar sus virtudes, sus influencias y su experiencia, que le permiten colocarse a la altura de los poderosos, por eso, Celestina le ofrece a Alisa rezar y mandar a los frailes devotos suyos a rezar por la salud de la tía de Melibea: “Yo te prometo, señora, en yendo de aquí, me vaya por esos monesterios [...] y les dé el mismo cargo que tú me das” (IV, 305). Celestina, en este caso, además de traer a cuento la falta de castidad de los frailes, se adjudica el beneficio de la confianza de éstos en su mediación. Al contarle a Alisa la historia de unos frailes que suelen requerir sus servicios, Celestina busca resaltar que mientras ella media los placeres terrenales de los religiosos, ellos interceden por las necesidades o deseos celestiales de la alcahueta. En síntesis, intenta enfatizar el hecho de que es una persona poderosa.

Al quedarse a solas con Melibea, Celestina le refresca la memoria a la joven, quien la reconoce precisamente gracias a su discurso: “indicio me dan tus razones que

---

<sup>231</sup> Peter Russell anota la utilización de la “sátira antifrailuna”, aunque ésta se refiere solamente a la falta de castidad de los frailes, no a la devoción de éstos hacia la alcahueta. Russell, *La Celestina*, nota 41, p. 305.

te aya visto en otro tiempo” (IV, 309). Rojas añade una breve interpolación que refuerza el predominio de la vieja como virtuosa:

¿Y para qué crees que sea la virtud en este mundo salvo para hacer por los buenos y morir por ellos? Esto tuve siempre, querer más trabajar sirviendo a otros, que holgar contentando a mí [...] Antes agenas, como tengo dicho; que las mías, de mi puerta adentro me las passo, sin que las sienta la tierra (IV, 311).

Desde su declaración de virtudes, la vieja cede el honor a Melibea de hacer uso del don cristiano de socorrer al necesitado: “con una sola palabra de tu noble boca salida, que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará, según la mucha devoción tiene en tu gentileza” (IV, 312). Aquí, ya no es Celestina la que es prodigiosa en el habla, sino la joven, que de inmediato se “contamina” con la persuasiva probidad de la alcahueta: MEL— “el que puede sanar al que padece, no lo faziendo, le mata” (IV, 313).

La vieja recupera su soberbia para sí, es decir, en aparte, pero también como exclamación: “¡Más fuerte estaba Troya, y aun otras más bravas he yo amansado!” (IV, 317). Con una adición de Rojas en la *Tragicomedia*, Celestina reitera su supremacía: “*Una sola soy en este limpio trato. En toda la ciudad pocos tengo descontentos. Con todos cumplo, los que algo me mandan, como si toviessse veynte pies y otras tantas manos*” (IV, 319).

Para hablar del éxito que tuvo su entrevista con Melibea, Celestina usa la metáfora del gigante vencido, por medio de la cual la vieja se coloca en la “dimensión épica” de que habla Américo Castro<sup>232</sup>: “todo su rigor traygo convertido en miel” (VI, 339). Rojas añade un número importante de líneas al parlamento para que Celestina,

---

<sup>232</sup> Castro, *Hacia la novela*, pp. 526-7.

entonces, relate cómo enfrentó y venció a la furia de Melibea al recibir “*muchos inominiosos nombres [...] Y empós desto, mill amortecimientos y desmayos [...] Y yo, a todo esto, arrinconada, encogida, callando, muy gozosa con su ferocidad*” (VI, 344).

La alcahueta no es exactamente precisa al momento de referir las palabras de Melibea en la adición de catorce líneas en la *Tragicomedia*. La utilización del lenguaje injurioso nos remite a la descripción de Bajtín del “vocabulario de la plaza pública de fiesta, injuria elogiando y elogia injuriando [...] El elogio está preñado siempre de injurias e, inversamente, la injuria está preñada de elogios”<sup>233</sup>.

Celestina replantea las palabras de Melibea para dirigirse a sí misma mediante la voz ajena, en este caso, la de la furibunda joven, e injuriarse y alabarse al mismo tiempo: se siente insultada por la muchacha que la llama “falsa”, “barbuda” y “malhechora”, pero ésta es la terminología con la que ella misma se elogia. Recordemos que Celestina está orgullosa de sus dotes: “aunque yo tenía farto buena fama [¿de hechicera?] más que agora” (VII, 364). Cuenta la vieja haber estado muy complacida con cada “*desmayo*” de Melibea, “*turbado el sentido*” de la joven, “*bulliendo fuertemente*” (VI, 344)<sup>234</sup>. La alcahueta atribuye toda esta parafernalia de la muchacha al hecho de que se encuentra “*herida de aquella dorada flecha que del sonido de tu nombre le tocó*”. Y, por supuesto, Celestina goza de la violenta reacción de Melibea “*porque más cerca estaba el rendirse y su caída*” (VI, 344), es decir, a mayor injuria, mejor fama y más ambivalente apología de Celestina; a mayor violencia del gigante melibeo, más cerca el dominio de la vieja sobre él. Ésta es una

---

<sup>233</sup> Bajtín, *La cultura*, p. 375.

<sup>234</sup> Nótese la importancia dialógica que esta serie de adiciones de Rojas a la *Tragicomedia* aportan al engrandecimiento de la figura de la alcahueta.

más de las mudanzas que caben en el lenguaje de Celestina y que indican, no un cambio en ella, sino los matices de su poder y su carácter.

Después de la entrevista con Melibea leemos un nuevo registro de Celestina en su trato con Calisto. La que fuera ruda y severa se torna confiada para hablar de sus necesidades, pues ya ha pasado la prueba de fuego. El registro sigue siendo de negociación, pero incorpora elementos persuasivos ligados a la conciencia social. La gran Celestina ha expuesto su vida, y merece el beneficio que alivie su baja condición. Como se puede ver en los ejemplos citados, parte de la dominancia de este personaje radica en este juego verbal mediante el cual sublima su poder, piedad, experiencia, tolerancia y hasta su humildad, al grado de compararse con Dios sin olvidar su posición preponderantemente negociadora que incluye descalificar al otro con el uso magistral de diversos registros de habla, que se adaptan al propósito del diálogo empleado en el intento de la vieja por preservar su grandeza o, mejor dicho, la grandísima soberbia que conforma la construcción de su personaje.

#### **IV.2.4 Cautela y amenaza**

A lo largo de la obra, vemos a Celestina utilizar cuidadosamente su temple en varias situaciones que pueden tornarse contra ella. Un ejemplo de esto es su cautelosa intervención en la entrevista con Melibea en el acto cuarto. Sabemos que el primer reto de la alcahueta en el negocio con Calisto está en persuadir a Pármeno. En el larguísimo diálogo que sustenta con el criado en el primer acto y ante la reticencia de Pármeno, aun con el ofrecimiento de Areúsa, la vieja decide atacar con diferentes sentencias y una advertencia, no de ella, sino de Salomón —o del destino—: “al varón que con dura cerviz al que le castiga menosprecia, arrebatado quebrantamiento le

verná y sanidad ninguna le conseguirá. Y assí, Pármeno, me despido de ti y deste negocio” (I, 263). El ardid psicológico funciona tan bien que Pármeno mismo se convence, con sólo dos frases, de atender el ofrecimiento de dinero y amor que Celestina elaboró en más de 200 líneas: “a do provecho nos puede, allende de amor, conseguir” (I, 264), Nuevamente, el personaje de Pármeno exhibe una gran capacidad de síntesis: es capaz de organizar los largos argumentos de la vieja en un discurso eficiente.

Seguidamente, el criado traduce, o, mejor dicho, desvirtúa la amistad interesada que la alcahueta le propone a Sempronio: “Paz” (I, 264), como la Bienaventuranza, como lo dice el Evangelio: “que bienaventurados son los pacíficos” (I, 264)<sup>235</sup>. Esto, en cierta medida, semeja la tendencia de Celestina a dar un cariz de elevación piadosa a pensamientos o actitudes mundanas. ¿Es otro convite de “deber cristiano” que derrama Celestina al igual que lo hace con Melibea? En términos dialógicos, Pármeno es el personaje más afín a Celestina. Ambos se construyen a partir de sus discursos hermanados: Celestina, con sus largos argumentos, y Pármeno, con sus síntesis pragmáticas de aquellos.

El criado acepta, aparentemente, la complicidad con la alcahueta y con Sempronio, no sin advertirle a la vieja que no se lo agradezca: “Y no me lo agradezcas, pues el loor y las gracias de la acción más al dante que no al recipiente se deven dar” (I, 264). Resulta cómico que, después del extenso ejercicio discursivo de Celestina para persuadirlo, Pármeno anticipe el agradecimiento de la alcahueta que genera un insulto encubierto: “De los hombres es errar, y bestial es la porfía” (I, 264).

---

<sup>235</sup> “Bienaventurados los pacificadores, porque ellos serán llamados hijos de Dios”, dice Mateo, V, 9: un ejemplo más de las citas incompletas o tergiversadas características en *La Celestina*.

### IV.3 Descenso de Celestina

La caída trágica de la alcahueta comprende menos peldaños que la del criado. La muerte de Celestina no es producto de un momento de ira ciega por parte de Sempronio sino el resultado de un cuidadoso proceso diseñado por el autor para hacer caer a la alcahueta víctima de su propia lengua.

¿Qué sentido tendría tan elaborado conjuro del tercer acto si no tuviera efecto alguno, no solamente para lograr la seducción de Melibea, sino para revertir en Celestina misma la amenaza al demonio?: “Si no lo haces, con presto movimiento, ternásme por capital enemiga [...] apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre” (III, 294). No es la “magia”, propiamente dicha, que se manifiesta por el conjuro lo que condena a Celestina, sino la credibilidad que la vieja le otorga a sus propias palabras, independientemente del poder del conjuro sobre la seducción de Melibea. Su conjuro es una mezcla de monólogos, diálogos y microdiálogos entre Celestina y el demonio y con ella misma. Veamos a continuación cada uno de los “peldaños” que desciende Celestina.

1. Para la alcahueta, el demonio existe y representa el primer peldaño, el conjuro funciona y lo que fue su primer peldaño abajo, dicho a solas, resulta ser el primer pago que debe hacer a aquel a quien ofreció que dispusiera de ella a su voluntad (el demonio). El efecto burlador de Satanás se desarrolla en ella misma, y confirma la sentencia de Pármeno: “Y todo era burla y mentira” (I, 247). Aquí, Pármeno se refiere a la falsedad de Celestina, pero bien se podría adaptar esta



descripción a las mañas del demonio<sup>236</sup>. Se trata, entonces, de palabras a las que los personajes otorgan un poder apabullante, sobre todo en el ánimo del público oidor. En el mundo de *La Celestina* y en la España de Rojas, el solo conjuro representa, sin duda, una herejía, pero, como se comprueba en la lectura, a ningún personaje lo espanta este hecho, aun en una sociedad y época marcadas por creencias firmes en el poder de la magia y las consecuencias legales y religiosas derivadas de su uso.

2. Celestina baja el segundo peldaño a solas en el quinto acto, específicamente, en su microdiálogo con el demonio, a quien agradece haber amansado a la fiera Melibea. Aquí, Celestina recuerda su pacto de honor con Satanás y se reitera en su descenso: “¡O diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí ¡En cargo te soy!” (V, 328). Es típico de Rojas ir revelando poco a poco personalidades —y destinos—; anteriormente, durante el conjuro, la vieja da por hecho que el diablo le dio su palabra al asegurarse a sí misma: “donde creo que te llevo ya embuelto” (I, 295). Pero ¿por qué habría de dar su palabra el demonio? Pareciera que la efectividad del conjuro entero está condicionada a la pérdida del alma de Celestina; a fin de cuentas, lo que siempre le ha interesado al demonio es arrebatarle almas a Dios.

3. El tercer peldaño lo baja al tropezar con su avaricia delante de Sempronio. También en el quinto acto, Sempronio la intercepta al ir Celestina dialogando a “solas”. El criado la aborda para cuestionarla sobre la visita a Melibea, a lo que ella

---

<sup>236</sup> “Porque no es verdad que el [el diablo] se dexa mandar por el nigromantico, aun q finge que se manda por el en hazer lo que el nigromantico dize. Antes es al reues que el demonio trae engañado al nigromantico, y se sirue del en todo lo que quiere como de vna azemila, o bestia suya”. *Cfr.* Pedro Ciruelo, *Tratado de las supersticiones* (Barcelona 1628), texto reproducido por la Universidad Autónoma de Puebla, 1986, p. 190. Véase además la nota 111, p. 73 de Peter Russel, *La Celestina*. Nota: respeto la ortografía del texto.

responde que deberá acompañarla en el camino a ver a Calisto para enterarse debidamente; es ahí donde da un traspíe: “que, aunque ayas de haver alguna partezilla<sup>237</sup> del provecho, quiero yo todas las gracias del trabajo” (V, 330). Este desliz en su diálogo, normalmente meticoloso, le vale la desconfianza de su aliado original. Y al intentar remediarlo, Celestina agrava su error: “Calla, loquillo; que parte o partezilla, quanto tú quisieres te daré. Todo lo mío es tuyo” (V, 330). Aunque los criados son los intermediarios, la propiciadora de todas las circunstancias proclives a la consecución del fin es indudablemente Celestina; ella necesita el reconocimiento y, por supuesto, el dinero: “quiero yo todas las gracias del trabajo” (V, 330). Las gracias le costarán la vida y el alma inconfesa. El desliz planta la semilla criminal en Sempronio, a manos de quien Celestina habrá de morir.

4. El mismo criado le hace notar a la alcahueta su descenso al cuarto peldaño cuando le recuerda aquella frase tan lúcida y fría con que había vislumbrado alargar la espera de Calisto para obtener mayor provecho, y, en contraste, ahora camina urgida por soltarle la noticia del cordón: SEM.— “ahora vas sin seso por dezir a Calisto quanto passa. ¿No sabes que aquello es en algo tenido que es por tiempo deseado, y que cada día que él penase era doblarnos el provecho?” (V, 332). Celestina está perdiendo el seso por su triunfo retórico, ni ella misma puede creer el producto de su entrevista con Melibea. Lo que antes fue un comportamiento cauteloso que preludiaba dificultad o imposibilidad en su encomienda, se modifica cuando la alcahueta se cubre de elogios con la vista clavada en el suelo, apurada: “¡O, buena fortuna, cómo ayudas

---

<sup>237</sup> A decir del comentador anónimo, “si dezimos partezilla como aqui esta dicho en dubda sin más declaración entendemos por la mitad de la mitad y ansi por la 4ª parte de toda la cosa”. *Cfr. Celestina comentada*, p. 239. Difícilmente Celestina se referiría ni a la más mínima fracción.

a los osados y a los tímidos eres contraria!” (V, 328). Celestina cae en el pecado capital de la soberbia. Esta larga alabanza que hace de sí misma y otras con que Calisto la exalta en el acto sexto, comparándola con dioses y semidioses, dan lugar a una breve digresión bíblica: en el tercer capítulo del *Génesis*, la legendaria serpiente le dice a Eva que si ella y Adán comen del árbol de la sabiduría serán como dioses. Y lo hacen. La perspectiva que ganan les cuesta la expulsión del paraíso: la caída. Además, Calisto compara a Celestina con la profetisa Adeleta, quien predijo la muerte de un marido y dos hijos. Más adelante, mueren Calisto y sus dos criados, “hijos” de la madre Celestina, como ya nos había comentado el mismo Rojas que muere la serpiente al ser destrozadas las entrañas por dar vida a sus hijos.

5. El quinto peldaño en el descenso de Celestina ocurre cuando se lleva la enorme sorpresa de obtener, en lugar de saya y manto, la “cadenilla” de oro de que se desprende Calisto en plena calle al conocer la noticia del amor de Melibea. La vieja, colmada de soberbia y ahora también de codicia, prácticamente huye de la escena para disfrutarla a solas. La alcahueta entretiene a Elicia con un discurso, adición en la *Tragicomedia*, sobre la cautela necesaria al andar de noche, y le pregunta abruptamente si no le importó quedarse sola en casa varias horas durante la ausencia de la vieja. Este comentario también puede interpretarse como una indagación para saber si los criados no le ganaron el paso y la esperan ocultos, pues la vieja se precia de escuchar todos los apartes de los demás personajes (“Bien te oý [...] no sólo lo que veo y oyo conozco” [I, 252]), y muy probablemente escuchó el de Sempronio:

¿Qué quieres que haga una puta alcahueta, que sabe y entiende lo que nosotros nos callamos, y suele hazer siete virgos por dos monedas, después de verse cargada de oro, sino ponerse a salvo con la possessión, con temor no se la tornen a tomar después que ha cumplido de su parte

aquello para que era menester? ¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma! (XI, 452-53).

A Pármemo le hace gracia la huida de Celestina, pero a Sempronio lo pone en guardia al barruntar la traición de ésta.

6. El sexto y último peldaño en el descenso de Celestina está directamente relacionado con el primero. Esta última etapa de su caída comienza en realidad desde que le promete su alma al diablo a cambio de los favores de Melibea. Ahora le toca pagar su parte del pacto, y esta vez ya no se trata de dar dinero a los criados, sino su alma a Satanás. Dice: “¡Ay, que me ha muerto! ¡Ay, ay! ¡confesión, confesión!” (XII, 485). Y muere.

Aunque no sabemos si los criados obtuvieron la confesión antes de morir a manos de la justicia, todo parece indicar que a ninguno les favoreció el tiempo. Sin duda, las vidas de Celestina y Pármemo se unen desde la infancia del criado al compartir mucho más que la vivienda de la vieja: los secretos de sus oficios y las debilidades mutuas. La vida de ambos termina trágicamente el mismo día, y por las mismas causas.

#### **IV.4 Giros en la personalidad de Pármemo**

El criado tímido y leal ve trastornada su vida a causa de los giros que su misma personalidad facilita, en buena medida, debido a las circunstancias que lo colocan casi como un producto de la magia e influencia de Celestina. A Pármemo lo reconocemos siempre a lo largo de la obra debido a que sus parlamentos lo identifican. No obstante, no deja de sorprender la transformación de que es objeto y los distintos trances que marcan su camino: la fidelidad perdida por el resentimiento, la lealtad debilitada por su posible origen oscuro, el despertar de su lujuria y, finalmente, la escisión que

mantiene hasta el final de su vida, a pesar de sus esfuerzos por integrarse al mundo al revés de *La Celestina*.

#### **IV.4.1 Fidelidad y resentimiento**

El resentimiento de Pármeno parece comenzar en la cuarta escena del segundo acto, cuando el criado se desespera por no poder prevenir a su amo. Antes, el criado estuvo tratando de defender a Calisto de las malas artes de Celestina y la nociva influencia de Sempronio; le advirtió a su amo y describió con todo detalle, mientras la vieja y Sempronio esperaban en la puerta, quién era la alcahueta, cuáles eran sus oficios y mañas. El amo trata de acallarlo y Pármeno empieza su ataque verbal contra la alcahueta y le dice a su superior: “Por qué, señor, te matas? (I, 239). Vuelve a prevenirlo y, finalmente, Pármeno se escandaliza: “¡Guay de orejas que tal oyen! Perdido es quien tras perdido anda” (I, 251). A la misma Celestina le confiesa su preocupación por el amo: “véole perdido” (I, 253).

Las advertencias de Pármeno se van intensificando. La primera es prácticamente un mero alarde del conocimiento que presume tener acerca de Celestina. La describe reiteradamente como “puta” y, más adelante, hace la conocida y minuciosa descripción de los oficios y afeites que la vieja maneja. El criado conoce bien a la alcahueta y se siente confiado y libre de dar toda clase de información al amo. En su segunda advertencia, Pármeno trata, con cierta gravedad, de alertar a Calisto, resaltando su suspicacia y aconsejando prudencia a su amo. Para la tercera, Pármeno está francamente espantado por la ceguera de Calisto. El criado comienza el intercambio con confianza en sus posibilidades de influir al amo; su actitud es la de un consejero, al cual la porfía de Calisto lo toma por sorpresa. Se puede interpretar,

estudiando sus diálogos, que Pármeneo inicia su actuación desde una posición de predominio sobre su amo; más tarde, al derrumbarse sus expectativas de obediencia, el criado reconoce que aquella posición está amenazada: “No es capaz de ninguna redención, ni consejo, ni esfuerzo” (I, 251). Nos está diciendo que la razón de su deber ha desaparecido, pues su consejo ya no hace eco en Calisto.

En el segundo acto, cuando Sempronio sale a buscar a la vieja, Pármeneo intenta varias veces alertar al amo sobre las mañas de Celestina y la falsedad de Sempronio; a ambos los conoce bien, pero guarda su distancia de ellos y trata de sostener su figura como elemento de cordura,

no dar dineros a aquélla que yo me conozco [...] Y lo que más dello siento es venir a manos de aquella trotaconventos, después de tres veces emplumada [...] Más quiero que me reprehendas porque te do enojo, que arrepentido me condenes porque no te di consejo [...] conocerás mis agras palabras ser mejores para matar este fuerte cancre que las blandas de Sempronio (II, 273-6).

No es la codicia lo que mueve a Pármeneo en estos diálogos, sino la ira provocada por sentirse menospreciado por el único personaje que le daba sentido a su carácter: “Esto me porná escarmiento de aquí adelante con él” (II, 277). No obstante que insiste en redimir a su amo, se ha dado cuenta ya de que ninguna de sus palabras tiene efecto alguno en el ánimo de Calisto, por lo que abandona ese quehacer de “conciencia” del amo.

Pármeneo trata, por todos los medios posibles, de honrar la lealtad de su personaje, al menos inicialmente, a riesgo, incluso, de su perjuicio económico y sexual. El cambio de actitud viene a partir de la ceguera de su amo, pero, principalmente, de sentirse desdeñado por aquél. El problema es que el criado no cambia de bando; más bien, se escinde de los demás personajes porque el desprecio

que siente por Celestina no desaparece ni en el día de su muerte. Lo que sí desaparece es su moralidad cuando es pisoteado por Calisto. Su confianza en sí mismo era lo único que tenía, pero aquel halo de ascendiente que le confería certidumbre a Pármene desaparece ante la humillación de su amo, y el criado sabe que no hay nada que pueda hacer para recuperarlo. A partir de ese momento, el joven toma lo que puede, y esto es Areúsa, pero la joven no parece ser suficiente para hacerlo recobrar su dignidad perdida, ni para medrar en su nuevo oficio de cómplice en la alcahuetería. La ética de Pármene se ve trocada en ira.

Ni siquiera cuando el criado trata de amoldarse al gusto de Calisto consigue recuperar su aprecio: “¡O, desvariado, negligente! [...] ¡O, espacioso Pármene, manos de muerto!” (V, 334). Ésta es la última intervención de Pármene (abrir la puerta) antes de tomar un rumbo completamente distinto.

Ya en el sexto acto, el criado se apoya en los apartes para despotricar contra la alcahueta y contra Calisto. Parece como si el personaje de Pármene, a partir de su ausencia, ensayara una nueva individualidad, que se va gestando invisible entre los actos tercero y sexto, pero que ahora carece de fines nobles: “entre col y col, lechuga. Sobido has un escalón” (VI, 336); “su lengua le querría presar para que fablase presto” (VI, 337); “y esta puta vieja querría en un día, por tres pasos, desechar todo el pelo malo” (VI, 337).

#### **IV.4.2 Lealtad y vasallaje contra origen bajo**

Pármene sirve a Calisto y, hasta donde sabemos, de niño o de muy joven sirvió brevemente a Celestina y, durante nueve años, a los frailes de Guadalupe. Según él, anduvo “por casas agenas farto tiempo y en lugares de harto trabajo” (XII, 470). No

da más datos de sus tiempos de servicio, ni dice cuántas fueron esas casas ajenas. Lo que llama la atención aquí es que habiendo servido sólo un mes a Celestina (I, 255), y a una edad tan temprana, sea capaz de recordar con minucioso detalle no sólo un cúmulo muy importante de información de lo que había en casa de la alcahueta, sino también de los oficios que ésta desempeñaba y, aunado a ello, que no haya adquirido él mismo ninguno de los vicios y mañas de la vieja.

Afirma también que sirvió a los frailes de Guadalupe, pero la única alusión que hace al respecto es la de haber tenido muchas peleas: (XII, 470). Tampoco da elementos para pensar que aprendió piedad o moral.

Finalmente, Pármeneo asegura que ama a Calisto, pero su amor termina bruscamente al recibir el enojoso desprecio del impaciente amo. Nos encontramos con un dato curioso: Pármeneo cede al influjo corruptor de Celestina, pero no deja de reiterar su repulsión hacia ella —coherente con lo advertido a Calisto— en los apartes que profiere en el sexto acto: “Tú me sacarás a mí verdadero y a mi amo loco” (VI, 336). Y no sólo eso, en los apartes despotrica también contra el amo, antiguo objeto de su amor y fidelidad, convertido ahora en materia del mismo desprecio del que él fue víctima: “Si este perdido de mi amo no midiese con el pensamiento [...] todo el sentido puesto y ocupado en ella [Melibea], él vería que mis consejos le eran más saludables que estos engaños de Celestina” (VIII, 343). Pármeneo manifiesta una incompreensión del “mal de amor” y el consecuente vasallaje del que es víctima su amo.

Las últimas palabras de Pármeneo para su amo cargan con una ironía que Rojas utiliza para mostrar el desapego afectivo y rechazo del muchacho a la idealización de Celestina. Dice Calisto: “¿Qué te parece, Pármeneo, de la vieja que tú me desalababas



tanto?” (XII, 474), a lo que el criado responde: “Ni yo sentía tu gran pena, ni conocía la gentileza y merescimiento de Melibea, y assi no tengo culpa. Conocía a Celestina y sus mañas. Avisávate como a señor. Pero ya me parece que es otra. Todas [las mañas] las ha mudado [...] Tanto, que si no lo oviesse visto, no lo creería” (XII, 474). Es evidente, primero, que su propia experiencia amorosa lo ayudó a comprender a su amo y, por otra parte, la falsedad que denotan las palabras de Pármeneo al referirse a Celestina, pues nada pudo cambiar su opinión sobre la alcahueta, ni en los apartes, ni en sus diálogos con Sempronio; el criado, al hablar de Celestina, habla de sí mismo, de su propia mudanza (“pero ya me parece que es otra”) en un curioso microdiálogo en el que el juicio que emite revela su propio cambio: “yo ya soy otro... parecido a ella, pero aún ajeno”<sup>238</sup>. Cuando habla de la mudanza de Celestina, no parece querer decir que la vieja renunció a sus mañas, sino que él las adoptó. Si no lo había hecho antes, cuando su personalidad debía ser coherente con su origen bajo, ahora es claro que ya aprendió la lección corruptora de Celestina.

#### **IV.4.3 Lujuria y escisión**

Uno de los pasajes de la obra más cargados de erotismo y simbolismo, y en el que se despliega de manera muy importante la maestría dialógica de Celestina es precisamente el séptimo acto, en el que se consume la prometida relación entre Pármeneo y Areúsa.

Desde el primer acto, Pármeneo revela gran interés en poseer a Areúsa. La lujuria que la alcahueta descubre en el muchacho resulta ser el mejor elemento que la

---

<sup>238</sup> “Las relaciones dialógicas —dice Bajtín— son posibles no sólo entre enunciados (relativamente) completos, sino también con respecto a cualquier parte significativa del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada [...] como signo de una posición ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno”. Bajtín, *Problemas*, p. 257.

vieja puede aprovechar para obtener del criado, en plena urgencia sexual, la promesa de su colaboración con Sempronio y con ella, y en contra de su propio amo. Sabemos que Pármene sucumbe irremediamente a la tentación carnal que se le presenta; sabemos también que, en efecto, promete lo requerido por la alcahueta. La reacción posterior al encuentro es de esperarse: el criado desea gritar su buena fortuna y presumir a Sempronio su nueva condición de amante. La euforia del criado contrasta con su deber incumplido hacia su amo: “¡O, traydor de mí! ¡En qué gran falta he caído con mi amo!” (VIII, 385-6). Pero, por supuesto, lo que predomina en su ánimo es el gran entusiasmo por la noche que pasó con Areúsa. Esa escena es la única donde el criado deja ver una satisfacción abierta y, podríamos decir, sincera: “Por cierto, si las trayciones desta vieja con mi corazón yo pudiesse sufrir, de rodillas havía de andar a la complazer” (VIII, 386)<sup>239</sup>.

Ya antes había prometido colaboración en el negocio con Celestina, pero en este momento, a pesar de que no cambia su opinión sobre la vieja (pues la sigue considerando traidora con su “corazón”, es decir, de sus principios), dice: “¿Con qué pagaré yo esto?” (VIII, 386), lo cual podría interpretarse como que Pármene ha sido totalmente corrompido. También podría entenderse como una duda legítima acerca de la deuda que ha adquirido con la vieja, o, incluso, que Pármene anticipa con ironía un fin trágico en el que el pago podría ser mayor al bien recibido. Es bien sabido que resulta caro deberle a Celestina, y el verbo pagar casi siempre tiene una connotación grave en la obra. Esta obligación adquirida por Pármene lo separa de Celestina, como antes la ira lo separó de Calisto. ¿Con qué pagaría Pármene el gran gozo al que sólo

---

<sup>239</sup> Severin señala que “Pármene se ha convertido en cómplice de Celestina, pero ésta no se ha podido ganar su lealtad”. Dorothy Severin, *La Celestina*. Véase nota núm. 3, p. 212.

pudo acceder gracias a la intercesión de quien le representa lo más despreciable y amenazante? Cuando Celestina da su discurso de madre prudente y experimentada, le pregunta al criado: “¿Y cuándo me pagarás tú esto? Nunca” (I, 263). La deuda también podría considerarse económica. Bien sabe Pármeneo que Celestina ha ganado dinero concertando el encuentro de Calisto y Melibea; no es descabellado pensar que, además de ganar la colaboración del criado, Celestina pretenda cobrarle la posesión de Areúsa con el dinero que supuestamente repartiría con él. Para Pármeneo el dinero que no llega representa la libertad, la independencia dentro de la escisión.

Más adelante, en su encuentro con Sempronio, Pármeneo espera aplausos por su alegre aventura, pero lo que recibe es la burlona y dolorosa incredulidad de su compañero reflejada en una adición a la *Tragicomedia*: “Muy mal me tratas. No sé dónde nazca este rencor. *No me indignes, Sempronio, con tan lastimeras razones. Cata que es muy rara la paciencia que agudo baldón no penetre y traspase [...]* nunca venir plazer sin contraria çoçobra en esta triste vida” (VIII, 388-90). Aunque se reconcilian y permanecen juntos hasta el final de la obra, Pármeneo y Sempronio no son amigos. Tal distancia es la confirmación de ese proceso de escisión por el que ha pasado el criado a lo largo de los últimos capítulos. Por eso casi no participa en la comida en casa de Celestina. En este punto, pareciera además que la ganancia no lo preocupaba gran cosa, a juzgar por su desdén del tema cuando Sempronio lo trae a cuento (XII, 476). El terror que siente durante la aventura de la visita de su amo a Melibea es la manifestación más clara de su eterna cobardía. Llevado por el espanto al límite de sus fuerzas se ridiculiza a sí mismo como antes lo hicieron su amo y su compañero.

El criado, siempre cobarde y, ahora solo, resentido y sin un fin noble participa involuntariamente en una huida carnavalesca cuando, junto con Sempronio, corre muerto de miedo por un error de juicio que hace ver al criado, supuestamente leal y protector, minúsculo ante el peligro: “Tragada tenía ya la muerte” (XII, 470). Al final de su vida, perdido hasta el salario, como en una escena cómica y grotesca<sup>240</sup>, Pármeneo enfrenta la muerte verdadera.

#### **IV.5 Descenso de Pármeneo**

En *El autor a un su amigo*, Rojas reconoce que, del primer acto de la *Comedia* encontrado en sus vacaciones, vio que salían “avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras” (LC, 185). Pármeneo, por ejemplo, comienza siendo la figura de sirviente fiel y termina como cómplice de asesinato. Más adelante en el Prólogo, hablando de que todas las cosas han sido hechas como una contienda, dice: “¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas?” (LC, 198). ¿Qué mayor contienda que engendrar en el propio cuerpo el veneno que ha de matar a estos personajes? “¿Quién explanará sus guerras, sus enemistades, sus embidias, sus aceleramientos y movimientos y descontentamientos [...] aquel derribar y renovar edificios, y otros muchos affectos diversos y variedades que desta nuestra flaca humanidad nos provienen?” (LC, 199-200).

---

<sup>240</sup> Al respecto de lo grotesco y lo cómico, plantea Bajtín que: “su verdadera naturaleza es la expresión de la plenitud contradictoria y dual de la vida, que contiene la negación y la destrucción [...] Subordina el sustrato material de la imagen en una interpretación negativa, y la exageración se convierte entonces en caricatura”. Bajtín, *La cultura popular*, p. 62.

Adelante veremos cómo este proceso de Pármeneo y de la propia Celestina se puede seguir como huellas dialogales de su construcción.

El fiel Pármeneo comienza su conocido discurso de la diatriba contra Celestina y expone a la alcahueta ante la audiencia como si estuviera en un juicio, sólo interrumpido por la premura del amo para recibir a la vieja y a Sempronio, como acusa Calisto, amo envidiado de Pármeneo, quien protesta y le aconseja mantenerse cauteloso ante otros con más experiencia y malicia.

Los primeros siete peldaños descendentes de Pármeneo ocurren cuando el criado se queda a solas con Celestina y los siguientes cinco se reparten cuidadosamente hasta el acto siete. A partir de ahí, Pármeneo se ha convertido en una persona completamente diferente de la que era al principio de la obra. Cuando Calisto y Sempronio salen de escena para buscar las cien monedas, Celestina embiste contra Pármeneo y trata de convencerlo de abrazar la concordia en aras del amor, sentimiento al que asocia con el placer erótico.

1. En el primer peldaño, la vieja se da cuenta que ha tocado un punto débil del muchacho, debido a la risa nerviosa del criado y su respuesta: “Calla, madre, no me culpes” (I, 253). Pármeneo defiende la honra conferida por su amo, así como su amor por él, pero baja un peldaño al suavizar su diálogo en uno más de disculpa que de explicación.

2. Más adelante, en su segundo peldaño, el criado pasa del discurso aristotélico del acto y la potencia<sup>241</sup> al denuesto y la descalificación de la alcahueta. Celestina,

---

<sup>241</sup> Véase Russell, *La Celestina*, nota 208 p. 254.

quien conoce bien y utiliza sentencias cultas<sup>242</sup>, dice no entenderlo y afirma que la salud de Calisto está en manos “desta flaca vieja”. Pármeno la insulta: “¡Más desta flaca puta vieja!” (I, 254). Celestina reacciona con ira ante el calificativo, el cual, Pármeno le había asegurado a su amo, no le causaba ningún “empacho” a la vieja. Pero ésta le regresa el insulto directamente a la madre de Pármeno. La superioridad de Celestina es innegable hasta la noche de su muerte; sin embargo, para Pármeno, la traición de ésta significa la caída de un pilar importante de sus pretendidas honra y moral.

3. Pármeno desciende al tercer peldaño cuando Celestina vuelca su retórica en un largo argumento contra los señores sobre su interés por los criados, la herencia de su padre Alberto, así como la prisa de la juventud y el abismo social: CEL. “Por tanto, mi hijo, dexa los ímpetus de la juventud y tórnate, con la doctrina de tus mayores, a la razón” (I, 257). PÁR. “No sé qué haga”<sup>243</sup> (I, 259).

4. En el cuarto peldaño, cuando la alcahueta, siguiendo con su arte suasoria, alaba las bondades de los deleites compartidos y, justamente en ese momento, el autor pone en boca de Celestina el nombre de Areúsa. Pármeno, tomado totalmente por sorpresa, reconoce a una mujer que ya deseaba y desciende este peldaño: “¡Maravillosa cosa es!” (I, 260).

5. Pármeno desciende al quinto peldaño cuando la furia de Celestina vuelve a amedrentar al muchacho, cuyas defensas son cada vez más débiles, hasta que, finalmente, lo hace admitir que estaría dispuesto a un encuentro secreto con Areúsa:

---

<sup>242</sup> En el caso que nos ocupa —el devenir de Celestina y Pármeno—, me parece que las sentencias (a las cuales me avoco, especialmente las de Séneca), al igual que su intercambio dialógico, contribuyen a la caracterización de los personajes.

<sup>243</sup> Véase el capítulo III.4, nota 178 de este mismo trabajo.

“por que a lo menos por el exemplo fuese oculto el pecado” (I, 261). Habrá de pagar muy caro este tímido ruego, pues tendrá por testigo de su relación sexual con Areúsa a la misma Celestina.

6. El sexto peldaño de Pármeno se da en un “aparte” dramático luego de que la vieja arremete contra él nuevamente en un juego de seducción basado en imágenes verbales. El muchacho, confundido, trata de comparar la deleitosa visión del placer amoroso con una especie de falso profeta que le ciega la razón. El tercer arrebatado de furia de Celestina coincide con el sexto peldaño del criado: (Aparte) “Ensañada está mi madre. Duda tengo en su consejo. Yerro es no creer, y culpa creerlo todo [...] Oýdo he que deve hombre a sus mayores creer. Ésta ¿qué me aconseja? Paz con Sempronio [...] amor [...] caridad a los hermanos” (I, 263-4).

7. Hasta el séptimo peldaño, la única voz masculina de la razón ha ido decreciendo, más como resultado del miedo a la figura autoritaria de la alcahueta que de los argumentos que pudieran sustentarse en boca de Pármeno. Y éste, aparentemente, acepta, con lo cual descende: “Por eso manda, que a tu mandado mi consentimiento se humilla” (I, 264). La vieja alaba la decisión del muchacho. Llorando, lo compara con su padre, y recuerda haber tenido altercados parecidos con aquel, en los que, al final, el padre de Pármeno acababa por caer al redil de la alcahueta. Convenientemente, el diálogo se interrumpe porque regresan Sempronio y Calisto. En este punto, resulta difícil especular si Pármeno cedió ante Celestina. En el segundo acto se puede poner en duda si el criado fue persuadido.

8. El octavo peldaño tiene efecto durante la tercera escena del segundo acto, la atenuada pero sensata voz del criado se dibuja en una línea dirigida a su amo, pero también a sí mismo. Éste había tratado de “orientar” a Calisto aconsejándole hablar

directamente con Melibea en lugar de buscar medianera de quien se hiciera cautivo: “Porque a quien dizes el secreto das tu libertad”<sup>244</sup> (II, 273). Pármemo mismo le entrega su libertad a Celestina cuando le pide guardar el secreto de su encuentro con Areúsa, al recibir la respuesta de la vieja en el sentido de que haría pública su relación como corresponde al goce libre del amor. En su diálogo con Calisto, el cual está libre de la presencia atemorizante de Celestina y, por ende, de la coacción a acceder a sus demandas, el criado aprovecha un atisbo de claridad: su reciente experiencia le da autoridad para prevenir una vez más al amo, quien, claramente embebido en y embobado ante la posibilidad de tener a Melibea, desestima sus consejos. Los esfuerzos del muchacho por disuadir a su amo son cada vez menos eficaces y lo hacen objeto de un menosprecio cada vez mayor. El criado de confianza, consejero y confidente termina por verse degradado a mozo de caballería.

9. Antes, Pármemo se había burlado del amo, lo había maldecido, pero ahora la ira lo posee en la primera adición a la *Tragicomedia*<sup>245</sup>: “¡Por mi ánima, que si agora le diessen una lançada en el calcañar, que saliessen más sesos que de la cabeça. Pues anda, que a mi cargo que Celestina y Sempronio te espulguen!” (II, 277). En este noveno peldaño de su descenso retoma su anterior decisión de traicionarlo, “pues a los traydores llaman discretos, a los fieles, necios” (LC, 277). Y se anima a participar del negocio de Celestina repitiéndose frases alusivas en un intento de convencerse, lo que evidencia que aún no está comprado del todo. Esta reacción es producto del arranque

---

<sup>244</sup> Esta referencia viene de las *Siete partidas*, “porque segun dixeron los sabios tal es el que dize su poridad a otri como le diesse su coraçon en su poder e en su guarda”. *Celestina comentada*, p. 145.

<sup>245</sup> Véase Russell, *La Celestina*, nota 50, p. 277.



de ira e indignación que le produce el trato déspota de Calisto; el criado pierde el temple, la serenidad inicial y la capacidad de reflexión.

Rojas prescinde de Pármeno durante los actos segundo, tercero y cuarto; al final del quinto, el criado sólo advierte al amo sobre la llegada de Celestina y Sempronio. En el sexto acto, Pármeno y Sempronio escuchan a Celestina contarle a Calisto acerca del cordón de Melibea. En este punto, el criado ya es una persona distinta de la que dejó el segundo acto; el tiempo, el “silencio dialogal”, o el espacio temporal de transformación al que el autor lo somete parecen haber arraigado la conducta enrevesada del criado. Después de los exitosos oficios de Celestina y el quebranto de Melibea, no se esperan más consejos ni sentencias por parte de Pármeno. No es, pues, extraño ver cómo ahora su conducta se transforma paulatinamente en traicionera, pero todavía no por completo ni de forma explícita; el criado habla entre dientes, en aparte. Hasta Sempronio lo sanciona.

10. El décimo peldaño de descenso de Pármeno se manifiesta en boca de su nuevo amigo Sempronio. Éste le recrimina su desesperación por recibir dinero. Pármeno desconfía de y maldice a todos, y el amigo le espeta: SEM— “¡O mal fuego te abrase! Que tú fablas en daño de todos, y yo a ninguno ofendo. ¡O! ¡Intolerable pestilencia mortal te consuma, rixoso, embidioso, maldito! ¿Toda ésta es la amistad que con Celestina y conmigo havías concertado? ¡Vete de aquí a la mala ventura!” (VI, 338-9).

En efecto, aquel joven que dolido le aseguraba a su amo su falta absoluta de envidia y que defendía su buena crianza, amor y lealtad a ultranza es ahora sujeto de desprecio hasta por parte de Sempronio, que nunca fue ejemplo alguno de moral. Y su rencor destructor se refleja con toda claridad. Ciertamente, la “pestilencia mortal” de

la ira y resentimiento consumen aquella imagen de cordura y valores que no suele ser propia de un personaje de origen tan bajo y de moral dignificada a partir de otro personaje; la representación de la figura de autoridad no le corresponde a Pármeno, sino que está reservada para Celestina. Dicho de otra manera, en ese mundo celestinesco se le otorga al criado “malnacido” la dignidad que el amo le desconoce; habla de nobleza un personaje que está muy lejos de proyectarla: la triste parodia del falso bien, salido de mala semilla.

Antes de llegar a casa de Areúsa, la vieja vuelve a la carga y prepara su estrategia para persuadir a Pármeno con el tema del buen amigo: “Mira a Sempronio [...] Querría que fuédeses como hermanos” (VII, 359). La conversación deriva en el recuerdo de la posesión de Areúsa: “Sí; te lo prometí. No lo he olvidado” (VII, 369).

11. El criado desciende su penúltimo peldaño con pleno conocimiento de que su transformación tiene como causa la ingratitud de su amo: “porque veía que le consejaba yo lo cierto y me daba malas gracias. Pero de aquí en adelante demos tras él, que yo callaré; que ya tropecé en no te creer cerca deste negocio con él” (VII, 363).

Puesto que Pármeno no promete participar en, sino únicamente callar ante las acciones de Celestina, quien está consciente de la incertidumbre del criado, la vieja le responde: “Cerca deste y de otros tropezarás y caerás, mientras no tomares mis consejos” (VII, 363).

12. Ya en casa de Areúsa, cuando Pármeno está a punto de poder meterse en su cama, Celestina no le entrega a la muchacha sino hasta asegurarse de la complicidad del criado. Por supuesto, él arde en excitación y desciende así hasta el último peldaño: “Sí, prometo sin dubda” (VII, 379). Por fin la alcahueta se siente complacida.

A partir de aquí, Pármene se ha transformado por completo, pero nunca a favor de Celestina. Fuera del placer inicial que le da la relación con Areúsa, el criado sólo saca cosas negativas de la experiencia, y, durante el resto de la obra, se queda en el infierno de la codicia, el resentimiento y la cobardía. El criado no disfruta ni siquiera en la comida con las “mochachas” en casa de la vieja, donde se esperaría un despliegue dialogal deleitoso del nuevo amante; no obstante, éste permanece casi en silencio.

Durante el resto de la trama, Pármene sigue maldiciendo a los que lo rodean y mantiene hasta el final la cobardía, que, junto con el recelo, es el único rasgo estable del personaje. Cuando Sempronio mata a Celestina, Pármene se limita a azuzarlo; en la última línea del acto doce, Sempronio, tras su crimen, le dice al joven que deben saltar por la ventana. Pármene, en su último gesto de cobardía, salta tras él (XII, 485).

*Pero aquéllos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el  
cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su  
provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de philósofos  
guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a  
sus propósitos.  
(LC, 201).*



## Capítulo V. Tergiversación de la moral senequista y su dimensión dialógica

### V.1 Celestina y Pármene contradicen a Séneca

Al hablar del discurso de Pármene en la obra, necesariamente debemos partir del origen de su comportamiento inicial en lo que se refiere a su conducta ética, las alertas al amo, y el recelo contra Celestina. A juzgar por los primeros diálogos con los que trata de prevenir a Calisto de los artilugios de la alcahueta, el comportamiento del criado habla de un servidor leal y juicioso, constante en su fidelidad y carente de envidia. En esta primera faceta de su personalidad, en ocasiones, Pármene incluso trata de ampararse en valores senequistas ante la mala influencia de la alcahueta<sup>246</sup>.

Sabemos que en la obra abundan las sentencias, si bien muchas veces son tergiversadas a conveniencia del momento dialógico. En el caso de Pármene, al menos en esa primera fase de defensa del orden moral y de la mala influencia de la alcahueta, se ampara en Séneca. En este capítulo se aborda el papel que juegan las sentencias en *La Celestina*. No se estudia su origen ni el propósito didáctico que en el siglo XV echaba mano de florilegios, cosa relativamente frecuente<sup>247</sup> en la composición de obras y en los estudios universitarios, sino que, más bien, busco analizar cuál es el sentido moral que Celestina y Pármene les dan a las sentencias, y cómo estos personajes “dirigen” las sentencias a su vínculo dialógico, lo cual permite verlos como

---

<sup>246</sup> Y también en Petrarca, puesto que “Petrarca fue el más senequista de los humanistas italianos”, según Louise Fothergill-Payne. En ocasiones ocurre que Celestina se basa en palabras de Aristóteles, que, a su vez, son origen de famosas sentencias de Séneca, como el ejemplo que propone de los bienes compartidos. Fothergill-Payne, pp. 60, 97.

<sup>247</sup> Íñigo Ruiz Arzalluz, “El mundo intelectual”, p. 265-6.

una pareja de contendientes o de portavoces de un mismo fin dialógico y también trágico. Todo esto, independientemente de que la tradición popular haya desvirtuado en alguna medida la exactitud o el sentido de las sentencias.

Fothergill-Payne estudia seis de las 124<sup>248</sup> cartas de Séneca. Examina, entre otras, las epístolas que hablan de la amistad por provecho y su analogía con “el loco amor de los enamorados”, así como aquellas que abordan la relación entre amos y siervos, y la probabilidad de que estos últimos hablen mal de los primeros o incluso se rehúsen a ayudarlos ante un cambio de la Fortuna y plantea que, entre las traducciones senequistas que se realizaron apenas introducida la imprenta,

los autores de *La Celestina* encontraron los exempla y las sentencias filosóficas que luego iban a cristalizarse en idea fundamental para la *Tragicomedia* [particularmente en] la antología de las cartas porque en ellas Séneca sintetiza y recopila la mayoría de sus ideas en forma de anécdotas, consejos y avisos<sup>249</sup>.

Fothergill-Payne compara la conducta de los personajes Calisto, Celestina y Pleberio con las advertencias de Séneca acerca de la forma de esclavitud que constituyen la lujuria, la avaricia y la pompa. Todos ellos, de acuerdo con este autor, terminan siendo esclavos de su voluntad y apetito, tal como asegura Séneca que les sucede a los que se vuelven esclavos<sup>250</sup>. Fothergill-Payne también refiere la epístola de Séneca que discute sobre la muerte, de la que se habla en el *Argumento* de *La Celestina* y, por supuesto, habla sobre la muerte que sacude trágicamente a los personajes estudiados aquí<sup>251</sup>.

---

<sup>248</sup> Cfr. Fothergill-Payne, “*La Celestina*”. “*Epístolas de Séneca, una antología*”, p. 534, nota 4.

<sup>249</sup> *Ibidem*, pp. 533-4.

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 536.

<sup>251</sup> En el siguiente capítulo se analiza el tema.

El pensamiento de Séneca, que influye en la moral renacentista (específicamente en lo respectivo a cuestiones como la felicidad, la continencia y el desprecio por la superstición), inspira a Celestina y Pármeno en sus procesos dialógicos que tienen como fin o efecto corromper, ser corrompidos o legitimar la corrupción. Las “delectables fontezas de filosofía [...] la gran copia de sentencias entexeridas” (*LC*, 185) que advierte Rojas en *El autor a un su amigo* sirven a nuestros dos personajes de “palabra ideológica ajena, intrínsecamente convincente”, de acuerdo con la teoría de Bajtín<sup>252</sup>, pero tergiversada en ironía.

El hecho de que en el primer acto contenga sólo un par de menciones a Séneca y otra más a Aristóteles, así como a Petrarca, en el *Prólogo* de la *Tragicomedia*, y que, más adelante, Rojas lo incorpore a través del *De Remediis Utriusque Fortunae*, (inspirado en el pseudo-senequista *De Remediis Fortuitorum*<sup>253</sup>), no resuelve el porqué los personajes, posteriormente, omiten las fuentes de filosofía moral que utilizan repetidamente en la obra, las cuales únicamente son señaladas como dichos de la gente de la calle: “se dice”, “bien dicen”, “no has oído que dicen”. Aunque Peter Russell atribuye esta exclusión al sentido estilístico de los autores de *LC*<sup>254</sup>, no se sabe por qué los personajes, después del primer acto, omiten las fuentes de las sentencias utilizadas en la obra.

---

<sup>252</sup> Bajtín, *Teoría*, pp. 161-2. En el primer capítulo de este trabajo se explicó el concepto; véase pág. 15.

<sup>253</sup> Cfr. Fothergill-Payne, *Seneca*, p. 97.

<sup>254</sup> Russell llama la atención al respecto del anonimato de las sentencias que prevalece del segundo acto en adelante y plantea que la función de la sentencia en la obra sobrepasa con mucho la simple introducción en ella de “los dichos de los filósofos con un fin meramente moralizador. Con gran frecuencia, una sentencia, cuya función es recordar las aceptadas normas de la buena conducta ético-social, se pone en boca de un personaje cuyo carácter e intenciones son totalmente contrarios a la doctrina contenida en el dicho que profiere”. Russell, *La Celestina*. p. 123.



Pese a la falta de referencias, parte del valor artístico de *La Celestina* recae en el uso de la palabra ideológica ajena:

intrínsecamente convincente y reconocida por nosotros. A ella corresponde el valor definitorio en el proceso de formación ideológica de la conciencia individual [...] La diferencia entre la palabra propia y la ajena, entre el pensamiento propio y el ajeno, aparece bastante tarde [...] A diferencia de la palabra autoritaria externa, la palabra intrínsecamente convincente se entrelaza estrechamente —en el curso de su asimilación positiva— con su propia palabra [...] en la existencia cotidiana de nuestra conciencia<sup>255</sup>.

Los personajes se adueñan de las sentencias; el valor de no ser propias es lo que les da a éstas “autoridad”. El resultado de la apropiación es la manipulación de las sentencias: los personajes las mezclan entre sí, y las entretajan con el habla popular. Las sentencias se fusionan tergiversando irónicamente su principio didáctico.

El mismo autor anticipa en el *Prólogo* el uso lúdico de

*aquéllos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de philósophos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus autos y propósitos (LC, 201).*

Los personajes se modelan con base en estereotipos morales para dar forma al arquetipo celestinesco que desvirtúa el orden ético y da paso a la corrupción y a la seducción; en otras palabras: al dominio discursivo de Celestina sobre Pármeno<sup>256</sup>. Fothergill-Payne señala que las citas y reminiscencias senequistas de *La Celestina* van perdiendo parte de su dimensión intelectual a medida que Rojas se vuelve más coloquial y los personajes comienzan a hablar por ellos mismos<sup>257</sup>. Esta tergiversación

---

<sup>255</sup> Bajtín, *Teoría*, pp. 161-2.

<sup>256</sup> Me parece entrever una disposición del autor para dotar a los personajes de autonomía, una especie de libre albedrío, “individualización psicológica —dice Lida de Malkiel—, [...] en efecto, no la hay en la literatura castellana de los siglos XV y XVI. Pero es claro que *La Celestina* no es un producto cualquiera de esa época”, *La originalidad*, p. 312.

<sup>257</sup> Fothergill-Payne, *Seneca*, p. 101.

que hace el vulgo de la fuente original plantea una nueva perspectiva acerca de las sentencias: las dota de un propósito persuasivo y corruptor a ultranza.

Los diálogos estudiados en este trabajo, como he dicho, también revelan valores senequistas enrevesados: una posibilidad de que esto ocurra es la que señala Fothergill-Payne acerca de la escena del séptimo acto, cuando Celestina disfruta de presenciar el encuentro sexual de Pármeno y Areúsa, y se le hace agua la boca al recordar su propia sexualidad. Según la autora, la importante adición en la *Tragicomedia* refleja la enseñanza de Séneca sobre el placer verbal que corrompe al discurso tanto como al alma, y, para ello, el filósofo emplea la metáfora del gozo que resulta de ser testigo del placer ajeno cuando la sexualidad propia se ha debilitado en el cuerpo<sup>258</sup>. Éste es otro punto de vista que se suma al de ironizar sobre la, para entonces ya extinta, costumbre de presenciar la unión marital de personajes regios. De ser acertada la interpretación de Fothergill-Payne, la asimilación de Séneca por parte de los personajes de *La Celestina* es de gran utilidad para explicar la complejidad de su caracterización. Asimismo, es un recurso más literario que mimético para convertir lo moral en grotesco (como ocurre en el carnaval) —en palabras de Bajtín—:

Estos personajes son escarnecidos, injuriados y apaleados porque representan individualmente el poder y la concepción agonizante: las ideas, el derecho, la fe, las virtudes dominantes. Este antiguo régimen y esta concepción vieja aspiran al absolutismo, a un valor extratemporal [...] Los representantes del viejo poder y de la antigua concepción cumplen su función con un aire serio y grave, en tanto que los espectadores ríen desde hace rato<sup>259</sup>.

---

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>259</sup> Bajtín, *La cultura*, p. 191.

Otra interpretación es la que Peter Russell señala como el objeto de la sentencia de Séneca que trata el “tema de las malas consecuencias de leer demasiados libros”<sup>260</sup>. Celestina, en efecto, cita a Séneca, y con ello le concede autoridad al largo parlamento con el que inicia la persuasión de Pármeneo. Sin embargo, el consejo de la alcahueta difiere totalmente de la intención original del filósofo. La alcahueta pone en su boca las palabras de Séneca en la primera parte de la frase: “que de ninguna cosa es alegre posesión sin compañía” (I, 262); no obstante, en la segunda parte: “no te retrayas ni amargues, que la natura huye lo triste y apetece lo delectable” (I, 262), desvirtúa la filosofía de vida que Séneca defendía y que hace hincapié en la sabiduría a través de la razón. Y, puesto que para los escolásticos la razón es Dios y la naturaleza se rige por la razón, es necesario, según Celestina, seguir las leyes de la naturaleza. El discurso de Celestina va encaminado a que Pármeneo cumpla tres condiciones: que respete la influencia distorsionada del filósofo; que siga el camino de la razón, es decir, de Dios (en la versión de Celestina), y, por último, que se entusiasme con la idea de comunicarle con detalle sus futuros amores con Areúsa.

Antes de la andanada de la alcahueta en el primer acto, Pármeneo le tiende el camino corruptor a Celestina con dos sentencias, también de Séneca, cuando dice que ha oído de sus mayores que “un exemplo de luxuria o avaricia mucho mal haze, y que con aquéllos deve hombre conversar que le fagan mejor, y aquéllos dexar a quien él

---

<sup>260</sup> Véase nota 217, p. 257 de Russell, *La Celestina*. Dorothy Severin no comenta nada al respecto en su edición de *La Celestina*. Fothergill-Payne explica que parte importante del canon de Séneca es la idea de la futilidad del aprendizaje mediante los libros [...] puesto que lo que importa son los hechos, no las palabras: “the futility of bookish knowledge [...] since what matters are deeds, not words”. Fothergill-Payne, *Séneca*, p. 96.

mejores piensa hazer (I, 261)<sup>261</sup>. Celestina convierte la lujuria de la que habla Pármeno en delectable. Y, en lo que se refiere a la necesidad de conversar con quien le haga mejor, torna a la vieja en portadora de la razón. Si, de acuerdo con Peter Russell, el sentido de la tercera frase (“y aquéllos dexar a quien él mejores piensa hazer”) fuera un “contrasentido” intencional del autor, sería obvia la ironía de Pármeno al tomar para sí el consejo de separarse de otro antes que hacerle un bien, y estaría también abriendo la puerta al siguiente embate de la alcahueta. El comentador anónimo plantea que el autor cita equivocadamente a Séneca, pues no es “*amitte*”, como traduce el autor, sino “*illos admiite*”, es decir, la frase correcta debería ser “y aquellos admite que puedes tu hazer mejores para los enseñar o doctrinar”<sup>262</sup>. Fothergill-Payne, aunque reconoce que la cita es incorrecta, insiste en que el autor deseaba que los lectores vieran a Pármeno como alguien que utiliza y cita equivocadamente parte de la frase con las sabias palabras de otros porque no piensa por sí mismo<sup>263</sup>. Por otra parte, Íñigo Ruiz considera que el texto de la *Auctoritates* invalida la teoría de un “cambio intencional por parte del antiguo autor”<sup>264</sup>.

Me inclino más a pensar en una complejidad estilística mayor en la composición de los personajes representada en la ironía puesta en boca de Pármeno,

---

<sup>261</sup> Russell advierte de una mala lectura del latín en la tercera frase de la sentencia: “*Illos admitte, quos tu potes facere meliores*”. De acuerdo con Russell, se ha reemplazado “*admitte* ('admite') por *amisse* ('apártate')”. Por tanto, la frase de Pármeno debiera ser “y aquéllos admitir a quien él mejores piensa hazer”. No se sabe si “es error atribuible a un copista medieval de las *Epistulae*, al primer autor, o a un contrasentido atribuido por éste con intención al criado”. *La Celestina*, nota 233, p. 261. Dorothy Severin no comenta nada al respecto en su edición de *La Celestina*. Tampoco he localizado a otro autor que trate el tema.

<sup>262</sup> *Celestina comentada*, p. 109. Nota: respeto la ausencia de tildes en la edición y en adelante omito la aclaración.

<sup>263</sup> “The author wanted his readers to see Parmeno as one of those who do not think for themselves but quote the wisdom of others”. Fothergill-Payne, *Seneca*, p. 65.

<sup>264</sup> “Los *Parui flores* o *Auctoritates Aristotelis* son una colección de sentencias filosóficas [...] se utilizó como libro de texto en las facultades de artes”. Íñigo Ruiz, “El mundo intelectual”, p. 266.

quien, a estas alturas, ya prevé su encuentro con Areúsa y comete un lapsus “intencional” que no viene del autor, ni de la sentencia, sino del propio personaje.

Encuentro varios procedimientos que son recurrentes en la construcción “moral” de los personajes: 1) los personajes dirigen las sentencias para estrechar el vínculo dialógico; 2) los estereotipos morales se transforman en arquetipos celestinescos; 3) lo moral se convierte en lo grotesco; 4) se advierte del riesgo del trato familiar con el vulgo; 5) la palabra ideológica ajena otorga autonomía a los personajes, y, finalmente, 6) el caso de la tergiversación de los valores senequistas como uno de los factores que conduce a los personajes a su destino fatídico.

Hay que recordar que, de acuerdo con Bajtín, el personaje se reconoce por su realidad, y que, además, “el mundo exterior que lo rodea y la vida cotidiana se integran [a] un mundo objetual que es el de otras conciencias equitativas”<sup>265</sup>. La personalidad vulnerable de Pármeno es lo que le permite evolucionar y, al mismo tiempo, pretender conservar el vínculo con los valores morales que presenta desde el primer acto, y mantenerse ajeno al influjo de Celestina, al menos, en un principio.

### **V.1.1 Las sentencias y su vínculo dialógico**

Cuando Celestina y Pármeno van camino a casa de Areúsa, la alcahueta ensaya su nueva embestida de persuasión; censura los apartes del criado y los explica como efecto de la corta edad de éste. “Porque la mocedad en sólo lo presente se impide y ocupa a mirar, mas la madura edad no dexa presente ni passado ni porvenir” (VII, 358). Séneca aconseja lo mismo de aquello que Celestina se precia: [Si quieres vivir

---

<sup>265</sup> Bajtín, *Problemas*, p. 74-5.

prudentemente]<sup>266</sup>, “si eres sabio tu animo en tres tiempos se reparta, ordene lo presente, y provea lo por venir, y tenga memoria de las cosas ya passadas de atras”<sup>267</sup>.

La vieja utiliza la sabiduría moral para autoafirmarse en la sabiduría de su vejez; no pierde oportunidad de hablar de su edad y conocimientos de las virtudes cardinales, las cuales asimila como suyas. Pretender colocarse a la altura del mismo Dios todopoderoso<sup>268</sup> o, quizá, como una divinidad menor<sup>269</sup>. Esto es un aspecto recurrente del comportamiento de Celestina: “Pues no quiero más de ti; que Dios no pide más del pecador de arrepentirse y emendarse”<sup>270</sup> (VII, 359), le dice la vieja a Pármeno, mientras que Séneca dice: “al que le pesa aver offendido [a Dios] quasi es inocente y como si no oviera pecado”<sup>271</sup>. Otra muestra de la sabiduría y poder de Celestina: “él es enfermo, y el poder ser sano es en manos desta flaca vieja” (I, 254). La vieja posee poderes de absolución y de sanación, como vemos en su diálogo con Melibea:

Señora, el sabidor solo Dios es; pero como para salud y remedio de las enfermedades fueron repartidas las gracias en las gentes de hallar las melezinas, dellas por esperiencia, dellas por arte, dellas por natural instinto, alguna partezica alcançó a esta pobre vieja, de la qual al presente podrás ser servida (X, 428).

En sus intercambios con Pármeno, el discurso de Celestina va encaminado a fortalecer el vínculo dialógico con el criado, quien, en actos anteriores, se empeña en defender

---

<sup>266</sup> *Celestina comentada*, p. 270. Palabras del comentarista explicando la intención de Séneca.

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> “Celestina, powerfully representing Man's archetypal preoccupation with this material existence, perpetually threatens to usurp the place of the abstract, rational Christian godhead”. Weinberg, F.M., “Aspects of symbolism in *La Celestina*”, en *MLN*, vol. 86, núm. 2 (1971), pp. 136-53, p. 153.

<sup>269</sup> Illades la llama “mensajera de una deidad dual, cómico-seria”, hablando de Dios y Cupido. Gustavo Illades, “La tragicómica 'grandeza de dios' en *La Celestina*”, en *Acta Poética*, (2009), pp. 85-116, p. 111.

<sup>270</sup> Dice el comentador anónimo: “Esto mesmo donde primero se escrive esta dicho por el propheta Ezechiel [...] como lo dize Sant Pablo”. *Celestina comentada*, p. 271.

<sup>271</sup> *Ibidem*, pp. 271-2.

sus valores morales y juzgar la corrupción de la vieja. La alcahueta tuerce las sentencias lo necesario para erigirse como figura de autoridad moral, y seguidamente, hacer hincapié en la debilidad amorosa de Pármeno: “Pues sabe que es menester que ames si quieres ser amado” (VII, 360); el dicho es de Séneca: “Yo te mostrare y dare una manera con que te amen sin poner en ello medicina ni yerva ni encantamiento sino que ames si quieres ser amado”<sup>272</sup>.

Pármeno parte de los valores senequistas, modificados por el habla popular, y se aleja de ellos hasta encontrarse frente al dramático giro que marca su evolución como personaje. La palabra intrínsecamente convincente, dice Bajtín, “es una palabra contemporánea [...] va dirigida al contemporáneo”<sup>273</sup>. A pesar de los consejos de sus “mayores”, el criado abre la posibilidad de tener a Areúsa en secreto: “solo yo querría saberlo” (I, 261), pero el comentador anónimo, de acuerdo con Séneca, dice: “toda cosa que es fea de fazer no esta a ome bien de la dezir paladinamente quanto mas no deve hazerse al descubierta [...] «no bivas de una manera estando solo y de otra en la plaça y publico» sino que lo puedas hazer en publico lo que hizieres estando solo”<sup>274</sup>. Esta sentencia estrecha la relación entre criado y alcahueta porque se vuelve una liga que lo lleva a desear lo que Celestina le plantea como un enorme placer: publicar los amores y loar sus enseñanzas.

Siete actos después, una vez que la unión amorosa se hubo consumado, dice Pármeno: “¿A quién contaría yo este gozo, a quién descubriría tan gran secreto?” (VIII, 386-7). Tales cuestionamientos no son precisamente señales de intencionalidad,

---

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 272.

<sup>273</sup> Bajtín, *Teoría*, pp. 161-2.

<sup>274</sup> *Celestina comentada*, p. 110.

pero la tercera pregunta que propone es: “¿a quién daré parte de mi gloria?” (VIII, 387). Esta vez, el planteamiento le otorga la razón a Celestina y le da cabida a la pasión y corrupción de los valores supuestamente aprendidos y pone a la alcahueta en el mismo nivel de los mayores a los que hay que obedecer. Aquí es donde el carácter honorable de su servicio entra en conflicto con el origen bajo del criado al tener a Claudina como su madre verdadera y a Celestina, su madre cuasi adoptiva.

Pármemo dice conocer todo de Celestina y sus siempre perjudiciales intenciones, pero nunca dice haberle aprendido algo; al contrario: Pármemo pretende ser sensato y juicioso, además de sirviente fiel y ético, y consistentemente insiste en la mala influencia de la vieja. No obstante, usa (precisamente para justificar una parte importante de su cambio) las palabras de la alcahueta, quien, a su vez, emplea la palabra ajena, y tergiversa así consejos honorables con el fin de corromper. Tal cambio puede entenderse como una conducta de supervivencia del personaje de Pármemo, una vuelta de tuerca gracias a la influencia de Celestina. Esta misma influencia de la alcahueta determina su propia muerte y la de Pármemo.

### **V.1.2 Los estereotipos morales en uso vulgar**

La palabra ajena, de Séneca y de varias otras fuentes, forma parte del lenguaje de la calle en la sociedad de Rojas puesto que hay una coincidencia con el Nuevo Testamento, los Catones, y las propias sentencias convertidas en palabra de la calle.

Louise Fothergill-Payne analiza la “competencia” de los lectores respecto de las obras de Séneca:

Por cierto, se le conocía mejor entonces que hoy en día. En el siglo XV los escritos de Séneca eran archiconocidos por todos los que sabían



leer<sup>275</sup>. Ni siquiera se necesitaba saber latín porque circulaban veintitrés, repito, veintitrés libros de Séneca en varias colecciones de traducciones, de las cuales siete libros fueron impresos antes del año 1500. Este número es verdaderamente asombroso cuando se considera que de entre los filósofos morales había sólo dos traducciones de la *Disticha Moralia* de Catón, impresas en Zaragoza (1485? y 1494), que de Cicerón sólo había tres traducciones sin imprimirse y que de Aristóteles sólo se conocía la *Ética* en castellano, impresa en 1488. Claramente el prestigio de Séneca era tal que se puede hablar de una «tradicción senequista»<sup>276</sup>.

Desde esta perspectiva, no resulta extraño que el público lector-oidor de *La Celestina* escuchara lo que, de alguna manera, ya sabía. No es el solo hecho de “reconocer” las sentencias, sino de juzgar el público a los personajes que las utilizan, de acuerdo con las intenciones y el contexto. En ese caso, ningún personaje se libraría del conocimiento de Séneca ni del influjo corruptor que Celestina les imprime a las sentencias que ironizan el sentido moral en el dialogismo.

Revisemos el caso de Melibea. Al igual que Celestina, la doncella hace uso de las sentencias de Séneca, pero de manera contraria a la alcahueta: Melibea las utiliza para definirse como aquella “angélica figura” que Calisto describe en el acto I<sup>277</sup>. La joven no se apropia de la palabra ajena —como sí hace Celestina—, sino que se traslada hasta ella, es decir, intenta acomodarse a la palabra ajena y no viceversa.

Al analizar los siguientes dos diálogos, vemos cómo Melibea utiliza implícitamente la palabra ajena. Primero afirma: a) “soy dichosa si de mi palabra hay

---

<sup>275</sup> Es muy importante destacar esta diferenciación, pues, sabemos que el analfabetismo predominaba en el siglo XVI, y aún en siglos posteriores. No obstante, el acceso que el vulgo tenía a los textos se debía, precisamente, a quienes sabían leer y difundían el conocimiento mediante la tradición oral.

<sup>276</sup> Louise Fothergill-Payne, “La cita subversiva en *Celestina*”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 1989, p. 191.

<sup>277</sup> Deyermond estudia el discurso inicial de Calisto como el de un “amante fracasado” que no supo aplicar la lección del *De Amore libri tres* de Andreas Capellanus. Alan Deyermond, “El libro de texto mal empleado: Andreas Capellanus y la escena inicial de *La Celestina*”, en *Medievalia*, vol. 40 (2008), p. 26.

necesidad para salud de algún christiano, porque hazer beneficio es semejar a Dios<sup>278</sup>, y el que le da le recibe”<sup>279</sup> (IV, 313). Y más adelante agrega: b) “Y demás desto dizen que el que puede sanar al que padece, no lo faziendo, le mata” (IV, 313). En la primera parte de su parlamento, Melibea habla de ella misma como una buena cristiana; en la parte segunda, generaliza: son “otros” los que hablan acerca de la responsabilidad de sanar al que padece, y la recomiendan a los buenos cristianos. Su inclinación caritativa no proviene de la virtud de la que se precia, sino de su obediencia al consejo ajeno. En el caso de Celestina, ésta actúa para dar continuidad al discurso de Melibea, no para hacerlo propio. La alcahueta habla en plural no para incluirse a sí misma, sino para incluir a la joven, es decir, se coloca el traje ajeno sin asimilarse ella misma en la conducta.

La palabra ajena “invade”, por decirlo así, con la creación literaria, ideológica e incluso científica, dando veracidad y confiabilidad a la expresión. En palabras de Bajtín,

los medios de elaboración y encuadramiento de la palabra intrínsecamente convincente pueden ser tan elásticos y dinámicos, como para hacerla, literalmente, omnipresente en el contexto [...] Así es toda exposición creativa, hecha con talento, de opiniones ajenas importantes [...] experimenta y obtiene respuestas en el lenguaje del discurso ajeno<sup>280</sup>.

---

<sup>278</sup> Deyermond sugería que pudiera tratarse de un “préstamo de los llamados *Proverbia* del pseudo-Séneca”. Cfr. Russell, *La Celestina*, nota 74, p. 313. Décadas después, podemos comprobar en *La Celestina comentada*, que el comentador asegura que las palabras son “en efecto de Seneca [...] 'el que haze buenas obras a los dios [sic] imita o semeja [...] que hazer buena obra sino semejar e imitar a Dios'”. *Celestina comentada*, p. 209.

<sup>279</sup> Estas palabras vienen de más de un autor, Séneca, entre ellos: “la limosna y hazer buena obra no solo aprovecha a los que la reciben mas a los que la hazen”. Cfr. *Celestina comentada*, p. 210.

<sup>280</sup> Bajtín, *Teoría*, p. 163.

### V.1.3 Corrupción de la moral

Parte del discurso de la alcahueta para intentar persuadir al criado de buscar la amistad de Sempronio tiene como objetivo convencer a Pármeno de que está desamparado: “El cierto amigo en la cosa incierta se conoce [...] visita la casa que la fortuna próspera desamparó” (VII, 361). Si se puede enlistar a varios filósofos y santos detrás de esta sentencia, el comentador anónimo hace hincapié en Séneca: “Lo que tu por tu obra y diligencia no puedes alcanzar y saber por la pobreza lo alcanzaras”<sup>281</sup>. La vieja acorrala al criado, le advierte que se encuentra solo y que la fortuna lo ha abandonado, y que ella y su amistad con Sempronio son su única posesión. Por otra parte, habiendo ironizado el consejo de Séneca, le dice: “trabaja por ser bueno, pues tienes a quien parezcas” (VII, 369). Por supuesto, Séneca se refiere al valor del trabajo honrado de los hombres “de buena casta”<sup>282</sup>; Celestina, en cambio, habla de las “bondades” de Claudina. Y Claudina —sabiendo lo que sabemos de ella— no representa precisamente un modelo a seguir bajo la moral senequista. La tergiversación de los llamados valores “de buena cuna” es una estrategia que utiliza Celestina para manipular al criado y lograr que éste asuma su origen oscuro y deje de lado los esfuerzos que hasta ahora ha hecho por defender una lealtad que no le corresponde a alguien que tuvo a Claudina por madre. Hasta ahora, partiendo de sus parlamentos, podemos ver que todos los esfuerzos del criado se enfocan en ser bueno; sin embargo, Celestina pervierte este concepto y lo utiliza con el propósito corruptor que la distingue. Fernández-Jáuregui plantea que “respaldado por su buena intención

---

<sup>281</sup> Cfr. *Celestina comentada*, p. 275.

<sup>282</sup> “A los hombres generosos y de buena casta el trabajo los cria y mantiene y no es de varon el rehusar el sudor y el trabajo”, *Ibidem*, 286.

el autor contará con la libertad necesaria para mostrar [...] ejemplo de lo que debe no hacerse, pero, al mostrarlo, será ejemplo de eso mismo que se condena”<sup>283</sup>.

Este “ataque” o acorralamiento de Celestina a Pármene no es en modo alguno violento, sino sutil, pero no por ello deja de ser un intento de destruir la buena voluntad del criado. En efecto, la alcahueta “seca” la rectitud de Pármene y “cosecha” un proceso de transformación que sólo es posible gracias a la cercanía emocional de los dos personajes. Resulta, pues, innegable la intención de la alcahueta, aun suponiendo que los lectores u oidores no conozcan el origen o el sentido de la sentencia: basta con saber que Claudina, la mentora de Celestina, era incluso peor que ella —claro, de acuerdo con esta última.

El objetivo de Celestina es poner al engreído criado en su lugar: en el mismo nivel bajo de su madre<sup>284</sup>, para hacerlo manipulable mediante la humillación y convencerlo de que coopere con ella en el negocio con Calisto. Este esfuerzo de la alcahueta entra dentro de su esquema de tergiversación más general: Celestina convierte lo moral en lo grotesco, lo alto en lo bajo, y ella misma, un personaje bajo, pretende colocarse a la altura de Dios. Finalmente, se esperaría que, entonces, Pármene renegara de su “buen natural” y “enmendara” (en el sentido tergiversado) su camino hacia la corrupción.

Un indicio de la decencia inicial del criado es “el empacho”<sup>285</sup> que presenta una vez que se encuentra frente a Areúsa. Esa vergüenza también será destruida por la

---

<sup>283</sup> C. Fernández-Jáuregui Rojas, “El peligro moral de *La Celestina*: Análisis interdiscursivo jurídico-económico y literario de la circularidad de los bienes”, en *Castilla, Estudios de Literatura*, 5, Amsterdam (2014), p. 227.

<sup>284</sup> En el siguiente capítulo analizo la identificación de Pármene con Claudina.

<sup>285</sup> Al respecto, dice el comentador: “No puede ser mejor señal e muestra de que un mancebo sea honrrado e virtuoso como el ser empachado e vergonçoso como lo dize Seneca [...] «Buena señal e

alcahueta, quien incita la pasión del criado a tal punto que éste deja de lado todo pudor y acepta sus condiciones. Éste es un ejemplo más del constante esfuerzo que hace Celestina por desvirtuar la moral.

Por una parte, se entiende el apocamiento de Pármeneo, su edad, inexperiencia y embarazo al toparse de frente con el inminente coito, y, por otra parte, es notoria la presión de Celestina para confrontarlo: “al hombre vergonçoso el diablo traxo a palacio” (VII, 378). Este refrán es por demás ilustrativo de colocar la virtud en un ámbito de riesgo, como la corte. El carácter tímido de Pármeneo es propio de este personaje; el dicho de Celestina también lo es de ella, puesto que ella encarna al diablo que expuso al vergonzoso criado a caer en la lujuria. Y es ampliamente sabido, de acuerdo con el comentador anónimo, que “no hay cosa mas fea y suzia despues del mesmo acto de luxuria que hazerlo delante de alguna persona”<sup>286</sup>.

#### **V.1.4 El riesgo del trato familiar con el vulgo**

*La Celestina* aborda el tema del riesgo de un trato familiar de los nobles con el vulgo<sup>287</sup>. La alcahueta lo hace desde su propia interpretación: “Aunque ayan dicho a tu merced en mi ausencia otra cosa. Al fin, señora, a la firme verdad el viento del vulgo no la empee” (IV, 320). Es irónico cómo Celestina se defiende al culpar al vulgo de su fama de corruptora. Aunque el dicho es de Petrarca, “tanbien Seneca no tenía por verdaderas las cosas que al vulgo contentassen [...] 'Bozes doi que os aparteis? de los

---

muestra es en el mancebo la vergüença». Porque sin ella no puede aver cosa honesta y buena”. *Celestina comentada*, p. 298.

<sup>286</sup> *Celestina comentada*, p. 299.

<sup>287</sup> Fothergill-Payne dice que “otro tema que tiene en común *La Celestina* y el «*Ars Vivendi*» de Séneca es la consecuencia fatal al mezclarse dos mundos distintos, es decir, el de la nobleza holgada y el del vulgo mezquino [...] «porque entre aquellos que una cosa demandan o un oficio quieren siempre hay embidia y enemistad». Fothergill-Payne, “*La Celestina*”, p. 539.

que al vulgo agrada<sup>288</sup>. El objeto de Celestina al mencionar esta cita es, por supuesto, hablar el mismo lenguaje que Melibea. No resulta extraño pensar que la joven tuviera esa misma idea respecto de las personas ajenas a su estamento. Así, si bien la doncella insiste en dudar de la vieja, por “tantos y tantos loores” (IV, 320) que ha escuchado de sus mañas, termina por caer en el juego retórico de la alcahueta que recomienda no hacer caso del vulgo. Al final, a quien Melibea le cree es a la voz (de Celestina) que dicta la sentencia, no a su propia conciencia.

Celestina corrompe el sentido moral de Séneca y alaba lo que éste reprueba, como el cuerpo y la proclividad al pecado: “gracias, dos mill” (IV, 321). Séneca, criticando a Virgilio, dice: “yerra el que dixo que es mas graciosa la virtud quando esta en cuerpo mas hermoso [...] porque ella mesma es honrra mui grande de si mesma y honrra al cuerpo donde esta<sup>289</sup>. Respecto a la belleza, es muy clara la posición senequista (y estoica) de restarle importancia al cuerpo; la verdadera belleza, para él, es la belleza moral: la virtud. Palabras alusivas a la hermosura de Calisto, así como a las otras virtudes que Celestina le atribuye, hacen al lector y oidor, contagiado por la retórica de Celestina, igualar, como en el tópico socrático, la belleza física con las virtudes.

De hecho, “los estoicos identificaban la virtud con la sabiduría”, y “llegaron a la paradójica afirmación de que el sabio 'es bellísimo', aunque sea repugnante, es decir, que es bello moralmente aunque sea físicamente repulsivo<sup>290</sup>. El uso que Celestina hace de la retórica tiene un efecto tan placentero en Melibea que afecta la manera en

---

<sup>288</sup> *Celestina comentada*, p. 223.

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>290</sup> Władysław Tatarkiewicz, “La estética de los estoicos”, en *Historia de la estética. I. La estética antigua*, Madrid, Akal, 2000, p. 196.

la que la joven ve a la alcahueta: “Figúraseme que eras hermosa” (IV, 309). Aunque el aspecto de la vieja pueda resultar repulsivo por su edad, cicatriz en la cara, y olor (que refiere Pármeno), su “sabiduría” le confiere un atributo de hermosura.

### V.1.5 El uso de la palabra ajena en las sentencias

La vieja usa su propia medicina en el monólogo del acto IV. Celestina se descubre temerosa por la inminente entrevista con Melibea: “jamás al esfuerzo desayudó la fortuna” (IV, 300),<sup>291</sup>. En este contexto, señala el comentador anónimo que “el mismo Seneca por otras palabras dize esto mismo [...] la fortuna a los fuertes y animosos teme pero a los floxos maltrata”<sup>292</sup>. De acuerdo con Bajtín,

cada palabra tiene su propietario interesado y preconcebido, no existen palabras «de nadie», con significación general [...] palabra determinada por la posición de éste [el hablante] y por la situación concreta. Quién habla, y en qué situaciones habla, es lo que determina el sentido auténtico de la palabra. Toda significación y expresividad directas son falsas; en especial, las patéticas<sup>293</sup>.

La cita de Bajtín explica por qué Celestina se “apropia” de lo popular y tergiversa su empleo para justificar su propósito corruptor. La alcahueta, después de “defender” su pobreza ante Melibea, empieza a alabar la juventud de ésta. Con ello, lo que hace es tratar de disponerla a valorar su mocedad y aprovecharla con Calisto, ante el riesgo de morir antes de disfrutar los “ilícitos” amores: “Ninguno es tan viejo que no pueda vivir un año, ni tan moço que oy no pudiesse morir” (IV, 308). El mismo Séneca advierte que “nadie puede tener a los dioses tan favorables que pueda prometer el día de mañana [...] porque mirando mui bien antes aquella edad de los mancebos muchos

---

<sup>291</sup> Russell, *La Celestina*. Véase, nota 17, p. 300.

<sup>292</sup> *Celestina comentada*, p. 180.

<sup>293</sup> Bajtín, *Teoría*, pp. 215-6.

mas desastres y acontecimientos de muerte tiene que no la nuestra que es la vejez”<sup>294</sup>. Este tema resulta por demás adecuado cuando la doncella medita sobre el verdadero propósito de la visita. Seis actos después tendrá oportunidad de “temer” su propia muerte antes de entregarse a Calisto, y no después, como ocurrió, aunque desolada por la tragedia del amante, en efecto, morirá joven, aunque no virgen.

En el acto VI, Celestina asegura que “la mayor gloria que al secreto officio de la abeja se da, a la qual los discretos deven imitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejor de lo que son” (VI, 339). Séneca dice “que avemos de imitar como dizen a las abejas [...] todo lo que traen lo componen por su orden y lo buelven en panales”<sup>295</sup>. Según Vulson de la Colombière, “la heráldica medieval hizo de las abejas el emblema de los súbditos, que debe a su soberano la misma obediencia que éstas rinden a su reina y madre de la colmena”<sup>296</sup>. Charbonneau-Lassay dice que “la colmena y la abeja son los símbolos de las virtudes que hacen grandes y prósperos a los pueblos”<sup>297</sup>. En efecto, Celestina, como laboriosa abeja, convierte en miel la rudeza de Melibea. Sin embargo, lo hace con propósitos y resultados innobles; la joven cede ante la alcahueta, no por las virtudes de esta última, sino porque Melibea accede a tomar parte en el juego corruptor. Los personajes se vuelven autónomos mediante la elaboración de su propia perversión moral a través del diálogo; la adopción de la vieja de esta última recomendación de Séneca, una vez más, resulta en perversión. La colmena, el producto del trabajo de las abejas llegó a representar a la

---

<sup>294</sup> *Celestina comentada*, pp. 203, 204.

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 249.

<sup>296</sup> *Cfr.* Charbonneau-Lassay, *El bestiario*, vol. II, p. 875.

<sup>297</sup> *Ibidem*, pp. 875-6.



Iglesia, y la abeja reina, al mismo Papa;<sup>298</sup> ¡qué burla la de Rojas contra los antiguos símbolos eclesiásticos! El comentador anónimo advierte que nadie sabe “el secreto del como labran las abejas”<sup>299</sup>; es de esta manera que Celestina domina y manipula sin ser sujeto de sospecha, excepto de Pármeno.

En un diálogo de Celestina con Calisto, ella explica la furia inicial de Melibea como algo propio de “las escondidas donzellas [...] Las quales, aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor [...] la propia lengua se maravilla del gran sofrimiento suyo, que la fazen forçosamente confessar el contrario de lo que sienten” (VI, 340). El comentador anónimo explica que aquello que se dice es consecuencia de lo que está en su corazón, y confirma Séneca: “Tal fue la platica e habla de los hombres qual su vida y propósito”<sup>300</sup>. Hacer las cosas de manera diferente, continúa el comentador, “seria cosa torpe y ansi fea como lo dize el mesmo Seneca”<sup>301</sup>. El filósofo habla de congruencia con los propios actos; Celestina, en cambio, ironiza al burlarse del comportamiento de Melibea, falso como el de todas las doncellas “encerradas”. Lo interesante aquí es que, si bien no extraña que Melibea niegue su amor en una situación comprometida, el autor justifica la contradicción de los preceptos morales con la debilidad de la naturaleza humana. Una vez más vemos que se disculpa la mentira o la doblez, en oposición a los consejos morales y legales, que seguramente Rojas conocía bien. Me pregunto si este tipo de juegos retóricos engañaron a la censura tanto como deleitaron a lectores u oidores.

---

<sup>298</sup> *Ibidem*, pp. 874-5.

<sup>299</sup> *Celestina comentada*, p. 250.

<sup>300</sup> *Ibidem*, pp. 250-1.

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 251.

### V.1.6 Falsos valores morales y destino fatídico

La posesión de Areúsa le representa tal logro a Pármeno que le urge comunicarla y compartir tal logro<sup>302</sup>: “Bien me decía la vieja [...] el plazer no comunicado no es plazer” (VIII, 387). Es obvio que este gozo del criado se encuentra cerca de ser el “exemplo de luxuria” que temía en el primer acto. En su proceso de transformación, como él mismo advierte, se resiste a oír las supuestas enseñanzas de sus mayores (I, 261), y con ello, contradice uno más de los “principios senequistas más importantes, y es que, la esclavitud de cuerpo y alma irremediabilmente acaba en la muerte”<sup>303</sup>. En su inocencia, Pármeno se siente en extremo afortunado porque Areúsa no le costó dinero: “Nunca mucho costó poco, sino a mí esta señora” (VIII, 392). Aunque inicialmente se pregunta cómo agradecer tal regalo y hasta se dice dispuesto a servir a Celestina de rodillas, termina por pagar con su propia vida el resentimiento que desarrolla contra la alcahueta y su amo.

Para Celestina es una necesidad constante traer a cuento sus perdidos buenos tiempos: “Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, oy ha veynte años” (IX, 417). El dolor del recuerdo se ve suavizado porque “saber primero que la adversidad a de acontecer menos pena da que si sin saber y de repente viniessse”<sup>304</sup>. A la alcahueta la consuela saber lo que le espera: secarse, entristecer, morir: “sofriré con menos pena mi mal” (IX, 419); explicado por Séneca: “mas pena causan las cosas que no esperavamos [...] tassa contigo el temor y de esta manera te parecera mui pequeño y mui breve lo que temes [...] porque el que siempre lo espera facilmente lo puede

---

<sup>302</sup> Por supuesto, también de Séneca. *Cfr. Celestina comentada*, p. 307.

<sup>303</sup> Fothergill-Payne, “*La Celestina*”, p. 540.

<sup>304</sup> *Celestina comentada*, p. 343.

suffrir”<sup>305</sup>. La supuesta disposición para soportar el fin próximo, más que un acto de resignación ante la realidad de la vejez, la pobreza y la decreciente influencia sobre los demás, representa para ella la oportunidad de celebrar y loar su pasado como alcahueta, así como su dominio sobre cuantos tuvo a su servicio. No obstante, es posible percibir su propia condición de sujeción a lo mismo que controlaba; era y es esclava, como explica Louise Fothergill-Payne:

Para Séneca, la servitud, sea ésta una sujeción a los dictámenes del Mundo, la Carne, la Fortuna o la Muerte, es igual obstáculo para conseguir la vida sosegada como lo es la codicia. Considerada en términos estoicos, pues, la relación entre amo y criados trazada en *La Celestina* contiene una dimensión altamente metafórica: y es que todos los personajes celestinescos son «siervos de su voluntad y apetito»<sup>306</sup>.

Así mismo lo confirma Sempronio: “No es ésta la primera vez que yo he dicho cuánto en los viejos reyna este vicio de la cobdicia” (XII, 480); peor aún, dice el comentador que “no ai cosa peor y mas fea que la avaricia en el viejo porque es como monstruo que faltando el camino se acreciente el aparejo para caminar”<sup>307</sup>. *Celestina* no sólo tergiversa en sus diálogos las sentencias morales senequistas (y de muchos otros filósofos), sino que, aparentemente, parece adoptar en su comportamiento las advertencias senequistas respecto a la vejez, lo cual sólo puede hacer con ironía. Ésta es, precisamente, la misma causa que la hace vulnerable ante la muerte al estar lejos del interés y la posibilidad de vencer su codicia y su soberbia: “Más fuerte es el que vence la cobdicia que el que vence al enemigo [...] el avariento para nadie es bueno y para si mismo mui malo”, enseña Séneca<sup>308</sup>. Rojas se atreve a contradecir las fuentes

---

<sup>305</sup> *Ibidem*, pp. 343-4.

<sup>306</sup> Fothergill-Payne, “*La Celestina*”, p. 537.

<sup>307</sup> *Celestina comentada*, p. 385.

<sup>308</sup> *Ibid.*

de sabiduría, “distraydo de los derechos” (LC, 186). Como él mismo dice: “¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?”<sup>309</sup> (LC, 201). Celestina es avara y codiciosa; Rojas ironiza las sentencias de Séneca para legitimar, por una parte, los discursos corruptores de la alcahueta, y, por otra, para encauzar su perdición derivada de contravenir los preceptos morales. Guido Capelli habla de la actitud polémica de Rojas al socavar el sentido de las sentencias, y asegura que no hay nada más desafortunado que quitarle a la tragedia la dignidad de lo sublime mediante la contradicción entre las acciones de sus personajes y la *praecepta* que ellos mismos enuncian<sup>310</sup>.

No es desconocido que las *Epístolas* de Séneca se encontraban en el inventario de Rojas. Éste, en boca de sus personajes, aconseja lo que no se debe hacer a partir del ejemplo, pero resulta que la fuerza de los personajes celestinescos, mayormente de Celestina, logra dotarlos de influencia moral por sí mismos. En efecto, el mal camino conduce a la muerte, como dicen las epístolas de Séneca, pero los lectores y oidores, y aun la crítica, no se volcaron positivamente sobre *La Celestina* por el destino fatal, sino por la vida de los personajes, sobre todo, la de Celestina.

---

<sup>309</sup> Las cursivas corresponden a adición en la *Tragicomedia*.

<sup>310</sup> “Nulla è più tragico che togliere alla tragedia la dignità del sublime, e soprattutto smentendo con le azioni dei suoi personaggi i praecepta che essi stessi formulano”. Guido M. Capelli “Colpo d'occhio sul *La Celestina*. La satira dell'umanesimo: una proposta di interpretazione”, en *La Celestina, Ecdotica e interpretazione*, ed. por Francisco Lobera Serrano, Roma, Bagatto Libri, 2010, p. 172.



*Síguese la Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Así mismo fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes.*  
(LC, 205).



## Capítulo VI. Evolución trágica de Celestina y Pármeno

Este análisis se plantea como parte de la evolución dialógica de los personajes que delinea su muerte, por una parte, en forma trágica y, por otra, con un sentido irónico. El propósito en este capítulo es revisar los momentos en que Celestina y Pármeno dan señales de su fin de forma proléptica<sup>311</sup>. A estas señales las llamo “avisos” y éstos pueden ir desde el mero hecho de mencionar la palabra muerte en un determinado contexto hasta conducir un diálogo que parece estar fuertemente ligado con el desenlace trágico al punto de anticiparlo.

De acuerdo con Bajtín, los personajes

luchan encarnizadamente con [las] definiciones de su personalidad por parte de otra gente [sic]. Todos ellos sienten vivamente su propio carácter inconcluso, su capacidad de superar desde el interior y de volver falsa toda definición que los exteriorice y los quiera concluir. Un hombre permanece vivo por el hecho de no estar aún concluido y de no haber dicho todavía su última palabra<sup>312</sup>.

Cuando Celestina clama por la confesión, ella misma se da por concluida como personaje<sup>313</sup>; sabe que no queda nada para ella después de haber perdido su influencia retórica. Y, como última palabra, el autor pone en su boca la palabra confesión. Lo importante no es que haya muerto con o sin ella, sino lo que tal palabra significa en la

---

<sup>311</sup> Helena Beristáin define la *prolepsis* como sinónimo de *anacronía*, *temporalidad* y *anticipación*, y esta última, de *preparación*, *hipóbole*, *ocupación* y *anteocupación*, como “anticipar velada o explícitamente ciertos razonamientos espinosos o intrincados que favorecen al emisor o al receptor, con el fin de disponer el ánimo del oyente, el lector, o el contrario, para conmoverlo y convencerlo con el posterior desarrollo del discurso. La anticipación o preparación se funda en el cálculo previo, tanto de los propios argumentos como de los que pueden provenir de la otra parte [...] en cuanto a la acepción moderna de la palabra *prolepsis* (sinónimo de preparación en la antigüedad), Genette ha denominado así a la presentación anticipada de las acciones llamadas *nudos* en la cadena que constituye el relato narrado o representado”. Beristáin, *Diccionario*, p. 53.

<sup>312</sup> Bajtín, *Problemas*, p. 87.

<sup>313</sup> Al respecto de la visión realista de la muerte, contrario al sentido abstracto y general que había marcado etapas anteriores, Maravall plantea que “todo el individualismo que empieza a impulsar en sus aspectos más diversos la cultura de la época, inspira ese nuevo sentimiento individualizado, personalísimo, de la muerte”. Maravall, *El mundo social*, p. 175.



definición final de Celestina. La alcahueta se sabe casi muerta y clama piedad, la misma piedad a la que alude en diferentes diálogos con Sempronio (acto I) y con Melibea (actos IV y X). Con este último grito que pide la confesión —podría decirse irónico—, se coloca a Celestina en un nivel de dignidad similar al de Calisto, quien sufre una muerte infamante y, como la alcahueta, clama por la confesión al saberse próximo a su fin (XIX, 574). Pero, independientemente del aspecto religioso, que mucho se ha estudiado, es posible percibir la autonomía del personaje de Celestina al darse a sí misma por muerta. De acuerdo con Bajtín, “en el hombre siempre hay algo que sólo él mismo puede revelar en un acto libre de autoconciencia y de discurso, algo que no permite una definición exteriorizante e indirecta”<sup>314</sup>.

La existencia autónoma de los personajes les permite su construcción y vinculación con otros a través del diálogo como único recurso del que disponen en la obra. A su vez, en esa misma construcción está implícito su fin, y los personajes van “anunciando” su muerte a lo largo de la obra, revelan la “conciencia de lo personal” de la que habla Maravall al referirse a la “significación histórico-social de *La Celestina*, obra que opera en el conjunto de la situación histórico-cultural de la época”.<sup>315</sup> Los paradigmas literarios previos se han roto, y empiezan a tomar forma nuevos modelos, de los cuales *La Celestina* es un claro ejemplo.

A continuación, se expone el curso de la evolución trágica de Celestina y Pármeno a través de los “avisos” que contienen sus diálogos.

---

<sup>314</sup> Habla del fin literario de los personajes, defiende la idea de que el personaje “define” su propio fin y no acepta definiciones ajenas a él mismo. Bajtín, *Problemas*, p. 87.

<sup>315</sup> Maravall, *El mundo social*, p. 15.

## VI.1 Proceso de destrucción de Celestina

El primer indicio de la fatalidad que persigue a Celestina y que termina por expresarse en la muerte de la vieja está relacionado, curiosamente, con Pármeno, y tiene lugar en medio del extenso parlamento que pronuncia la alcahueta en su primer intento de persuadir al criado. Ahí, Celestina critica a los señores “deste tiempo” (I, 257), que “desechan la substancia de sus sirvientes con nuevos y vanos prometimientos” (I, 258). Celestina despotrica contra Calisto como miembro de un estamento siempre hostil a los que le ayudan, y, sin empacho alguno, enumera los daños que causa servirle a dicho estamento. Es muy clara la distinción que hace Celestina entre los señores y la gente que no pertenece a la misma condición. La noche de su muerte, en el acto XII, Celestina no hace sino refrendar su posición superior y comportarse, justamente, como los señores contra los que había que defenderse; ella misma enciende, como en un “aviso”, el resentimiento de Pármeno, que nunca se consideró un servidor, al menos, no como los otros criados, que tenían un amo a quien obedecer; Pármeno opina y aconseja. La alcahueta no obedece a nadie sino a sí misma, y ya había recomendado a Pármeno hacer lo mismo. El criado sigue su consejo y eso es, justamente, lo que le causa la muerte a la vieja, como veremos a continuación.

Anota Lloret que “si Celestina pierde esta vez es porque no sabe argumentar como es debido su postura, y su postura es la de mantener todo el capital que ha conseguido con el negocio”<sup>316</sup>, es decir, su muerte se debió a un error retórico porque su argumento se vio entorpecido por la codicia. Celestina se queda sin palabras a la hora de tener que argumentar y no es capaz de negociar su muerte.

---

<sup>316</sup> Lloret, “El error”, p. 129.

Ya se ha tocado el tema del carácter confesional de los diálogos de Celestina; para ella no representa problema alguno decir quién es y cuáles son sus objetivos. Sin embargo, el acto confesional no siempre resulta claro; en este caso, la alcahueta no trata de utilizar la palabra ajena, sino de definirse a sí misma a través del otro, como en el ejemplo citado más arriba, cuando ella aparentemente critica a los señores, pero, en realidad, hace uso del recurso retórico de la anticipación: Celestina es de cierta forma un “amo” y sus servidores son todos aquellos que le sirven para sus fines. Dice la vieja: “más aman a sí que a los suyos” (I, 258), y sigue con carácter sentencioso: “y no yerran [los amos]; los suyos igualmente lo deven hazer” (I, 258). Enseguida aconseja a Pármeno:

Perdidas son las mercedes, las magnificencias, los actos nobles. Cada uno éstos cativan y mezquinamente procuran su interesse con los suyos; pues aquéllos [los sirvientes] no deven menos hazer, como sean en facultades menores, sino vivir a su ley [...] De todos se quiere servir sin merced [...] que con él [Calisto] no pienses tener amistad, [...] Caso es ofrecido, como sabes, en que todos medremos y tú por el presente te remedies (I, 258).

Hasta aquí, Celestina se ha descrito a sí misma a través de su diatriba contra Calisto. La vieja se comporta como los señores que critica, de hecho, le aconseja a Pármeno ser como su amo y como ella: desapegado de los demás, aunque le ayuden. Qué de extraño tendría entonces que el día de su muerte todo se revele y Celestina resulte ser toda “burla y mentira” (I, 247), como el mismo Pármeno recuerda, y a la vez, predice desde el primer acto al describir oficios y falsedad de la alcahueta. Es interesante reflexionar sobre la magnitud de la furia que invade al criado cuando comprende a cabalidad sus propias palabras y encuentra que Celestina es, precisamente, como el amo a quien la vieja injurió.

Cuando en el acto XII los criados llegan iracundos a casa de Celestina para intentar asustarla, Sempronio le dice que todas sus armas han sido destruidas en la fingida defensa del amo y que "¡no mando un maravedí en que caya muerto!" (XII, 478), es decir, que no puede reponer las armas que deberían estar disponibles para la próxima cita amorosa de Calisto. ¿Qué hace Celestina?<sup>317</sup> La alcahueta:

- a) Como sanguijuela que ya ha sacado la sangre, desagrada el contubernio de los criados: "Pídelo, fijo, a tu amo, pues en su servicio se gastó y quebró" (XII, 478). Sempronio, entonces, le exige compartir lo que los tres ganaron: "Dionos las cien monedas, dionos después la cadena" (XII, 478).

La esperada respuesta de Celestina consiste en

- b) Injuriar: "¡Gracioso es el asno!" (XII, 478).
- c) Olvidar servicios: "¿Estás en tu seso, Sempronio? ¿Qué tiene que hazer tu galardón con mi salario, tu soldada con mis mercedes?" (XII, 478-9).
- d) Negar el galardón: "Si algo vuestro amo a mí me dio, devés mirar que es mío [...] que si me ha dado algo, dos vezes he puesto por él mi vida al tablero" (XII, 480).
- e) Amarse más a sí que a los suyos: "¿Quitásteme de la putería? [...] vivo de mi oficio [...] a quien no me quiere, no le busco. De mi casa me vienen a sacar. En mi casa me ruegan" (XII, 482).

---

<sup>317</sup> Alan Deyermond anota entre paréntesis la ironía que marca la última escena de la vida de Celestina: "hace exactamente lo que, según dijo a Pármeneo en el Auto I, hacen los señores: desagrada, injuria, niega galardón. Le habrá parecido a Pármeneo que ella se ha transformado en sanguijuela". Deyermond, "Motivación sencilla y motivación doble en *La Celestina*", en *Medievalia*, 40 (2008), p. 109. En adelante, Deyermond, "Motivación".

Finalmente, después del intercambio de gritos e insultos, es Sempronio, alentado por Pármeno, quien ataca y mata a Celestina, la que había dicho en el primer acto: "a tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo" (I, 259). La crítica ha insistido en señalar la clara ironía del fin trágico de Celestina; sin embargo, también vale la pena reflexionar sobre la posibilidad de un cambio "anunciado".

Los siguientes "avisos" de su muerte se parecen mucho: "si vivo", "si yo no me muero", "pero si yo vivo" —presentes en los actos III, V y VI, respectivamente—, pero el contexto de cada uno cambia, y en estas variaciones, Celestina pasa de la incertidumbre a la euforia, alimentada por la ira.

Detengámonos un momento para revisar cada contexto. En el primer caso ("si vivo" [III, 286]):

a) Celestina le habla a Sempronio de la impaciencia de los enamorados novicios y lanza una predicción: "buelan sin deliberación, sin pensar el daño que el cevo de su desseo trae mezclado en su exercicio y negociación para sus personas y sirvientes" (III, 281). Sempronio la acusa amenaza y se pone en alerta: "¿Qué dizes de sirvientes? Paresce por tu razón que nos puede venir a nosotros daño deste negocio. [En aparte]: Más vale perder lo servido que la vida por cobrallo" (III, 280). Y, precisamente, terminan perdiendo la vida los dos: una, por lo servido, y el otro, por cobrarlo. Los dos continúan su discusión sobre Melibea, las probabilidades de éxito y la conversación privada con Pármeno, cuando Celestina da su segundo aviso. Es clara la ironía que se maneja en este acto: el "si vivo" (incertidumbre) de la alcahueta es una frase hecha, pero evidencia la certeza de la muerte. Cabe aclarar que las que se destacan en este apartado no son las únicas menciones de la muerte en la obra. Solamente analizo aquí las que considero como predicciones que la protagonista hace

de su propio fin.

b) El siguiente "aviso" ("¡Ay, cordón, cordón, yo te faré traer por la fuerça, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado!" [V, 329]) da cuenta de la soberbia de la alcahueta, exacerbada tras haber salido airosa del trance con Melibea. La vieja lleva el cordón y también el encargo de la joven de cuidar a Calisto, y lleva la petición de volver secretamente por la oración a santa Polonia: todos los ingredientes para justificar la euforia de Celestina. Se puede decir que este "si vivo" es dicho como un "aviso" más, y como desafío; la vieja se sabe dominante, y siente la protección del diablo, a quien agradece: "diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise" (V, 328)<sup>318</sup>. En contraste con el ejemplo anterior, en el que se aprecia la incertidumbre de la alcahueta, en este "aviso" Celestina peca de entusiasmo desmedido y, en una ceguera momentánea, esta euforia la hace perder de vista la posibilidad de morir, originada en la rabia que la "airada doncella" le provocó y también desató dicha euforia por el triunfo resultante de la entrevista con Melibea. La vieja pone su destino en juego por el deseo de venganza. Celestina parece sentir que ha vencido a la muerte: "Nunca huyendo huyó la muerte el covarde" (V, 328), y, por tanto, se torna temeraria, a pesar de su conocimiento del riesgo.

c) En el acto IX, Celestina lanza su propio augurio: "Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanesce: su orden es mudanças [...] ando cerca de mi fin. En esto veo que me queda poca vida" (IV, 418). El contexto es

---

<sup>318</sup> La "más conocida cliéntula" de Plutón se mece entre las definiciones de bruja (devota de Satanás, según el latín medieval *clientulus*), hechicera, o "criada o paniaguada", según el comentador anónimo de *Celestina comentada*, p. 176. Por su parte, Covarrubias, *Tesoro*, p. 848, define "paniaguado" como el "allegado de una casa; "criado": "el que sirve amo, y le mantiene y da de comer", p. 370; de "criado", dice Corominas, *Diccionario*, p. 242, "[1064, Oelschl] 'hijo, discípulo' (Berceo; Alex, O, 31; J. Ruiz), 'el educando respecto de su ayo' (1ª Crón. Gral., Crón. de 1344: vid. M. P., Inf. de Lara, 223.19, 265.22).

importante: los dos criados, Areúsa, Elicia y Lucrecia (quien llega más tarde) están presentes en la comida de Celestina. Éste no es el último día de vida de la alcahueta. En ella, Celestina con todos los personajes de origen bajo sobre quienes ha tenido más influencia; en una irónica metáfora, la vieja aparece dando su sermón de despedida ante sus discípulos —aunque, aparentemente, no es consciente de su destino—, recordando sus tiempos de gloria y poder, evocando la sabiduría senequista y mostrándose pesarosa por haber caído en desgracia, casi como exponiéndoles a los criados la premonición de que su necesidad económica es tal que la defensa del pago que reciba será la causa de su asesinato.

Sus últimas dos intervenciones en torno a la muerte parecen confirmar lo anterior. En el acto XII, Celestina, ya acorralada por los dos criados, defiende su postura inamovible ante sus promesas pasadas: "que quanto yo tenía era tuyo [...] Pues ya sabes, Sempronio, que estos ofrescimientos, estas palabras de buen amor, no obligan" (XII, 479). Finalmente, como ella misma advierte, sus días terminan, pero antes logra amenazar la deshonra de Calisto y de sus fieles criados: "No me hagáys salir de seso. No queráys que salgan a la plaza las cosas de Calisto y vuestras" (XII, 484-5). Con su muerte, acarrea también la de los criados: "¡Justicia, justicia, señores vezinos! ¡Justicia, que me matan en mi casa estos rufianes!" (XII, 485).

Como lector u oidor, es difícil imaginar que la alcahueta cambiaría su natural tendencia al dominio, la codicia y soberbia, y compartiría su botín; antes muerta. Celestina no logra disfrutar el fruto de sus negocios con Calisto, pero se asegura de que los criados tampoco puedan hacerlo. Al final de su vida y una vez vengada, no

olvida retomar los principios cristianos y suplica por una confesión imposible de obtener<sup>319</sup>.

## VI.2 Proceso de destrucción de Pármeno

Es necesario volver un momento al ejemplo del tercer acto. Cuando Celestina y Sempronio hablan sobre la reticencia de Pármeno para convenir en el negocio, la alcahueta dice: "Yo le haré de mi fierro, si vivo" (III, 286). Recordemos que Pármeno se escinde de los demás personajes; repudia a Calisto, desprecia a Sempronio y odia a Celestina a tal grado que empuja a su compañero al asesinato.

Veamos el contexto. En el primer acto, después de la larga conversación de Celestina con Pármeno, Sempronio y Calisto regresan a ellos con las cien monedas. En aparte, los criados se ponen al tanto; Pármeno dice que está espantado, y la respuesta de Sempronio es atemorizante: "yo te haré espantar dos tanto" (I, 266). Es interesante ver que, así como Celestina se define a sí misma argumentando contra Calisto, Pármeno hace lo propio en una aparente crítica contra el enemigo en casa. No sabemos si su finalidad es referirse a Sempronio por la respuesta que éste acaba de darle o a Celestina, quien, siendo aliada de este último, ha tenido un comienzo prometedor en la persuasión de Pármeno. Pudo haber sido objetivo del autor dirigir este aparte de Sempronio al público oyente, en cuyo caso, se multiplicarían las posibilidades de interpretación. Cualquiera que sea el fin, el criado habla de sí mismo,

---

<sup>319</sup> Como se menciona anteriormente, Deyermond compara el aspecto de la confesión en la *Comedia* y la *tragicomedia*; "Celestina —dice—, cuando no vale la apelación a la justicia humana, pide desesperadamente la misericordia divina [...] María Rosa Lida de Malkiel habla de la «religiosidad vulgar [...] reclama repetidamente confesión, esto es, la llave mágica para la vida eterna» de Celestina [...] Se trata —dice Deyermond—, de una preocupación central de la doctrina cristiana medieval que influye todavía en la liturgia [...] Los tratados didácticos insisten a menudo en la necesidad no sólo de arrepentimiento, sino del sacramento de la confesión y de la absolución". Deyermond, "¡Muerto soy!", pp. 33, 35.



se define mediante el otro; aprende "quién" es su personaje y lo demuestra claramente en el curso de la obra, y, sobre todo, al final de su vida.

Es evidente la animadversión que Pármeno siente al inicio contra Sempronio; no la esconde ante Calisto ni ante Celestina. Igualmente, es muy clara su opinión sobre la alcahueta y sus oficios. La última intervención del criado en el primer acto, que tiene lugar en aparte, queda sólo para él mismo y el lector-oidor: "No hay pestilencia más eficaz que el enemigo de casa para empecer" (I, 266). En palabras de Bajtín referentes a la otredad: "la imagen de sí mismo para sí mismo y mi imagen para otro. El ser humano existe realmente mediante las formas de *yo* y el *otro*"<sup>320</sup>.

a) En el acto XII, tras una situación de pánico, los dos criados quedan en ridículo al enfrentar el miedo extremo y reconocer después que el motivo de alarma era injustificado: primero, Pármeno se libra, según él, de un peligro al evitar asomarse al huerto de Melibea; reitera su rompimiento con su compañero cuando le dice a Sempronio: "Ándate ay con tus consejos y amonestaciones fieles; darte han de palos. ¡No vuelvas la hoja y quedarte has a buenas noches! [...] Muchas cosas me verás hazer, si estás de aquí adelante atento, que no las sientan todas personas" (XII, 459-60). El segundo ataque de miedo de los criados ocurre cuando éstos escuchan ruidos durante la visita de Calisto a Melibea. En ese momento, Pármeno apura a su compañero: "¡Huye, huye, que corres poco!" (XII, 469), sólo para darse cuenta, momentos después, de que no había ningún peligro.

b) Una vez en casa de Celestina en el duodécimo acto, los criados inventan una aventura para justificar su supuesta indignación y cólera en defensa de Calisto. Aquí

---

<sup>320</sup> Mijaíl Bajtín, *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, México, Taurus, 2000, p. 166.

es cuando Pármeno se revela como personaje totalmente transformado: "Que cierto te digo que no querría ya tomar hombre que paz quisiese. Mi gloria sería agora hallar en quien vengar la yra que no pude en los que nos la causaron" (XII, 479). Supuestamente, su intención era amedrentar a la vieja, "de manera que le pese" (XII, 476), pero el enojo de Pármeno es real; de un momento a otro, afloran en él todo el resentimiento que guarda contra Sempronio y toda su furia contra la alcahueta. La ira de Pármeno se dirige a Celestina porque ésta se ha convertido en Calisto. Lo que hace el criado es trasladar esa rabia a Sempronio.

c) Pármeno se escinde de Calisto y evoca el discurso contra los señores que Celestina pronuncia en el acto I, en el que la vieja le advierte al criado acerca de los abusos de aquéllos (I, 258). En un instante, Pármeno ve cómo el discurso de Celestina la convierte, no sólo en sanguijuela<sup>321</sup>, sino en Calisto. Cuando Celestina trata de dominarlo diciéndole que no teme que sepa sus secretos y menciona a su madre, éste se encoleriza y escupe su última señal de insumisión a la alcahueta: "No me hanches las narizes con esas memorias; si no, embiarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar" (XII, 483). Éste es el momento clave para los tres, y Celestina comprende de una vez que va a morir. La gravedad en el tono de Pármeno es obvia, no dice "mi madre", dice "ella; no da señal de conmoveerse ni de dudar ni utiliza sus florilegios. Pármeno ha sido contundente, por eso Celestina llama desesperada a Elicia para que pida ayuda. El alboroto sólo sirve para alentar la ira de Sempronio, quien, ante la última negativa de la vieja de darles parte del botín, la ataca; Pármeno, como

---

<sup>321</sup> Deyermond, *op. cit.*

ya sabemos, azuza a su compañero para cerciorarse de que éste le dé muerte a la alcahueta.

El recelo de Pármemo ante Celestina es patente ya en el acto I. Esta suspicacia y la cobardía son los únicos rasgos estables de Pármemo. Los indicios de recelo se repiten consistentemente durante los siguientes actos<sup>322</sup>.

En el acto I:

"Y todo era burla y mentira" (I, 247); "tiéplate y no te apresures" (I, 249); "no le querría doliente" I, 254); "no curo de lo que dizes" (I, 254); "pues yo con ellos no viviría contento" (I, 259); "¡mi fe, madre, no creo a nadie!" (I, 260); "oýdo he a mis mayores" (I, 261); "no querría, madre, me combidasses a consejo con amonestación de delyte" (I, 262); "todo me recelo, madre, de recibir dudoso consejo" (I, 263); "duda tengo en su consejo" (I, 263);

En el acto II:

"que no dar dineros a aquélla que yo me conozco" (II, 273);

En el acto VI:

"verás cómo no quiere pedir dinero porque es divisible" (VI, 336); "él vería que mis consejos le eran más útiles que estos engaños de Celestina" (VI, 343).

d) A partir del acto VII, la sospecha de Pármemo se transforma en una animadversión que, por momentos, se torna agresiva. Con excepción del encuentro con Areúsa y la exaltación que esto le provoca, Pármemo, cada vez más vinculado con Celestina, ha sido transformado.

En el acto VII:

"Del pecado lo peor es la perseverancia" (VII, 366); "verdad es lo que dizes; pero eso no fue por justicia". (VII, 368);

En el acto IX:

"más que eso sé yo; sino que te enojaste estotro día, no quiero hablar" (IX, 402); "¡Qué palabras tiene la noble! Bien ves, hermano, estos halagos fengidos" (IX, 403).

En el acto IX, tras la comida en casa de Celestina, podría esperarse que Pármemo mantuviera el mismo entusiasmo que dejó ver después de su primer encuentro con

---

<sup>322</sup> Nota: Algunas citas se repiten necesariamente.

Areúsa, puesto que, después de comer, ambos criados se fueron "a holgar" (IX, 422) con las muchachas; sin embargo, durante la estancia en casa de la alcahueta, Pármeno no muestra regocijo alguno y ni siquiera interviene en las conversaciones más que para corregir a Celestina y para informar sobre el estado de su amo.

A partir de aquí, la transformación de Pármeno sigue su curso. Hasta ahora, sus parlamentos habían ido del recelo a la animadversión con tintes agresivos. El acto XI contiene, en adición del autor, un discurso más directo en contra de la vieja, en el que ya se pueden percibir la ira y actitud de amenaza del criado.

En el acto XI:

"Buena viene la vieja, hermano, recabdado debe haver" (XI, 445); "pues yo te certifico no diesse mi parte por medio marco de oro, por mal que la vieja la reparta" (XI, 447); "*y tú estarte has rascando a tu fuego, diziendo: «a salvo está el que repica»*" (XI, 451-2).

Como vimos más arriba, el acto XII refiere claramente la ira irrefrenable de Pármeno que resulta en el asesinato de Celestina y con la que se desquita tanto de la alcahueta como de Calisto por todo lo que pierde por culpa de ellos: reconocimiento, dignidad en el principio de lealtad, vasallaje, el comportamiento propio de un siervo, la posibilidad de hacerse de dinero y libertad. Al final, lo que lo mata son la escisión y la cobardía. Pármeno quería eliminar a Celestina, desaparecerla de su vida, pero se quedó atrapado en la red de corruptora de la vieja. A pesar de las pruebas constantes de recelo y su progreso hacia la ira, el criado necesita recuperarse primero del susto de su última aventura con Calisto, antes de arremeter contra la vieja como lo habría hecho en actos anteriores. En todo caso, su respuesta a la pequeña provocación de Calisto: "¿qué te parece, Pármeno, de la vieja que tú me desalavabas? ¿Qué obra ha salido de sus manos que fuera hecha sin ella?" (XII, 474) indica una cierta indiferencia hacia el amo: "Ya me parece que es otra" (XII, 474). Incluso cuando

Sempronio le recuerda que deben atender un pendiente con Celestina, Pármene contesta con aparente distracción: "Bien dices; olvidado loavía" (XII, 476), e inmediatamente después aprovecha para lanzar el cierre de su transformación: "Que sobre dinero no ay amistad" (XII, 476).

### **VI.3 Vínculo triádico Celestina – Claudina – Pármene**

Las reflexiones en torno a Celestina y Claudina giran casi exclusivamente alrededor de su amistad, complicidad y afinidad de oficios. El personaje de Claudina ha sido estudiado en cuanto bruja, mentora de Celestina y, desde luego, madre de Pármene. Casi toda la crítica la toma como referencia de la maldad de Celestina y de la transformación de Pármene.

En cuanto al caso de Pármene, Barón Palma<sup>323</sup> presenta al criado como antihéroe oculto; no obstante, este autor no se refiere al comportamiento de éste, sino a la paciencia del criado. El mismo Pármene le dice a Celestina: "Él [Sempronio] es desvariado, yo mal sufrido" (VII, 360). Entonces la alcahueta le recuerda: "no era esa tu condición" (VII, 360). Sin duda, en este contexto Pármene está hablando, sencillamente, de paciencia: "A la mi fe, mientras más fui creciendo, más la primera paciencia me olvidava. No soy el que solía" (VII, 361).

Las características del personaje de Claudina se explican por medio del intercambio dialógico entre Celestina y Pármene, que, como propongo más arriba, se da en distintos momentos del texto, no necesariamente porque haya antecedentes de vida que nos alerten de la "mala semilla" del criado, sino porque la transformación se va gestando a partir de la construcción dialógica en diferentes momentos y contextos

---

<sup>323</sup> Emilio Barón Palma, "El antihéroe".

de la obra entre cada personaje, es decir, aquí no se analiza la causa moral de la transformación de Pármeno, sino el efecto de ésta sobre su relación dialógica con Celestina, relación que conduce a ambos personajes a la muerte. El Pármeno transformado puede considerarse un digno hijo de su madre Claudina, dominante y temida, como la describe Celestina a través de las alabanzas a su mentora, cuidadosamente elaboradas para retratar a una figura pavorosa y amenazante.

Al estudiar *La Celestina*, nos encontramos ante "un texto dramático no cerrado"<sup>324</sup>, como afirma Joseph Snow, recordando la frase de Rojas: "¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?" (*LC*, 201). En efecto, la obra puede ser y ha sido "dicha" de maneras que denotan diferencias en la percepción de los lectores, de aquella y de nuestra época; prueba de ello es la cantidad de interpretaciones y de estudios derivados de su lectura. No es descabellado considerar nuevas lecturas e interpretaciones críticas, de inicio, poco ortodoxas, pero que pueden encontrar una posición sólida y sustentada dentro de los estudios celestinescos.

El autor o los autores de *La Celestina* legaron una obra mayor, novedosa y adelantada a su tiempo; prueba de ello es su permeabilidad frente a teorías que sólo vieron la luz siglos después de que apareciera la obra y que forman parte fundamental del corpus del análisis literario, tales como el dialogismo y la pluralidad de voces desde la perspectiva bajtiniana. En este trabajo, propongo valernos de conceptos como

---

<sup>324</sup> Snow habla sobre la diversidad de lecturas que pueden resultar de todas las adaptaciones y obras consecuentes, y me parece que su planteamiento es válido también para las diferentes interpretaciones de crítica literaria. Joseph Snow, "Un texto dramático no cerrado: notas sobre la *Tragicomedia* en el siglo XX", en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, José Luis Canet Vallés, Rafael Beltrán Llavador (coords.), Universitat de València, Valencia, 1997, pp. 199-208. En adelante, Snow, "Un texto dramático".

la "alteridad" de Bajtín y el "doble" mítico del que habla Isabel Paraíso<sup>325</sup> con una nueva mirada que ponga en duda la existencia real de Claudina (no como madre de Pármeno) y, más bien, la presente como una figura que Celestina pudo haber creado convenientemente para demostrarle a Pármeno que sus pretensiones de fidelidad y buen juicio no concuerdan con su cuna, y, más aún, para rodearse de un halo de malignidad propicio para sus fines persuasivos.

Sabemos que las épocas sucesivas de la historia han modificado de manera natural y lógica la lectura y comprensión del texto. Cada generación de lectores, cada lector lo entiende, lo recrea desde su perspectiva histórica personal. De las distintas lecturas surge la capacidad de ensanchar el significado del texto para el que lo estudia a la luz de la recepción. Así se ha forjado una larga tradición, una historia literaria única que se renueva una y otra vez<sup>326</sup>.

Repasemos ahora los momentos en que los personajes elaboran el retrato de Claudina. Lo primero que nos dice Pármeno es que, por necesidad, Claudina lo dio por sirviente "rogada por esta Celestina" (I, 241). Además, comenta apenas una frase sobre su madre; se sabe que el criado desprecia a la alcahueta y su oficio de prostituta: "la más antigua puta que fregaron sus espaldas en todos los burdeles" (I, 251). Cuando Pármeno le espeta el calificativo en la cara a Celestina y le dice quién es él, ésta le responde: "tan puta vieja era tu madre como yo" (I, 255). La alcahueta se lo comparte más tarde a Sempronio: "Acordéle quién era su madre por que no menospreciase mi oficio; por que, queriendo de mí dezir mal, tropezasse primero con ella" (III, 284). A propósito de este diálogo, Russell destaca el hecho de que "Celestina decide intentar

---

<sup>325</sup> Paraíso analiza, además de dicha estructura demoníaca, una breve recopilación del doble a lo largo de la historia: Caín y Abel, Rómulo y Remo, las obras de Plauto, *Menaechmi* y *Amphitruo*, y las derivadas posteriormente en la historia literaria. Isabel Paraíso, "Crítica arquetípica: la estructura demoníaca en el tema del doble", en *Rilce*, 25.1 (2009), pp. 69-81.

<sup>326</sup> Snow, "Un texto dramático", p. 201.

destruir la confianza en sí mismo del joven por medio de revelarle —jamás sabe el lector con cuánta justificación— que su madre, doña Claudina, era también alcahueta y hechicera e íntima compañera suya<sup>327</sup>. Celestina detalla la "hermandad" habida con Claudina: "juntas dormíamos, juntas havíamos nuestros solazes" (III, 284); Rojas introduce adicciones en la *Tragicomedia* para destacar cualidades que Celestina se atribuye a sí misma, como su solidaridad: "si yo traía el pan, ella la carne" (III, 285); su humildad: "no loca, no fantástica ni presumptuosa, como las de agora" (III, 285), y su incansable búsqueda de vino: "su palabra era prenda de oro en cuantos bodegones avía" (III, 285). Ésta es una descripción elaborada con la intención de impresionar a Pármeno; "se juega con la construcción de una imagen visual para que esta contribuya al proceso de seducción de las dueñas"<sup>328</sup>, explica Miaja de la Peña al hablar del "retrato" físico que se hace de algunos personajes a partir de la mirada de otros. La construcción de Claudina por parte de Celestina tiene como objetivo que Pármeno se identifique con la madre que la alcahueta le dibuja para servir a sus fines y no con la figura que el criado pretendía defender al inicio del primer acto<sup>329</sup>.

Inicialmente, Pármeno califica a su madre como "muger pobre" (I, 241), un adjetivo libre de juicios, pues la pobreza no representa algo censurable; más bien, justifica los "defectos" de Claudina. Por su parte, Celestina desvela sólo uno (por ahora) de los oficios indignos que supuestamente caracterizan a la madre del criado, y

---

<sup>327</sup> Peter Russell hace énfasis en la duda que la creación del personaje de Claudina puede dejar en los lectores-oidores, y he de destacar, en la crítica. Probablemente Russell haya juzgado pertinente no "creerle", como todos, a Celestina. Russell, *La Celestina*, p. 94.

<sup>328</sup> María Teresa Miaja, "Ex visu en *La Celestina*. Los personajes como reflejo de la mirada de los otros", en *eHumanista*, 35, México (2017), pp. 369-76.

<sup>329</sup> "If Pármeno had a chance to escape his background, it is effectively destroyed when circumstances contrive to bring him face to face with the one person whose memories of his mother [...] show him his own worst self: Celestina". Snow, "Celestina's Claudina", p. 270.



con ello asegura la humillación de éste. El recelo de Pármeno frente a Celestina es más que evidente aun después de la oferta sexual que le hace la vieja. En ese momento, es evidente el entusiasmo del criado por la posibilidad del encuentro con Areúsa que le plantea la vieja, pero, aun así, Pármeno no se somete ante ésta. Pármeno conserva su primera opinión sobre ella, no obstante que Claudina haya sido maestra de la alcahueta. La estrategia de Celestina es hacer que Pármeno vea a su madre en ella: "Y yo, assí como verdadera madre tuya" (I, 257). Por eso describe a Claudina como su maestra y su hermana. Sabe que Pármeno sólo la obedecerá y respetará ("por que no menospreciase mi oficio" [III, 284]) si la acepta como madre. De este modo, si el criado ama a su madre, la amará a ella también.

Ante el segundo embate de la vieja, el criado parece fingir una aceptación: "que aunque oy vies que aquello dezía, no era porque me pareciesse mal lo que tú fazías [...] Y rogaré a Dios por el ánimo [...] de mi madre, que a tal muger me encomendó" (VII, 363), aceptación que no se confirma en los diálogos del acto XII donde Pármeno reitera a Sempronio "harto te dezía yo quién era esta vieja, si tú me creyeras" (XII, 481). Es decir, el criado utiliza como arma el deseo de Celestina de hacer que Pármeno actúe como Claudina, o, mejor dicho, como la Claudina que la alcahueta busca implantar en la conciencia de Pármeno: "tan aliviadora de mis trabajos y fatigas [...] sabía mis secretos [...] ¡O, qué desembuelta, limpia, varonil!" (VII, 364). El personaje de Celestina podría entenderse por momentos como un narrador *homodiegético*<sup>330</sup>, y, en otros, como narrador *metadiegético*<sup>331</sup>.

---

<sup>330</sup> "Es el narrador *homodiegético* si, a la vez que narra, participa en los hechos como personaje". Recordemos: "Juntas comíamos, juntas dormíamos [...] En casa y fuera como dos hermanas (III, 284). *Metadiegético*: "la mirada es la del personaje cuyo interior queda descrito —motivos, móviles,

Así, la vieja sigue ampliando a detalle su descripción de Claudina, y ahora se enfoca en la incursión de quien fuera su mentora en la hechicería, la necrofilia y el poder sobre los diablos. Incluso en medio de este oscuro diálogo, Pármene osa rebajar a la alcahueta: "quando la justicia te mandó prender estando yo en tu casa, ¿teníades mucho conocimiento?" (VII, 366). Este comentario enoja a Celestina, a quien Pármene señala como reincidente en el pecado: "el primer movimiento no es en mano del hombre, assí el primer yerro" (VII, 366). En este punto, la vieja aventura una descripción de Claudina aún más temeraria que las anteriores: retrata a la madre de Pármene como "bruxa, porque la hallaron de noche con unas candelillas, cogiendo tierra en una encruzijada [...] Assí que todo esto pasó tu buena madre acá" (VII, 367-9).

Podemos decir que Pármene intuye que Celestina se vanagloria de sí misma en nombre de Claudina<sup>332</sup>. El criado no menciona que la justicia las hubiera prendido a las dos —éste vivía en casa de la alcahueta, y sería de esperarse que supiera lo que les sucedió—, sino sólo a Celestina. Por otra parte, nunca dice recordar nada de sus padres, ni tampoco que Celestina y Claudina fueran uña y carne, ni que durmieran y comieran juntas, como la vieja le asegura a Sempronio (III, 284). Pero Pármene sí

---

sentimientos, pensamientos secretos— [...] El discurso en *yo* es muy usado [ahora] para ofrecer este tipo de mirada narrativa, por ejemplo, el de los diarios, el monólogo interior, la novela epistolar". Beristáin, *Diccionario*, p. 357.

<sup>331</sup> "Si ubicado dentro de una primera cadena de acontecimientos toma a su cargo la narración de otra historia ocurrida en otro plano espacio/temporal, en otra situación, con otros personajes o con los mismos". *Ibid.*

Por ejemplo, en: "*Mas a mi cargo que no le quitaron la toca por ello, sino quanto la rayaban en su taja, y andar adelante*" (III, 285-6). Por cierto, esta última cita es una importante adición en la *Tragicomedia*, y pienso que fue insertada para la elaborada creación de Claudina en el parlamento de Celestina.

<sup>332</sup> ""The effect of the extended evocation of better days, with Claudina at the height of her influence, is, intentional or not, to highlight parallels with Celestina herself [...] all these attributes are reflected in the stuff of which Celestina herself is made". Snow, "Celestina's Claudina", p. 263.

recuerda la aprehensión de Celestina, y también guarda en su memoria con prístina precisión los oficios, enseres y herbolaria de la vieja. Recordemos, además, que Lucrecia, al igual que sus primas, conoce bien a Celestina, sabe de su historia y de sus oficios. En el parlamento de Lucrecia en el acto IV, la criada le pide a su ama Alisa que recuerde que Celestina fue empicotada por hechicera y que tenía "otros treynta oficios" (IV, 303). Lucrecia, por cierto, no dice que la alcahueta haya sido aprehendida junto con su amiga Claudina. No me parece disparatado pensar en la posibilidad de que Claudina, en efecto, fuera sólo una "muger pobre" que entregó a su hijo por necesidad, y que todas las demás características que le atribuye Celestina le correspondieran en realidad a ella misma, y que la presenta como un fantasma de perversión fabuloso y amedrentador <sup>333</sup>. Pármeno parece entusiasmado por la supremacía de su madre que describe la alcahueta; la fama, aunque sea de bruja, es suficiente "loor" para el criado: "ella me da plazer con estos loores de sus palabras" (VII, 365)<sup>334</sup>. Al explicar la diferencia entre carácter (entendido como personaje) y personalidad, Bajtín plantea lo siguiente:

El carácter [personaje] es en cierta medida independiente del autor [...], pero la independencia (la lógica propia) es de tipo objetual. La independencia de la personalidad es de tipo cualitativamente diferente: la personalidad no se somete (se resiste) a un conocimiento objetual y sólo se manifiesta con la libertad dialógica (como un tú para un yo). El autor viene a ser participante del diálogo (en realidad, con derechos iguales a los de los personajes), pero tiene funciones complementarias muy complejas (es correa de transmisión entre el diálogo ideal de la obra y el diálogo real de la vida)<sup>335</sup>.

---

<sup>333</sup> "Her 'Claudina' lives only, really, in the third person of Celestina's narration and, although we get quite far into her character realization, she cannot be cut free from that dependence", *Ibidem*, p. 268.

<sup>334</sup> Snow destaca que Pármeno se deleita con esta imagen de su madre, nueva para él. Snow, "Celestina's Claudina", p. 265.

<sup>335</sup> Bajtín, *Estética*, p. 340.

No hay duda de que Claudina existió ni de que fue madre de Pármeno; sin embargo, su caracterización puede ser una mera invención de Celestina. Es notable cómo buena parte de la detallada descripción que ella hace de su supuesta mentora se parece mucho a la que hace Pármeno de Celestina y de sus oficios en el primer acto, cuando busca advertir a su amo acerca de los peligros de la alcahueta. Celestina le dice al criado: "Assí era tu madre, Dios aya, la prima de nuestro oficio y por tal era de todo el mundo conocida y querida, assí de cavalleros como clérigos, casados, viejos, moços y niños [...] con todos tenía que hazer, con todos fablava. Si salíamos por la calle, quantos topávamos eran sus ahijados; que fue su principal oficio partera diez y seis años" (VII, 366). Esta caracterización también es muy similar a la descripción que hace la vieja de la afición de Claudina por el vino: "que otra conocía peor el vino [...] un açumbre en el jarro y otro en el cuerpo" (III, 285), así como del encomio que hace la misma Celestina a esta bebida en el acto noveno (IX, 404-6), en el que revela su profundo conocimiento sobre esta sustancia.

En el primer acto, Pármeno le dice a su amo que Celestina era amiga de todo tipo de hombres. "Con todos estos afanes, nunca passava sin missa ni bísperas, ni dexaba monesterios de frayles ni de monjas [...] Venían a ella muchos hombres y mugeres" (I, 242-6). Pareciera que Celestina sí escucha todo lo que Pármeno le dice sobre ella a su amo en el primer acto, pues, más tarde, en el retrato que Celestina expone acerca de Claudina gravita un tono similar, como si escucháramos a Pármeno hablando de la vieja. Así, con su descripción de Claudina, la alcahueta refiere una personalidad que complementa su propia figura. "En el proceso de mi búsqueda del otro —explica Bubnova—, de mi igual nunca idéntico a mí, antes bien asimétrico y extrañamente siniestro, por ser, la mayoría de veces poseedor de una ventaja

ontológica de exotopía<sup>336</sup> respecto de mí"<sup>337</sup>. En el habla, Celestina se recrea a sí misma.

Siguiendo la teoría bajtiniana de la extraposición (exotopía), podemos ver que en *La Celestina* nos encontramos con un autor que, lejos de haber perdido el "punto valorativo de la extraposición"<sup>338</sup>, crea en la alcahueta una figura autobiográfica y confesional. Pármeno no se convierte en su madre, como quería Celestina, sino en la máscara de la Claudina que recrea la alcahueta. Según Ivy Corfis, Celestina crea a Claudina para vincular a Pármeno consigo misma<sup>339</sup> y su parte más oscura. Celestina, sin lograr vislumbrarlo a tiempo, dicta su propia fatalidad<sup>340</sup>. El mismo Joseph Snow menciona la necesidad de Celestina de recordarle a Pármeno a su madre

---

<sup>336</sup> Todorov explica el esquema de dialogismo que toma Bajtín de la "idea de la salida de sí: en literatura, por ejemplo, el novelista crea un personaje materialmente distinto de él mismo. Pero más que postular dos variantes de esta actividad (empatía y abstracción), Bajtín afirma la necesidad de distinguir dos estadios en cualquier acto creador: primero el de la empatía o de la identificación (el novelista se pone en lugar del personaje), luego el de un movimiento inverso por el cual el novelista se reintegra a su propia posición" (p. 156). Bajtín crea el neologismo ruso "vnenakbodimost", "literalmente el hecho de encontrarse afuera" (p. 156), [que se traduce como "extraposición" en *Estética de la creación verbal*, 1999, véase "Autor y personaje en la actividad estética", pp. 13-180], que Todorov traduce, auxiliado por una raíz griega, como "exotopía". "El autor —dice Todorov—, sólo podrá realizar, acabar, cerrar su personaje si le es exterior". Todorov, *Bajtín. El principio*, p. 156.

<sup>337</sup> Bubnova presenta un análisis sobre la traducción de textos y el plagio (no intencional) al traducir la palabra del otro como un concepto más bien ajeno al autor original, y refiere la autoría de Bajtín en los textos de V. N. Voloshinov como refracción del discurso previo. Tatiana Bubnova, "Palabra propia", p. 10.

Nota: (Todorov, *Bajtín. El principio dialógico*, también expresa la preocupación por "personas que no conocían o no comprendían su sistema de pensamiento". Todorov, *El principio*, p. 17.).

<sup>338</sup> "El autor sabe y ve más no tan sólo en aquella dirección en que mira y ve el héroe, sino también en otra que por principio es inaccesible al personaje; ésta es la postura que el autor debe tomar respecto a su personaje [...] si el autor pierde este punto valorativo de la extraposición, existen tres casos típicos de su actitud hacia el personaje, y dentro de cada uno de los tres existen muchas variantes posibles [...] Primer caso: el personaje se apropia del autor [...] Segundo caso: el autor se posesiona de su personaje [...] Posibilidad final: el personaje es su propio autor". Bajtín, *Estética*, pp. 24-27.

<sup>339</sup> "In a sense, Celestina creates Claudina to bind Pármeno to her". Ivy A. Corfis, "Sentimental and lore irony in the fifteenth-century romances and *Celestina*", en *Studies on the spanish sentimental romance (1440-1550)*, *Redefining a genre*, ed. Joseph J. Gwara y E. Michael Gerli, Londres, Tamesis, 1997, p. 166.

<sup>340</sup> El hecho de que Corfis piense que Celestina "crea" a Claudina refuerza mi propuesta de que algunos aspectos del personaje de "la Claudina" son una caracterización de Celestina para su propio beneficio.

identificándola con la de nuestra alcahueta: "she exerts pressure on him to react prudently to her quasi-maternal authority by a theatrical display meant to bring to life the personality of Claudina and to identify it with her own"<sup>341</sup>.

En su estudio del doble como figura literaria, Juan Herrero Cecilia habla sobre el surgimiento de la figura

doppelgänger, término inventado por Jean-Paul Richter en 1776. Se trata de la imagen «desdoblada» del yo en un individuo externo, en un otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble «fantástico» que produce angustia y desasosiego [...] pone en cuestión los fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al «otro»<sup>342</sup>.

No se ve en Celestina un desdoblamiento subjetivo visible interno o externo, "el yo interior fragmentado o escindido en dos personalidades opuestas [...] el yo repetido o desdoblado en [...] un ser exterior diferente"<sup>343</sup>, figura propia del Romanticismo. Tampoco es el caso del doble lacaniano<sup>344</sup>, necesario, o, al menos, útil en la conformación del sentido del ser. Claudina pudiera ser sólo una leyenda que sólo dice Celestina, una quimera, acaso un espantajo cuyos "loores" (VII, 365) fascinan a Pármeneo, pero que, a la par, el criado pone en duda: "¿cómo tenía esa ventaja mi madre, pues las palabras<sup>345</sup> que ella y tú dezádes eran todas unas?" (VII, 365). La alcahueta refuerza su versión respondiéndole al criado: "¿No sabes que dize el refrán

---

<sup>341</sup> Joseph Snow, "«¿Con qué pagaré esto?»: The life and death of Pármeneo", en *Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool University Press, 2004, p. 186.

<sup>342</sup> Juan Herrero Cecilia, "Figuras y significaciones del doble en la literatura: teorías explicativas", en *Cédille*, Monografías 2, Universidad de Castilla-La Mancha (2011), pp. 21-2. En adelante, Herrero, "Figuras y significaciones".

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>344</sup> Jacques-Alain Miller, "El sujeto y el otro: la alienación" en *El seminario de Jacques Lacan, libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1964.

<sup>345</sup> Russell comenta que "palabras" se refiere al conjuro, "obsérvese que se daba por supuesto que había una fórmula única para conjurar a los diablos". Russell, *La Celestina*, véase nota 39, p. 365.

que mucho va de Pedro a Pedro? Aquella gracia de mi comadre no alcançávamos todas" (VII, 365-6). Ésta es una descripción muy parecida a la que la alcahueta hace de sí misma en la comida del acto IX: "allí me ofrecían dineros, allí promesas, allí dadivas, besando el cabo de mi manto, y aun algunos en la cara, por me tener más contenta" (IX, 420).

El retrato celestinesco de Claudina es un discurso utilizado solamente en Sempronio y Pármeneo, figuras necesarias para el negocio con Calisto. Considerando todo lo que sabemos de la alcahueta, ¿qué de extraño tendría una invención de esta naturaleza por parte de alguien para quien "todo era burla y mentira" (I, 247)? Es obvio que el autor de *La Celestina* delineó cuidadosamente no sólo al personaje de Claudina, sino también su representación en la obra, la cual es accesible exclusivamente para los tres personajes que determinan el negocio y su propia destrucción. El hecho de que Claudina esté muerta es del todo conveniente pues nada se corrobora. Por otra parte, llama la atención que la entrada de Claudina a los parlamentos de Celestina, Sempronio y Pármeneo coincida con su camino hacia la muerte<sup>346</sup>.

Mijaíl Bajtín habla sobre el primer límite de la "heteroconciencia" como

la cognición de la cosa y la cognición de la persona [...] un objeto netamente muerto, que posee la sola exterioridad, que no existe sino para el otro, y que puede ser develado, total y plenamente, mediante un acto unilateral de este otro (el sujeto cognoscente) [...] La actividad del cognoscente y la actividad de aquello que se está descubriendo (la dialogicidad) [...] Elementos de la expresión [...] en que se cruzan y se combinan dos conciencias (la del yo y la del otro), aquí yo existo para

---

<sup>346</sup> Lorenzo García explica que *Doppelgänger* "se muestra a menudo como un doble demoníaco [...] en el *folklore* anglosajón y germánico, una de las características del *Doppelgänger* era anunciar la muerte". Esther Lorenzo García, "Manifestaciones del doble mítico en las voces poéticas", en *Amaltea, Revista de mitocrítica*, vol. 3 (2011), pp. 23-46, pp. 30-1.

otro y con la ayuda de otro [...] El reflejo de sí mismo en el otro. La muerte para sí mismo y para el otro<sup>347</sup>.

Celestina sin duda es un personaje real, pero también existe para Pármeno como una figura construida en el juego dialógico entre la alcahueta de carne y hueso y Celestina-Claudina.

Hace cerca de 30 años, Joseph Snow hizo un recorrido por las diferentes Claudinas posteriores a la *Tragicomedia* en un artículo poco citado y que, a mi parecer, ha pasado mayormente desapercibido a la crítica, con el cual coincido en su mayor parte y me ha servido de apoyo en este análisis. Snow reconoce que la Claudina de la *Tragicomedia* es una creación de Celestina y, siguiendo la idea de Snow, creo que habría que diferenciar entre la Claudina del autor y la Claudina de Celestina:

The only remarkable feature in all of this is that Celestina does, in the *Comedia* and the *Tragicomedia*, appear before us, speaking the words of the fictional living, in Claudina, for all the vividness of her characterization by her most famous pupil, is a creature of Celestina's memory [...] If we believe Celestina, we accept Claudina, her Claudina, exactly as she is re-created in the *Tragicomedia* because, apparently, we have no contradictory witness to whom to appeal [...] None of the other characters—roughly of Pármeno's generation—remembers Claudina (Would not the fame Celestina attributes to her have made of her a plausible figura, known even to subsequent generations?) [...] We may well distrust the veracity of Celestina's account of Claudina, given her propensity to deceit and deception in the exercise of her many professions [...] But what remains with us is the impression that, while Fernando de Rojas is busy creating his flesh-and-blood puta vieja [...] Celestina is busy creating, as it were, almost in her own image, another flesh-and-blood puta más vieja, Claudina. Within the frame of the fiction, Claudina's "author" is Celestina: the living bawd breathes into her creation the breath of life and the resulting shape is so vivid [...] it will be necessary to de-emphasize Rojas' ultimate control of the entire fiction and to stress the creation of Claudina as a feature of Celestina's expertise in the manipulation of the lives of others [...] in order better to understand the mind of her creator, Celestina [...] Claudina will

---

<sup>347</sup> Mijaíl Bajtín, "Yo también soy", pp. 151-2.



eventually be part of Celestina's plan to unite the two in a partnership that will prove fatal to her<sup>348</sup>.

Lo que Pármemo recuerda de su niñez junto a la alcahueta, más todo lo que ésta le dice acerca de la supuesta personalidad de Claudina, constituye el "secreto" que Celestina le entrega al muchacho junto con su libertad. La vieja le reclama esto antes de morir: "Y tú, Pármemo, ¿piensas que soy tu cativa, por saber mis secretos y mi pasada vida y los casos que nos acaescieron a mí y a la desdichada de tu madre?" (XII, 483). Antes, cuando le ofreció a Areúsa, le dijo: "¿Y cuándo pagarás tú esto? Nunca, pues a los padres y a los maestros no puede ser fecho servicio y igualmente" (I, 263). Lo que llegamos a saber de Claudina es una traducción, una reconstrucción vía la alcahueta; nadie parece haber conocido a la madre de Pármemo, ningún otro personaje la menciona, ni antes ni después de la muerte de Celestina y los criados. La propia Celestina, cuando recuerda su antigua prosperidad, habla siempre en primera persona, omitiendo gramaticalmente a Claudina, con excepción de lo que les dice a solas a Sempronio y a Pármemo en su casa. Nadie más evoca anécdota alguna de las dos supuestas comadres ni nada de la que presuntamente fue "uña y carne" de Celestina<sup>349</sup>.

Aunado a lo anterior, hay que recordar que Celestina es alguien que miente a conveniencia; mientras que a Sempronio le dice sobre Claudina: "Della aprendí todo lo mejor que sé de mi oficio" (I, 284), a Elicia, instándola a que aprenda a restaurar virgos, le cuenta acerca de aprender de la mejor: "Hazíalo yo mejor quando tu abuela,

---

<sup>348</sup> Joseph Snow, "Celestina's Claudina", pp. 258-9.

<sup>349</sup> "It seems unusual that no one else ever mentions her [Claudina]. No one recalls her when they reminisce about the past, not even Celestina herself in Act IX when she lapses again into a description of how things used to be for the benefit of the young people gathered there. She remains an instrument of characterization limited to the Celestina-Pármemo relationship". Yo agregaría que también habría que poner a Sempronio en la misma sintonía e información, con el fin de no dejar cabos sueltos en la alianza de la alcahueta con los dos criados. *Ibidem*, p. 277, núm. 16.

que Dios aya, me mostrava este oficio; que a cabo de un año sabía más que ella" (VII, 382). Deyermond dice

la gente que está vinculada de manera cercana a los personajes principales o ha estado vinculada en su vida [...] es ejemplar, tanto por el significado directo del exemplum y porque muestra a los personajes como [...] rodeados de una gran nube de testigos [...] en cualquier caso, es claro que el recuerdo de Claudina que usa Celestina, no sólo por propósitos tácticos pero también para construir su propio sentido de identidad [...] rebota fatalmente cuando la vieja trata de utilizarlo para regañar a Pármeneo en el Acto 12<sup>350</sup>.

Que Celestina miente es sabido por los lectores, pero no siempre queda claro. ¿Es verdad que, cuando Sempronio llega a buscar a Celestina, quienes se escondían en la "cámara" eran una moza y el fraile gordo? (I, 236). Evidentemente no. ¿Es cierto que Alberto, el padre de Pármeneo, le dejó una herencia encargada con Celestina?: "Y quando de complida edad fueses [...] te descubriese a dónde dexó encerrada tal copia de oro y plata que basta más que la renta de tu amo Calisto" (I, 256). Lo más lógico es pensar que aquí también miente, la principal razón es que la madre de Pármeneo se lo entregó a Celestina porque era, al menos entonces, una mujer pobre. Ahora, se entiende en el diálogo que el padre murió con el dinero suficiente para superar el sueldo que el criado recibe de Calisto, pero, suponiendo que fuera cierto que su padre amasó una pequeña fortuna en los nueve años que Pármeneo sirvió a los frailes de Guadalupe, el mismo Pármeneo sabe que Celestina es burladora y mentirosa. De hecho, cuando Pármeneo le pregunta a Celestina sobre el valor de la supuesta herencia, el criado no le da mucha importancia a la negativa de la alcahueta de darle más

---

<sup>350</sup> Deyermond señala esto cuando analiza a los personajes "invisibles" en la obra, y se refiere a "demostrar la casi continuidad y fuerza matrilineal de esa sociedad, mezclándose con el recuerdo de Celestina de ser enseñada por la abuela de Elicia". Véase Alan Deyermond, "¿Cuántas hermanas tenía Celestina? Las funciones de los personajes invisibles", en *Medievalia*, Estudios de Alan Deyermond sobre *La Celestina*. *In memoriam*, núm. 40 (2008), pp. 98-9.

información: "dexemos los muertos y las herencias; que si poco me dexaron, poco hallaré" (VII, 369).

Finalmente, y concediendo que Celestina y Claudina tenían la relación de negocios que asegura la alcahueta, ¿Celestina hubiera compartido con ella la mitad de sus ganancias? ("nunca blanca gané que no toviesse su meytad" [III, 284]). Es difícil de creer.

Aunque no cuestiona la existencia de Claudina, Deyermond la ubica entre los personajes "invisibles", que no son el centro de la obra, y "aún más importante es el jalón gravitacional de los personajes invisibles —del contexto histórico y social que representan— sobre los visibles puede ser muy fuerte (la influencia de Claudina tanto en Celestina como en Pármeneo es un ejemplo sorprendente)"<sup>351</sup>.

Claudina, pues, existe como "palabra ajena" en boca de Celestina, pero no necesariamente como discurso referido, sino como narración de su identidad propia, como el recurso que la vieja aprovecha para dominar a Pármeneo, justificar ante Sempronio la manipulación que hace de su compañero y recrearse con un carácter más temible.

Hay muchos estudios sobre la magia demoniaca en *La Celestina*, el conjuro de la alcahueta, el efecto de éste en el cordón de Melibea y su agradecimiento al diablo. No es extraño que parte de la "magia" de la vieja se relacione con la aparición en sus parlamentos del demoniaco<sup>352</sup> fantasma de Claudina, al cual recurre para vengarse de

---

<sup>351</sup> *Ibidem*, pp. 104-4.

<sup>352</sup> Isabel Paraíso sigue a Northrop Fryre, quien distingue las "estructuras de significado arquetípico o mítico"; explica la estructura demoniaca: "el mundo de la pesadilla, el dolor y la confusión es el suyo. Los poderes amenazantes, el infierno existencial, lo maligno, es su elemento". Paraíso, "Estructura demoniaca", p. 69.

los ataques de Pármeno: "Pues espera, que yo te tocaré donde te duela" (VII, 367). Y relata todo un listado de características de la figura tan cercana a Celestina: "En casa y fuera como dos hermanas" (III, 284); poderosa aun ante los diablos: "Atemorizados y espantados los tenía con las crudas bozes que les dava. Assí era ella dellos conocida como tú en tu casa" (VII, 365), y, por supuesto, difunta, de modo que, a Pármeno, quien no vivió con ella, le resulta imposible conocer la verdad sobre su vida y muerte.

Y trágica será la muerte también para Celestina, para los criados e incluso para Calisto. La muerte contrasta con la posición paródica de los personajes bajos en la obra, es infamante para Celestina porque "no puede ser muerte mas ignominiosa que morir uno en poder de justicia y ansi la tal muerte es grande ignominia, como lo dize Seneca [...] 'mas que ignominia y affrenta mui grande es la muerte ignominiosa'"<sup>353</sup>. Esta misma sentencia es aplicable a Celestina, aunque ella no muere por la justicia, sino que sufre un trance más oprobioso a manos de los criados que, supuestamente, le servían y que debían ser dominados y aliados de la vieja. Sempronio trata de evitar la muerte: SEMP.— "Saltemos destas ventanas. No muramos en poder de justicia"; "Salta, que tras ti voy", contesta Pármeno (XII, 485). Los personajes que ironizaron las sentencias del filósofo terminan tal como éste anunciaba. La muerte de los criados es doblemente oprobiosa, pues Calisto no consigue evitar que el ajusticiamiento de sus criados sea público. El amo no se comportó ni murió como un señor.

---

<sup>353</sup> *Celestina comentada*, p. 388.

#### VI.4 Motivos clave en la construcción discursiva de la muerte<sup>354</sup>

La muerte, al igual que los personajes mismos, se va construyendo dialógicamente. Uno de los rasgos que la caracterizan es que ésta, sin duda, vendrá si no se consigue pronto el objetivo deseado. En el caso de Calisto, mediante un número considerable de referencias a obras como las *Heroidas* de Ovidio, *Declamaciones* y *Proverbios* — atribuidos a Séneca el Retórico, entre otros—, se revela su obsesión con la muerte ligada a la impaciencia<sup>355</sup>.

El tema de la muerte en *La Celestina* ha sido extensamente estudiado por diversos autores, entre ellos, Deyermond, quien la asocia con la confesión, y Luis González Fernández<sup>356</sup>, que trabaja el tema de la locura o falta de seso. Asimismo, encontramos trabajos relativos a la muerte temprana, la invocación de la piedad en ese trance y la muerte como recordatorio constante de la importancia de gozar los placeres de la vida. Un ejemplo es el texto de Ayllón, que analiza el placer vinculado al dolor y a la tragedia<sup>357</sup>, así como las situaciones en las que la riqueza acarrea consigo la muerte<sup>358</sup>.

La obra de Rojas trata la muerte de diferentes maneras; una de ellas, gira en tono de la frase hecha: "¡Mala landre te mate!" (I, 255), la cual le responde Celestina a Pármeno cuando éste le dice que, cuando era niño, huía cuando ella lo apretaba contra sí porque olía a vieja. Sin intención de anticipar, ni nexos alguno con el destino trágico

---

<sup>354</sup> Solamente se estudian los diálogos relativos a la muerte en el caso de Celestina y de Pármeno, aunque, en ocasiones, pueda hacerse referencia a otros personajes que mueren.

<sup>355</sup> Lida de Malkiel, *La originalidad*, p. 341.

<sup>356</sup> González Fernández, "El verbo hecho carne", *op. cit.*

<sup>357</sup> "This emphasis in pleasure in the *Tragicomedia* is not without its negative side [...] this pleasure is frequently followed by sorrow and tragedy". Ayllón, "Death", p. 160.

<sup>358</sup> Estos estudios se recogen en el capítulo I de este trabajo; sin embargo, al igual que en el resto de los temas tratados aquí, la muerte se estudia solamente en cuanto al intercambio dialógico en los dos personajes analizados.

de los personajes, vemos repetidamente que diálogos de este tipo son frecuentes en la obra, pero difieren de los parlamentos en los que la muerte es una posibilidad o amenaza real. Los diálogos construyen a los personajes, y también delinear su destrucción.

Dorothy Severin plantea que todos los personajes revelan premoniciones de su inminente muerte. Según Severin, la técnica del "presagio" (foreshadowing) en la *Comedia* se puede dividir en tres categorías: a) teorías generales acerca de la muerte; b) premoniciones sobre la propia muerte y predicciones de la muerte de otros, y, finalmente c) imprecaciones que contienen profecías de muerte e ironías desconocidas para el hablante<sup>359</sup>. Los personajes —dice Dorothy Severin— tienen conciencia de su propia mortalidad, aunque con frecuencia parecen estar más conscientes de la de los demás<sup>360</sup>. Joseph Snow presenta un planteamiento similar al decir que existe una desintegración que gobierna la acción y que aquella es observable gracias al "presagio" irónico<sup>361</sup>.

Veremos a continuación tres casos de construcción discursiva de la muerte: el despertar del deseo como motivo trágico; la muerte asociada a la riqueza o a la obtención de ganancias y, finalmente, la muerte asociada al oficio de Celestina y su "mentora" Claudina.

---

<sup>359</sup>"The Technique of foreshadowing in the *Comedia* can be divided into three categories: (a) general theories of death, (b) premonitions of their own deaths and predictions of the deaths of others, and finally (c) imprecations containing prophecies of death and ironies unknown to the speaker". Dorothy Severin, "The rhetorical shift from comedy to tragedy: ironic foreshadowings and premonitions of death", en *Tragicomedy discourse in Celestina*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 83.

<sup>360</sup>"The consciousness of mortality among the characters implies a consciousness of their own mortality, although more often they seem to be aware of the mortal danger faced by the others". *Ibidem*, p. 84.

<sup>361</sup>"There is a pattern of social disintegration governing the action from start to finish which we must consider here. Nothing in it is without cause, and no cause is without its effect in this spiraling descent towards Chaos that forms the true spinal cord of the work. This disintegration is often observable in omnipresent ironic foreshadowing and carnivalesque role reversals". Joseph Snow, "Darkness, death and despair en *Celestina: An essay*", en *eHumanista*, vol. 19 (2011), pp. 322-3.

#### VI.4.1 El despertar del deseo como motivo trágico

Los lectores-oidores de *La Celestina* son testigos de varios despertares del deseo a lo largo de la obra, entre ellos, los de Pármeno y Areúsa. Aquí analizo el caso de Pármeno. En cuanto a Areúsa, hay notables diferencias en el desarrollo de su deseo sexual, las cuales ya fueron estudiadas en el cuarto apartado del tercer capítulo de este trabajo<sup>362</sup>.

En el primer encuentro de Celestina y Pármeno, ella dirige todo su arsenal retórico para atraerlo; trata por diferentes medios de llegar a él: la codicia, el resentimiento contra los abusos de los amos y, finalmente, la sexualidad. Al aprovecharse del deseo sexual del criado, Celestina da en el clavo y logra captar su interés. Aparentemente, antes de su conversación con Pármeno, la alcahueta no sabía que al joven le interesaba Areúsa, lo descubre casualmente por la respuesta vivaz del criado a la pregunta de la vieja sobre Areúsa: "¿Pero bien te parece?" (I, 260); "no cosa mejor" (I, 260), responde Pármeno. Celestina detecta el punto débil en la voluntad de su próxima víctima. Pese a que termina por aceptar la propuesta de la alcahueta, Pármeno teme: "[Estoy] Como quisieres [dispuesto al trato], aunque estoy espantado" (I, 266). No es extraño encontrarse en la obra con diálogos o apartes entreoídos que dicen una cosa y significan otra, o que se hablan con una persona y se refieren a otra. En el aparte casi para sí: "¡O, Dios! No hay pestilencia más eficaz que el enemigo de casa para empecer" (I, 266), aunque se encuentra junto al otro criado, Pármeno se dirige a Dios, y sabe, en su interior, que le vendrá daño por haber pactado con los enemigos de casa, que son Celestina y su compañero Sempronio. Pudiera

---

<sup>362</sup> Véanse pp. 80 y ss.

parecer que habla del riesgo que corre Calisto; no obstante, también se refiere a sí mismo.

Pármeneo sabe, y más adelante advierte a su amo del peligro de que otro sepa su secreto y que ello derive en la pérdida de su libertad. El criado le revela a Celestina su interés por Areúsa y su deseo de mantenerlo secreto. En adelante, reitera en repetidas ocasiones su arrepentimiento por dicho error: "nunca yerro vino desacompañado, y que un inconveniente es causa y puerta de muchos" (II, 274).

En su agria despedida de Calisto, dice Pármeneo: "El mundo es tal. Quiero yrme al hilo de la gente" (II, 276). Y en ese punto empieza a labrarse su transformación, su evolución trágica. Pareciera que el criado escucha sus propias palabras y éstas lo van determinando. La siguiente aparición de Pármeneo —sin contar el breve aviso a Calisto en el acto V— ocurre en el acto VI, en el que el criado critica en aparte la ansiedad de Calisto: "Temblando está el diablo como azogado; no se puede tener en sus pies" (VI, 337). Como dije, habla de Calisto; sin embargo, también retrata su propia actitud ante la vista de Areúsa que tiene lugar en el siguiente acto: (*Aparte*) "¡Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto!" (VII, 378). Calisto dependía de Celestina para conseguir a Melibea; ahora, Pármeneo también depende de la alcahueta para tener a Areúsa. La diferencia es que el criado se encuentra frente a la joven desnuda y dispuesta a recibirlo, su desquiciamiento por el deseo sexual exacerbado lo hace prometerle aún más cosas a Celestina. El criado, una y otra vez, cumple sus propios augurios en su persona.

Toda esta pasión, su agradecimiento a las artes de la alcahueta y la euforia posterior a su encuentro con Areúsa parecen haber desaparecido para cuando se presenta la escena de la comida con Celestina, en la que Pármeneo apenas participa. En



su intervención del parlamento del acto XI, el criado ya es otro, y se desvelan su odio y resentimiento contra Celestina y Calisto. A Pármemo le parece muy extraño que Melibea haya cedido tan fácilmente ante Celestina, pero no que él mismo lo haya hecho: "Mucha sospecha me pone el presto conceder de aquella señora y venir tan aýna en todo su querer de Celestina, engañando nuestra voluntad con sus palabras dulces y prestas, por hurtar por otra parte" (XI, 450). Nuevamente, Pármemo hace lo que critica. Guardadas las debidas proporciones —es decir, considerando el hecho de que Melibea es una doncella encerrada y él un criado—, el hecho es que la joven les debe absoluto cuidado a su condición y estamento, mientras que el criado le debe lealtad total al bienestar de su amo. Al criado le despierta sospecha la inmediata confianza de la doncella en Celestina y, por primera vez, se incluye abiertamente en la condena que vendrá (por cierto, como adición en la *Tragicomedia*), no por culpa de Celestina, sino de Melibea: "*querrá tomar una manada de nosotros a su salvo; purgará su inocencia con la honrra de Calisto y con nuestra muerte*" (XI, 450). Con esto, Pármemo anuncia su último augurio de tragedia, mas ésta no llegará por la visita clandestina a la dama ni aun con las supuestas alarmas que resultan ser falsas. El criado tendrá una muerte que predijo y temió. Al momento de "caer" en la tentación de tener a Areúsa, Pármemo mantiene una conexión dialógica que lo lleva a sentenciarse a muerte: acepta dar cumplimiento al interés amoroso; no puede guardar el secreto; se rinde ante la urgencia sexual, y, finalmente, acepta que ha sido condenado. Al criado no le queda más que procurarle la muerte a quien fue la causa primera de su destino trágico. El amor "vengador" (del que se lamenta Pleberio en el planto) acaba con sus servidores (Celestina) y con los servidores de éstos (los criados), al igual que con quienes aman (Calisto y Melibea).

#### **VI.4.2 La muerte por la codicia**

Muchos críticos han estudiado la codicia de Celestina como causa primordial de su muerte. Me limito aquí a señalar la asociación dialógica entre la riqueza —o el deseo de ella— y la muerte de la alcahueta.

Ya desde una de sus primeras intervenciones en el acto I, Celestina nos da cuenta de su afán por sacar algún provecho económico de cualquier situación: "Parta Dios, fijo, de lo suyo contigo; que no sin causa lo hará, siquiera porque has piedad desta pecadora de vieja [...] Digo que me alegro destas nuevas [que Calisto arde en amores], como los cirujanos de los descalabrados" (I, 237-8). Ante Sempronio, y después ante Pármeno, la alcahueta es abiertamente codiciosa y rapaz. Finge, claro, ante Calisto, pero en aparte reconoce su único interés: "Dile [a Calisto] que cierre la boca y comience a abrir la bolsa; que de las obras dudo, cuánto más de las palabras" (I, 251).

En el acto III Celestina advierte de la trampa de la impaciencia y la ambición: "buelan sin deliberación, sin pensar el daño que el cevo de su desseo trae mezclado en su exercicio y negociación para sus personas y sirvientes" (III, 280). Sempronio se da cuenta de la amenaza: "Parece por tu razón que nos puede venir a nosotros daño deste negocio y quemarnos con las centellas que resultan deste fuego de Calisto" (III, 280). Al igual que Pármeno, según lo analizado en el apartado anterior, la alcahueta se va convirtiendo en víctima de sus propias palabras, advertencias y augurios: "¡Bulla moneda y dure el pleyto lo que durare!" (III, 286). No obstante su supuesta seguridad, la vieja teme que puedan ser reales los peligros de que habla Sempronio, fracasa en su intento de ganancia: "Pues amargas cient monedas serían éstas" (IV, 298). En el largo

parlamento (con adiciones en la *Tragicomedia*) en el que le dice a Melibea que deplora la riqueza, también anticipa su propio fin:

A los ricos se les va la bienaventuranza, la gloria y descanso [...] *Las riquezas no hazen rico, mas ocupado; no hazen señor, mas mayordomo. Más son los posseýdos por las riquezas que no los que las poseen. A muchos traxeron la muerte*<sup>363</sup>, a todos quitan el plazer. Cada rico tiene una dozena de hijos y nietos que no rezan otra oración, no otra petición sino rogar a Dios que le saque de en medio; no veen la hora de tener a él so la tierra y lo suyo entre sus manos, y darle a poca costa su casa para siempre (IV, 307-8).

Resulta ser el mismo Sempronio, alentado por Pármeno (es decir, los "hijos" de la alcahueta), quien empuña la espada y la mata: "que tú complirás lo que prometiste, o se complirán oy tus días" (XII, 485). Pero el inicio del camino hacia su destino trágico se da mucho antes. En el acto V, la impaciencia por recaudar más dinero de Calisto la hace apurar su encomienda; lo que antes pensaba dilatar con "algún trabajo [...] yr y venir a juyzio" (III, 282-3), ahora no espera un segundo porque no pensó "que assí me respondiera mi buena fortuna [...] De los discretos mensajeros es fazer lo que el tiempo quiere" (V, 332). Aquí, Sempronio reacciona con ira al desliz de la "partezilla" que Celestina menciona. Se puede apreciar que la alcahueta va acumulando deudas, dudas y recelos en el criado, quien, de inicio, fue el que le ofreció el negocio con Calisto. Al mismo tiempo, Celestina "echa tierra" sobre sí misma: "Que los acelerados y súpitos plazerres crían alteración, la mucha alteración estorva el deliberar" (V, 333).

La alcahueta y Pármeno tienen en común el "anticipar", decir ellos mismos lo que les marca su futura tragedia, ambos hablando de Calisto, ambos como augurio de su propio fin: "¡Espada mala mate a tus enemigos y a quien mal te quiere!" (VI, 337).

---

<sup>363</sup> Son palabras de Petrarca; Séneca advierte: "el manjar seguro se come en la chica mesa, el veneno en el oro y taçones de oro se bebe, yo hablo experimentado". *Celestina comentada*. p. 199.

Celestina muere por la espada de Sempronio, quien también lanza una amenaza, aunque en aparte: "déchala varde sus paredes; que después vardará las nuestras o en mal punto nos conoció" (VI, 338). Celestina, criticando la incredulidad de Calisto, vuelve a hablar para él y para sí misma: "Nunca el corazón lastimado toma la buena nueva por cierta, ni la mala por dudosa [...] Siempre lo oý dezir, que es más difícile de sufrir la próspera fortuna que la adversa" (XI, 449).

Los motivos ligados a la muerte de los criados son diferentes: Pármeneo sufre una transformación total, consecuencia de la ira y el resentimiento; Sempronio, quien confía su codicia a Celestina, termina por vengarse de la alevosía de la vieja, quien siente cerca el peligro al llevar la "cadenilla" encima (por cierto, en otra adición de Rojas a la *Tragicomedia*): "*Más quiero ensuciar mis zapatos con el lodo, que ensangrentar las tocas y los cantos*" (XI, 453-4). Finalmente, Celestina firma su sentencia de muerte a manos de Sempronio: "Aosadas, que me maten si no te has asido a una palabrilla que te dixen el otro día [...] No ha de ser oro quanto reluze [...] aunque soy vieja, sí acierto lo que tú puedes pensar" (XII, 479).

No es extraño que quien mate a la alcahueta sea Sempronio, siempre decidido, siempre codicioso y buen conocedor de la vieja y no cobarde como Pármeneo, toma la iniciativa del ataque. Es cierto que Pármeneo recuerda palmo a palmo sus haberes y oficios, pero no vivió las corruptelas de ésta, como sí lo hizo Sempronio; éste era cercano a Celestina y gozaba de su pupila. Pármeneo siempre recela de la vieja, pero, además de mostrar el rasgo de cobardía, no fue él quien resultó traicionado en el negocio, de hecho, nunca fue su aliado; luego, si alguien iba a dar muerte a la alcahueta, sin duda sería Sempronio.

### VI.4.3 La muerte asociada al oficio de Celestina y Claudina

Las palabras de Celestina que se citan a continuación reflejan el inicio del discurso dialógico que modela la construcción de su propia muerte. La alcahueta le dice a Sempronio, acerca de haber aprendido de Claudina lo mejor de su oficio: "Pero no vivía yo engañada si mi fortuna quisiera que ella me durara. ¡O, muerte, muerte! ¡a cuántos privas de agradable compañía! ¡A cuántos desconsuela tu enojosa visitación!" (III, 284).

Si como propongo más arriba, Claudina —quien, convenientemente, ha desaparecido y nadie más que Celestina habla de ella— es "el doble" de la alcahueta: "que por mis pecados todo se olvidó con su muerte" (VII, 364), ésta lamenta, en el lamento por la muerte de Claudina, su propio y no muy lejano fin y arrastra en él a Pármeno; "Yo le contaré en el número de los míos" (III, 286). Russell anota que la declaración "¡O, muerte!" es una "corta sátira del tradicional *planctus* o lamento por un muerto [...] frecuente en la literatura del siglo XV [...] pero, al mismo tiempo, humaniza a Celestina, pintándola como aparentemente capaz de sentir verdadero pesar al acordarse de su antigua comadre"<sup>364</sup>. En efecto, la burla de la lamentación es clara; no obstante, en ella advierto, más que una humanización de Celestina, un augurio de su propia muerte<sup>365</sup>, un *planctus* por ella misma: "¡Buen siglo aya, que leal amiga y

---

<sup>364</sup> Russell, *La Celestina*, p. 284, nota. 26.

<sup>365</sup> Haywood trabaja los modelos del duelo por Celestina por parte de Elicia y Areúsa, y cómo el lamento se mezcla con las maldiciones a Calisto y Melibea. Su reflexión me recuerda el lamento de Celestina durante la cena en su casa, el cual propongo como un planto por ella misma.

Dice Haywood: "After Pantasilea and Dávalos' mother curse the agents of death, their laments develop in similar ways. Each moves on to consider her own death". Louise M. Haywood, "Models for mourning and magic words in *Celestina*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 78:1 (2001), p. 85.

buena compañera me fue!" (III, 285). Al fin y al cabo, Celestina y "su" Claudina son una misma.

Ahora, ¿cuáles son exactamente los oficios de Celestina que se han mencionado? Pármemo refiere seis: labradora, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera; pero, además dice que "vendía ella aquella sangre inocente de las cuytadillas [...] Fazíase física de niños [...] hazía lexías para enrubiar" (I, 241-44), "y aun algunos la llaman vieja lapidaria" (IV, 303). Éstas son algunas de las "gracias" que llevaron a la alcahueta a conocer y tener tratos en toda la ciudad (sin contar los mote y nombres que recibía de los otros personajes): madre, tía, consoladora, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros, puta alcoholada, trotaconventos, entre muchos otros<sup>366</sup>. "Consciente de los riesgos —dice Miaja—, pierde incluso por momentos su habitual codicia [...] Aviso indudable de lo que habrá de conllevar su inútil codicia e incluso testimonio de su actual desconfianza en el hilado y su poder diabólico"<sup>367</sup>. Los diálogos estudiados se relacionan con todos o con algunos de los oficios que ostenta Celestina, y es evidente que varios de éstos hablan de las labores "compartidas" con Claudina. En el monólogo que enuncia Celestina de camino a casa de Melibea, leemos:

podría ser que si me sintiesen en estos passos, de parte de Melibea, que no pagasse con pena menor que fuese la vida, o muy amenguada quedasse, quando matar no me quissieren [...] que por me mostrar solícita y esforçada pongo mi persona al tablero [...] Si con el hurto soy tomada, nunca de muerta o encoroçada falto" (IV, 298-9.).

---

<sup>366</sup> Miaja, "La figura de la alcahueta", pp. 144-5.

<sup>367</sup> María Teresa Miaja, "«Agora que voy sola...» en boca de Celestina", en *FaHCE*, núm. 11, *Olivar* (2008), pp. 29-30.

El miedo por la incertidumbre que siente la alcahueta es evidente, pero me parece que, más que temer el posible daño, Celestina sospecha lo que será su fin. Una y otra vez refrenda su discurso mortal: se lo dice a Sempronio, se habla a sí misma, sostiene microdiálogos con Sempronio y con Calisto. Miaja señala puntualmente los verbos utilizados aquí para

crear un doble espacio. El externo que recrea movilidad y dinamismo a través de acciones como: ir, mirar, pagar, matar, mantear, azotar, meter, mostrar, poner, hacer, salir, tornar, librar, esforzar, desmayar, decir, oír, apartar, estorbar, ver; y el interno, que evoca pensamientos y reflexiones: temer, pensar, crear, especular, disimular, sentir, carecer, escoger, osar, descubrir, mitigar, aderezar, saber. Algunas veces ambos quedan asociados por la forma en que son calificados como es el caso de [...] "mostrar solícita y esforçada" [...] propiciando con ello el buen destino a alcanzar<sup>368</sup>.

Es precisamente esta combinación de verbos y la intención que reflejan lo que parece trascender el monólogo como una predestinación.

Hay estudios relativos al tiempo en *La Celestina* que han destacado este ir y venir de los acontecimientos que no necesariamente siguen una línea recta. Por ejemplo, Consolación Baranda, analizando las relaciones de causa y efecto, dice:

Si la memoria es un puente que une pasado y presente dando sentido al discurrir temporal, la forma más sólida de proporcionar coherencia a los cambios que se perciben a lo largo del tiempo consiste en conectar acontecimientos producidos en distintos momentos, estableciendo relaciones de causalidad entre ellos. Porque en la *Tragicomedia*, además, el alcance de la ironía trágica se ve subrayado debido a un rasgo común a todos los personajes de la obra: la propensión a meditar las posibles consecuencias de sus actos, a analizar razonadamente comportamientos propios y ajenos<sup>369</sup>.

---

<sup>368</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>369</sup> Consolación Baranda, *La Celestina y el mundo como conflicto*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 188, 190.

Lo que pretendo mostrar no es la capacidad de los personajes de evitar su fin trágico, sino la construcción de ese fin a partir de concatenaciones en los diálogos, como cuando Celestina dice eufórica acerca de su servicio: "¿Cuál muger jamás se vido en tan estrecha afrenta como yo, que en tornallo a pensar se menguan y vazían todas las venas de mi cuerpo de sangre?" (VI, 336). Esto es justamente lo que le pasará, y vivirá para verlo y su cara será de terror cuando se enfrente a la ira de los criados. Sus propias palabras al describir la ira de Melibea reviven su horror: "Aquella cara, señor [...] la que los monteses puercos [muestran] contra los sabuesos que mucho los aquexan" (VI, 338). El último día de su vida, le dice irónicamente a Pármeno: "¡Landre me mate, si no me espanto en verte tan fiero!" (XII, 477). La vida de Celestina corre peligro en más de una ocasión en la obra: "Juntas [con Claudina] nos prendieron y acusaron, juntas nos dieron la pena essa vez, que creo que fue la primera" (VII, 366). Más adelante, parece advertir sus futuras equivocaciones: "Assí que los que algo son, como ella [Claudina], y saben y valen, son los que más presto yerran" (VII, 367).

Ante la posibilidad de ser asesinada, lo último que Celestina intenta es usar su retórica para embaucar a los criados y quedarse con la ganancia completa, pero "too late, she sees that she has awakened a sleeping demon: like mother, like son [...] Celestina's Claudina turns against her"<sup>370</sup>. La alcahueta, quien vivió siempre de su oficio, nunca estuvo dispuesta a compartir lo ganado; vivió de él hasta su muerte.

Es admirable la congruencia entre la actitud de los personajes y su destino. En lo profundo de la creación de cada uno subyace el dialogismo como único orquestador

---

<sup>370</sup> "The development of Claudina come to be, in my view, a deft masterstroke of Rojas' art of characterization". Snow, "Celestina's Claudina", p. 271.



de la construcción y destrucción que ellos mismos entretajan en sus vidas. Pareciera que la muerte vendría como consecuencia del fracaso en la consecución de los objetivos de los personajes (amor, dinero), pero se presenta, a pesar de y contra todos los logros, como un determinismo que se asoma desde las primeras líneas de la obra.

*No dudes ni ayas vergüença, lector,  
narrar lo lascivo que aquí se te muestra:  
que, siendo discreto, verás que es la muestra  
por donde se vende la honesta labor.  
De nuestra vil massa con tal lamedor,  
consciente coxquiullas de alto consejo;  
con motes y trufas del tiempo más viejo,  
escriptas abueltas, le ponen sabor.  
(LC, 610).*



## Conclusiones

El estudio de la interacción dialógica en *La Celestina* ha servido a muy diversos objetivos: algunas veces como materia de defensa o acusación por parte de la crítica, como pueden ser la intención didáctica o moralizante de la obra, la definición del género literario, los estudios relativos a la autoría, la hechicería y muchos otros temas por demás interesantes. Algunos otros análisis se enfocan en la caracterización en tanto que otras investigaciones abordan la evolución que conduce de forma determinista al destino trágico de los personajes de Celestina y Pármeno.

La revisión y análisis de los diversos niveles de relaciones dialógicas entre estos dos personajes da cuenta del vínculo discursivo inmanente y esencial de cada una de las figuras para condicionar el giro trascendente que enlaza a Celestina y Pármeno de un modo mucho más estrecho que el de otros personajes. Su interacción dialógica revela efectos diversos que atañen a los cambios y a las contradicciones de los personajes, así como un despliegue de diferentes voces, en el caso de Celestina, y una profunda transformación, en el caso de Pármeno.

Mi *corpus* determinó la función dialógica de los personajes, los tipos de diálogos (cortos, largos y muy extensos), así como los monólogos, apartes y microdiálogos. He destacado el objeto de las intervenciones, particularmente las de Celestina. Respecto a los niveles de relación dialógica, hay que decir que, de todas las conversaciones de Celestina con otros personajes, las de mayor extensión son precisamente las que tiene con Pármeno.

La alcahueta sostiene un diálogo directo con Pármeno en 73 ocasiones; con Melibea, en 51; con Sempronio, en 43; con Calisto, en 35, y con Areúsa, en 21. Por

otra parte, el personaje de Pármeno tiene 47 intervenciones dialógicas con Celestina (no siempre responde a los parlamentos de la alcahueta, a veces contesta en aparte, por ello la discrepancia), 41 con Sempronio y tan sólo siete con Areúsa; una ocurre cuando la saluda nerviosamente poco antes de abalanzarse sobre ella, y las otras seis ocurren cuando se despide a la mañana siguiente. En este sentido, para la unión de Pármeno y Areúsa no se requería más que la urgente aceptación del trato con Celestina. Fuera de ello, el encuentro sexual es un mero instrumento del autor para crear la elaborada intervención de Celestina en la escena de seducción de Areúsa que despliega en buena medida los recursos retóricos de la alcahueta en el manejo de la lujuria y los sentidos. Tal vez es por ello que Pármeno casi no participa del diálogo en la comida en casa de Celestina, y a Areúsa, en particular, no le dice una sola palabra.

Sobre el intercambio dialógico de Pármeno y Sempronio, es importante aclarar dos aspectos: el primero es que, además de los 41 diálogos que sostienen (muchos de ellos, diálogos cortos y rápidos), existen otras 21 intervenciones en aparte, y corresponden, mayormente, a burlas contra Celestina y Calisto. Si bien los apartes, como reacción al comportamiento de los otros personajes forman parte del proceso de transformación del criado debido a que representan la presencia de ira y resentimiento contra el amo y la alcahueta, los apartes de Pármeno, más que diálogos directos dichos en secreto junto a Sempronio, son prácticamente pensamientos que el criado enuncia a media voz como si estuviera solo [hablando de Celestina]: “Tú dirás lo tuyo [...] Todo para ti y no nada que puedas dar parte” (VI, 336); “Su lengua le querría prestar [hablando de Calisto] para que fablase pronto” (VI, 337). De hecho, Sempronio, como no sigue el hilo de los comentarios, insiste en callarlo: “¿Callarás, pardiós, o te echaré dende con el diablo?” (VI, 337). Es así, que para evitar caer en la confusión del

motivo y “destinatario” del aparte, incluyo en la cuenta únicamente las intervenciones dialógicas directas y abiertas.

Celestina y Pármeno no solamente forman un vínculo dialógico que construye a los personajes, los enriquece, los describe, los define, los transforma y los une hasta su muerte, sino que sus diálogos superan en número los que mantienen con los demás personajes.

En este trabajo presenté un análisis de algunos de los recursos dialógicos que encontramos en la pluralidad de voces del personaje de Celestina, en las respuestas sintetizadas de Pármeno a esas voces y en los microdiálogos en los parlamentos de estos dos personajes que plantean su proyección individual y conjunta hacia su destino fatal.

Una parte muy importante de esta obra la constituye la recepción del público lector-oidor de la España de los autores, pero también de las generaciones subsecuentes, puesto que las ediciones posteriores y las referencias constantes a la sempiterna alcahueta dan testimonio de su lugar primordial en la historia literaria y en la investigación académica. El uso del habla y sabiduría popular mezcladas con sentencias y cultismos referidos a través de la “palabra ideológica ajena intrínsecamente convincente”, ironizada y tergiversada, se suma a la originalidad de *La Celestina* y de la alcahueta.

Las contradicciones, los cambios de comportamiento y el uso de tópicos resultan indicadores de los recursos retóricos de que se vale Celestina en su andar persuasivo entre Melibea, Areúsa y Pármeno, pasando por el control de otros personajes como Sempronio, Elicia, Lucrecia y hasta Alisa, madre de Melibea. Pero

más allá de eso, fue posible encontrar la asociación entre los discursos de Celestina y Pármeno y su descenso en espiral a su destino trágico.

La influencia de Séneca se evidencia mediante las ironías y las burlas puestas en lo que he señalado como “palabra ajena” al mismo tiempo que se emplea la moral como recurso para el arte persuasivo y corruptor de la alcahueta mediante diálogos sutiles pero insidiosos.

Dado el vínculo dialógico de Celestina y Pármeno, el destino fatídico de los personajes es parte de este análisis. La muerte anunciada de estos personajes ya ha sido estudiada y también se han señalado factores tales como la anacronía, anticipación o prolepsis. Trabajos como los de Dorothy Severin y Joseph Snow, que hablan del presagio (*foreshadowing*) en el proceso ligado a la muerte, estudian algunos pasajes donde es clara la anticipación, pero en esta tesis quise proponer la prolepsis vinculada al proceso de destrucción de los personajes en forma de “avisos” sobre su muerte.

Finalmente, debo señalar que, a través de sus artimañas discursivas, la alcahueta no solamente es capaz de seducir y persuadir a los personajes de la obra sino a sus receptores. Personalmente, no he quedado exenta de dificultades para mantener una actitud crítica y ajena al influjo de la alcahueta, pero, con todo, me parece haber realizado hallazgos importantes como la pluralidad de voces, los silencios de Pármeno, y el *planctum* de Celestina por ella misma así como la posible exageración en la descripción que Celestina hace de Claudina, por un lado como la madre real de Pármeno y por otro, simbólicamente, como creación narrativa que le sirve a sus propósitos persuasivos y que, al mismo tiempo, la libra de la peligrosa figura de bruja que tanto daño podía hacerle al personaje y al mismo autor.

La crítica apenas se ha detenido en revisar la construcción de Claudina con la notable excepción del texto de Joseph Snow sobre la creación de aquella por parte de Celestina. Si partimos de entender que respecto a Celestina todo era “burla y mentira”, es casi un deber poner en duda las palabras de nuestra alcahueta. Por lo tanto, me pareció pertinente seguir la pista a sus parlamentos relativos a Claudina, personaje que nadie más que Celestina puede corroborar. Lo que pareció una idea disparatada cobró sentido al analizar palabra y circunstancia y que confirmé al obtener el huidizo artículo del gran observador Joseph Snow. Me parece apropiado pensar el asunto desde la posición de “narrador” que se puede atribuir a la protagonista de esta obra, quien “dice” la caracterización y la vida del otro.

Dejo entonces aquí este análisis con el propósito y el deseo de haber contribuido de manera significativa a la comprensión y apreciación de esta obra fundamental de la literatura en lengua española.





*Si amas y quieres a mucha atención  
leyendo a Calisto mover los oyentes,  
cumple que sepas hablar entre dientes,  
a veces con gozo, esperanza y pasión.*

*A veces ayrado, con gran turbación.*

*Finge leyendo mill artes y modos,  
pregunta y responde por boca de todos,  
llorando y riendo en tiempo y sazón.*

*(LC, 614).*



## Bibliografía citada

- ABADIE, Nicolás, “Las formas artísticas-discursivas de la palabra bivocal y las posibilidades del dialogismo”, en UNC-CONICET, *Dialogía*, núm. 7 (2013), pp. 89-104.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, “Notas sobre el soliloquio/monólogo interior y su utilización en 'El Cid', 'El Lazarillo', 'La Celestina', 'El Quijote' y 'La Regenta'”, en *Revista Suiza de Literaturas Románicas*, 25, Suiza (1994).
- ANÓNIMO, *Celestina comentada*, Ed. de Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- APULEYO, *La metamorfosis o El asno de oro*, Madrid, CALPE, 1920.
- ARMIJO, Carmen Elena, “La magia demoniaca en *La Celestina*”, en *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*. Sergio Fernández (Coordinador) y Carmen Armijo (Compiladora), UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2004. (Colección Jornadas).
- AYLLÓN, Cándido, “Death in *La Celestina*”, en *Hispania*, vol. 41, núm. 2 (1958), pp. 160-4.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE, 1986.
- \_\_\_\_\_, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Taurus, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus [1ª ed. Moscú, Judozhestvennaia Literatura, 1975], 1989.
- \_\_\_\_\_, (Pavel Nikolaievich Medvedev), *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, pról. de Amalia Rodríguez Monroy, trad. de Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza, 1994.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general*, vol. II, México, Siglo XXI, 1977.
- BADOS-CIRIA, María Concepción, “*Celestina* y el lenguaje del cuerpo”, en *Celestinesca*, 20.1-2 (1996).
- BARANDA, Consolación, *La Celestina y el mundo como conflicto*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- BARÓN, Palma, Emilio, “Pármeno: la liberación del ser auténtico. El antihéroe”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 317 (1976). Alicante. Publicado por Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2j713>
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997.
- BERNASCHINA Schürmann, Vicente, “Las políticas de la amistad en *La Celestina*: el caso de Pármeno”, en *Celestinesca*, 34 (2000), pp. 9-28.

- BIZARRI, Hugo O, “Los refranes de *Celestina* interpretados por su primer comentarista”, en *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 9-22.
- \_\_\_\_\_, “Misceláneas catonianas”, en *De la lettre à l'esprit. Hommage à Michel Garcia. Témoignages et travaux de ses collègues, amis et anciens doctorants*, Carlos Heusch (ed.), Éditions Le Manuscrit, París, 2009, pp. 117-37.
- BROCATO, Linde M., “Cutting commentary: *Celestina*, spectacular discourse, and the treacherous gloss”, en *Celestinesca*, 20. 1-2 (1996).
- BUBNOVA, Tatiana, “Bajtín en la encrucijada dialógica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general)”, en *Bajtín y sus apócrifos*, Tatiana Bubnova et. al., Iris M. Zavala (Coord.), Anthropos, San Juan de Puerto Rico, 1996.
- \_\_\_\_\_, “El espacio de Mijaíl Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 29, núm. 1, (1980), pp. 87-114, El Colegio de México, <http://www.jstor.org/stable/40298350> (24-07-2017).
- \_\_\_\_\_, “Palabra propia, palabra ajena”, en *Enunciación*, vol. 14, núm. 1, pp. 135-144, Bogotá, (2009). Disponible en: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/enunc/article/view/3279/4792> Fecha de consulta 25/10/2017 doi: <https://doi.org/10.14483/22486798.3279>.
- \_\_\_\_\_, “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”, en *Acta Poética* 27 (1) primavera (2006), UNAM, México, pp. 97-114.
- CARO VALVERDE, María Teresa, *Teoría de la pasión literaria, al hilo de La Celestina*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.
- CASTELLS, Ricardo, “Bakhtin's grotesque realism and the thematic unity of 'Celestina', Act I”, en *Hispanófila*, núm. 106, (1992), pp. 9-20.
- CASTRO, Américo, *La Celestina como contienda literaria. Castas y casticismos, (Algunos fragmentos del libro)*, Ediciones de la Revista de Occidente (1965).
- \_\_\_\_\_, “Hacia la novela moderna: voluntad de existir y negación de los marcos literarios en *La Celestina*”, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Alan Deyermond, Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1980. *Centro Virtual Cervantes, Refranero multilingüe*, 1997-2017, <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58703&Lng=0> (11/08/2017).
- CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, vol. II, traducido por Francesc Gutiérrez, Barcelona, Sophia Perennis, 1997, pp. 558-68.
- CIRUELO, Pedro, *Tratado de las supersticiones*, Universidad Autónoma de Puebla, 1986.
- CONDE Zambada, Hilda Rosina, *De medianera a “puta” Celestina. Antecedentes del personaje*, (Tesis de Maestría en Letras Españolas), UNAM, México, D.F. (2011).
- COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 2001.
- CORFIS, Ivy A. “Sentimental and lore irony in the fifteenth-century romances and *Celestina*”, en *Studies on the Spanish sentimental romance (1440-1550)*,

- Redefining a genre*, ed. Joseph J. Gwara y E. Michael Gerli, Londres, Tamesis, 1997, pp. 153-172.
- COVARRUBIAS Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Martín de Riquer de la Real Academia Española, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1998.
- CUADERNOS para la investigación de la literatura hispánica, Fundación Universitaria Española, Seminario “Menéndez Pelayo”, núm. 9, Madrid (1988).
- DEYERMOND, Alan, “¿Cuántas hermanas tenía Celestina? Las funciones de los personajes invisibles”, en *Medievalia*, Estudios de Alan Deyermond sobre *La Celestina*, *In memoriam*, núm. 40 (2008), pp. 96-104.
- \_\_\_\_\_, “El libro de texto mal empleado: Andreas Capellanus y la escena inicial de *La Celestina*”, en *Medievalia*, Estudios de Alan Deyermond sobre *La Celestina*, *In memoriam*, núm. 40, (2008), pp. 24-6.
- \_\_\_\_\_, “La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento”, en *Acta Poética*, 26,1-2 (2005), pp. 29-50.
- \_\_\_\_\_, “¡Muerto soy! ¡Confesión!: *Celestina* y el arrepentimiento a última hora”, en *Medievalia*, Estudios de Alan Deyermond sobre la *Celestina*. *In memoriam*, 40 (2008).
- \_\_\_\_\_, “Motivación sencilla y motivación doble en *La Celestina*”, en *Medievalia*, 40 (2008), pp. 105-11.
- DUCROT Oswald / TODOROV Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.
- FERNÁNDEZ, Claudia N., “Modelo literario, perfil psicológico, y significado alegórico en los personajes del *mimo I* de Herondas”, en *Synthesis*, vol. 13, La Plata (2006), pp. 1-15.
- FERNÁNDEZ-JÁUREGUI Rojas, C., “El peligro moral de *La Celestina*: Análisis interdiscursivo jurídico-económico y literario de la circularidad de los bienes”, en *Castilla, Estudios de Literatura*, 5, Ámsterdam (2014), pp. 223-42.
- FERNÁNDEZ, Sergio y Carmen Elena Armijo (coord. y comp.), *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*, México. UNAM / Facultad de Filosofía y Letras, (Colección jornadas), 2004.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *Seneca and Celestina*, Cambridge University Press, Cambridge. 2009.
- \_\_\_\_\_, “*Celestina* 'as a funny book': A Bakhtinian reading”, en *Celestinesca*, 17.2, (1993), pp. 29-51.
- \_\_\_\_\_, “*La Celestina*: un libro hondamente senequista”, en Centro Virtual Cervantes, *AIH Actas VIII* (1983), pp. 533-40.
- \_\_\_\_\_, “La cita subversiva en *Celestina*”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona (1989), pp. 189-94.
- FRANCO, Carina Haydeé, “Algunos personajes femeninos en la comedia de Plauto” en, *Revista de Estudios Clásicos*, núm. 32 (2005), F.F. y L. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- GARCÍA Plaza, Manuel, “Virgilio en la muerte de Celestina”, en *Celestinesca*, 24 (2000), pp. 131-4.
- GASTAÑAGA Ponce de León, José Luis, “Silencio o blasón. Escribir entre dos extremos”, en *Celestinesca*, 36 (2012), pp. 143-160.

- GERLI, Michael, “Complicitous laughter: hilarity and seduction in *Celestina*”, en *Hispanic Review*, vol. 63, núm. 1 (1959), University of Pennsylvania Press, Pennsylvania (1995), pp. 19-38.
- GILMAN, Stephen, *La Celestina: arte y estructura*, versión española de Margit Frenk de Alatorre, Madrid, Taurus, 1982 [1ª ed. Wisconsin: The University of Wisconsin, 1956].
- GONZÁLEZ Fernández, Luis, “El verbo hecho carne: la muerte y la locura de Calisto (y algunas muertes más)”, en *HAL*, Université de Toulouse, Toulouse, 2008.
- GONZÁLEZ-ORTEGA, Nelson, “Narrativización y dialogía lingüística, literaria y cultural en *La Celestina*: el texto de Rojas en el contexto de Bajtín”, en *Revue Romane* 35.1 (2000), Dinamarca, pp.57-80.
- GONZÁLEZ Rolán, Tomás, “Rasgos de la alcahuetería amorosa en la literatura latina”, en Manuel Criado de Val, dir., *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, Hispam/Borrás, Barcelona, 1977.
- HAYWOOD, Louise M. “Models for mourning and magic words in *Celestina*”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 78:1 (2001), pp. 81-88. ISSN: 0007-490X (Print)  
(Online) Journal homepage: <http://www.tandfonline.com/loi/cbhs19>
- HERRERO Cecilia, Juan, “Figuras y significaciones del doble en la literatura: teorías explicativas”, en *Cédille*, Monografías 2, Universidad de Castilla-La Mancha (2011), pp. 17-48.
- HEUSCH, Carlos, “Las desviaciones de Pármeno o la caída de un ángel”. Université de Montpellier III, en *Celestinesca* 26 (2000), pp. 29-44.
- ILLADES, Gustavo, *La Celestina en el taller salmantino*, México, UNAM, 1999.
- \_\_\_\_\_, “La tragicómica 'grandeza de dios' en *La Celestina*”, en *Acta Poética*, (2009), pp. 85-116.
- \_\_\_\_\_, “La voz como diálogo o contienda en *La Celestina*”, en *Palabra e imagen en la Edad Media: Actas de las IV Jornadas Medievales*, Eds. Aurelio González, L. Von Der Walde, México, UNAM, 1995, pp. 327-37.
- JOVER, Gago, et. al., *Textos tempranos de Celestina*, *Hispanic Seminary of Medieval Studies*, en Biblioteca digital de textos del español antiguo, en línea en: <http://www.hispanicseminary.org/t&c/cel/index-es.htm> (11/02/,2016).
- LACARRA, M<sup>a</sup> Eugenia, “Sobre los 'dichos lascivos y rientes' en *Celestina*”, en *'Nunca fue pena mayor'. Estudios de Literatura Española en Homenaje a Brian Dutton*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1996.
- LARA Alberola, Eva, “Hechiceras y brujas en la literatura española de los siglos de oro”, Universitat de València, Valencia (2010).
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
- \_\_\_\_\_, *Dos obras maestras españolas, el Libro del buen amor y La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966.
- LLORET, Albert, “El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en la *Celestina*”, en *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 119-132.
- LÓPEZ Pozo, Francisco, *Diccionario español-griego-latín*, culturaclásica.com, Córdoba, 1997.
- LORENZO García, Esther, “Manifestaciones del doble mítico en las voces poéticas”, en *Amaltea, Revista de mitocrítica*, vol. 3 (2011), pp. 23-46.

- LOUREDA, Óscar, “De la función metalingüística al metalenguaje: Los estudios sobre el metalenguaje en la lingüística actual”, en *Signos*, 42(71), (2009), 317-332.
- MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- MÁRQUEZ Villanueva, Francisco, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- \_\_\_\_\_, “*La Celestina* como antropología hispano-semítica”, traducción de Isabel Morón García, revisada por el autor, en *Estudios sobre La Celestina* por Santiago López-Ríos (ed.), Madrid, Istmo (2001).
- MENÉNDEZ Pelayo, Marcelino, *La Celestina. Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española*, Editorial del Cardo, Biblioteca Virtual Universal, 2006.
- MIAJA de la Peña, María Teresa, “«Agora que voy sola...» en boca de Celestina”, en *FaHCE*, núm. 11, *Olivar* (2008), pp. 27-37.
- \_\_\_\_\_, “De ocios y negocios en *La Celestina*”, en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval, In memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, 2010.
- \_\_\_\_\_, “El sentido del diálogo en *La Celestina*”, en *Temas, motivos y contextos medievales*, Eds. A. González, C. Company, L. Von der Walde Moheno, Publicaciones de *Medievalia* núm. 33, México, El Colegio de México, UNAM, UAM, 2008, pp. 173-183.
- \_\_\_\_\_, “Entablado diálogos en *La Celestina*”, en *Actas XV Congreso AIH (Vol. I)*, México, 2007, pp. 424-5.
- \_\_\_\_\_, “*Ex visu* en *La Celestina*. Los personajes como reflejo de la mirada de los otros”, en *eHumanista*, 35, México (2017), pp. 369-76.
- \_\_\_\_\_, “La figura de la alcahueta: Trotaconventos y Celestina”, en *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*. Sergio Fernández (Coordinador) y Carmen Armijo (Compiladora). UNAM, Facultad de Filosofía y Letras (Colección Jornadas), México, 2004, pp. 137-147.
- \_\_\_\_\_, “Ver y mirar en *La Celestina*”, en *Letras*, núms. 61-62 (2010), pp. 212-9.
- MOLINER, María, *Diccionario del uso del español*, Gredos, Madrid, 2004.
- NEBOT Calpe, Natividad, “*El collar de la paloma: libro del Siglo XI sobre el amor hispano-árabe*”, en Centro virtual Cervantes, *Actas del XXXVII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*. José Luis Molina Martínez (Editor), Universidad de Murcia/Ayuntamiento de Lorca, Murcia, 2003.
- NIRENBERG, David, “El concepto de raza en el estudio del antijudaísmo ibérico medieval”, en *Edad Media: Revista de Historia*, 3, Valladolid (2000).
- OVIDIO, *Amores. Arte de amar*, Cátedra, Madrid, 2000.
- PARAÍSO, Isabel, “Crítica arquetípica: la estructura demoníaca en el tema del doble”, en *Rilce*, 25.1 (2009), pp. 69-81.
- PLAUTO, *Comedias I*, Gredos, Madrid, 1992.
- RODRÍGUEZ, Valle, Nieves, *Los refranes del Quijote: poética cervantina*, México, El Colegio de México, 2014.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter Russell, Madrid, Clásicos Castalia, 1991.



- \_\_\_\_\_, *La Celestina*, Edición de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Comedia de Calisto y Melibea [Fadrique Alemán de Basilea, Burgos, 1499]*, Hispanic Society of America (1909), *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/comedia-de-calisto-y-melibea--0/html/> (13/12/2018).
- RUIZ Arzalluz, Íñigo, “El mundo intelectual del 'antiguo autor': Las «*Auctoritates Aristotelis*» en «*La Celestina*» primitiva”, en *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo LXXVI (septiembre-diciembre 1996), Cuaderno CCLXIX, pp. 264- 285.
- RUSSELL, Peter E., “La magia, tema central de *La Celestina*”, en *Biblioteca Virtual Universal*, Editorial del Cardo, 2010.
- SALCEDO López, Ana María, *La cultura de los refranes en La Celestina*, (Tesis de Maestría), Miami University, 2007.
- SÁNCHEZ Doreste, Josefina, *El paralenguaje en La Celestina*, (Tesis de Doctorado), Barcelona Universitat de Barcelona, (2015).
- SÁNCHEZ Sánchez-Serrano, Antonio, “Diálogos interpolados o refundidos en la *Comedia de Calisto y Melibea*”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Edición al cuidado de María Isabel Toro Pascua, Tomo II, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Salamanca, 1989, 2, pp. 805-12.
- ŠABEC, Maja, “*La Celestina*: «novela dialogada» y «novela dialógica»”, Ljubljana University Press, Faculty of Arts, *Lingüística*, 48, Eslovenia, 2008, pp. 205- 214.
- SEVERIN, Dorothy S., *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- SNOW, Joseph T., “*Celestina's Claudina*”, en *Hispanic studies in honor of Alan Deyermond: A Noth American Tribute*, ed. John S. Miletich, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 257-77.
- \_\_\_\_\_, “Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos I-XII)”, en *Celestinesca*, 37 (2013), pp. 119-138.
- \_\_\_\_\_, “«¿Con qué pagaré esto?»: The Life and Death of Pármeno”, en *Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool University Press, 2004, pp.185-92.
- \_\_\_\_\_, “Have you (over) heard? another dramatic technique In *Celestina*”, en *La pluma es lengua del alma: Ensayos en honor de E. Michael Gerli*, Ed. José Manuel Hidalgo, Newark (DE), Juan de la Cuesta, 2011, pp. 343- 366.
- \_\_\_\_\_, “Reading the Silences of Fernando de Rojas: An Essay”, en *Hispanic Review*, vol. 67, núm. 4, Lloyd Homage Issue (1999), pp. 445-56.
- \_\_\_\_\_, “Un texto dramático no cerrado: notas sobre la *Tragicomedia* en el siglo XX”, en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, José Luis Canet Vallés, Rafael Beltrán Llavador (coords.), Universitat de València, Valencia, 1997, pp. 199-208.
- TIBULO, *Elegías*, Introducción, traducción y notas de Juan Luis Arcaz Pozo, Alianza, Madrid, 1994.
- TINIÁNOV, Iuri, *El problema de la lengua poética*, traducción de Ana Luisa Poljak, Buenos Aires, Dedalus Editores, 2010.

- TOZER, Amanda J. A., “La identidad masculina en *Celestina*: la emasculación de Pármeno”, University of Exeter en *Celestinesca*, 27 (2003), pp. 149-164.
- TRUESDELL, William D., “Pármenos's triple temptation: 'Celestina', Act I”, en *Hispania*, vol. 58, núm. 2 (1975), pp. 267-76.
- VASVÁRI, Louise O., “Escolios para el vocabulario de *La Celestina*: I. La seducción de Pármeno”, en *HiperFeira*, núm. 3 (2002).
- VICENTE Gómez, Francisco, “El concepto de «dialoguismo» en Bajtín: La otra forma del diálogo renacentista”, en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Anuario V, 1983-84, *Dialnet*, núm. 5 (1983), pp. 47-54.
- \_\_\_\_\_, “Poética del proceso discursivo: Mijaíl Bajtín”, en *Epos, Revista de Filología, UNED*, España (1987), pp. 347-356.
- WEINBERG, F.M., “Aspects of Symbolism in *La Celestina*”, en *MLN*, vol. 86, núm. 2 (1971), pp. 136-53.
- ZEPEDA Valverde, Elizabeth, *La enfermedad de amor y el saber médico en La Celestina* (Tesis de Maestría en Letras Españolas), México, D.F. UNAM, 2015.

### **Bibliografía consultada**

- ALBALADEJO, Tomás, “Polifonía y poliacroasis en la oratoria política. Propuestas para una retórica bajtiniana”, en Francisco Cortés Gabaudan, Gregorio Hinojo Andrés y Antonio López Eire (eds.), *Retórica, política e ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días. Actas del II Congreso Internacional de LOGO, Asociación Española de Estudios sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica*, Salamanca, 1997, pp. 11-21.
- ALEJOS García, José, “Identidad y alteridad en Bajtín”, en *Acta poética*, 27, 1, UNAM, (2006), pp. 45-61.
- ALVAR Ezquerro, Antonio, editor, *Poesía de amor en Roma. Catulo, Tibulo, Lígdamo, Sulpicia, Propertio*, Madrid, Ediciones Akal, 1993.
- ARVEA G., Antonio, “Dolos”, en *Dolos. Comedia humanística latina*, Libros en red (2004).
- AZAR, Inés, “Metáfora, literalidad, transgresión: amor-muerte en *La Celestina* y en la *Égloga* de Garcilaso”, en *Lexis*, vol. 3, núm. 1 (1979), pp. 57-65.
- BERNASCHINA Schürmann, Vicente, Universität Potsdam, “Las políticas de la amistad en *La Celestina*: el caso de Pármeno”, en *Celestinesca*, 34 (2010) pp. 9-28.
- CARO Valverde, María Teresa, *Teoría de la pasión literaria. Al hilo de La Celestina*, Universidad de Murcia, Murcia, 2004.
- CASARES, Julio *Diccionario ideológico de la lengua española*, Madrid, 2013.
- DE TORRES, José Carlos, “Motes, nombres y títulos de la vieja *Celestina*”, en *Revista Española de Lingüística*, 23, 1 (1992), pp. 23-58.
- DEYERMOND, Alan, “El imaginario de la *Tragicomedia*”, en *Medievalia*, Estudios de Alan Deyermond sobre *La Celestina*, *In memoriam*, núm. 40, (2008), pp. 142-57.
- ESTEBAN Martín, Luis Mariano, *Edición y estudio de la Tragedia Policiana de Sebastián Fernández*, (Tesis doctoral de filología española), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, (2002).
- FERNÁNDEZ Díaz, David Félix, “Palabras, palabras, palabras: *La Celestina* como una autorrepresentación dialógica”, en *Celestinesca*, 36 (2012), pp. 103-118.

- GÓMEZ Moreno, Ángel y Teresa Jiménez Calvente, “A vueltas con Celestina-Bruja y el cordón de Melibea”, en *Revista de Filología Española*, vol. LXXV, núms. 1/2 (1995).
- HERRERA Jiménez, Francisco José, “El mundo de la mujer en la materia celestinesca: personajes y contexto”, Tesis de Doctorado, Universidad de Granada, Granada, 1997.
- ILLADES, Gustavo, “*La Celestina*: teatro de la voz”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante (2012), pp. 429-37.
- \_\_\_\_\_, “La «ecuación oralidad-escritura» en las letras hispánicas de los siglos XV-XVII (propuestas en torno a un diálogo en ciernes)”, en *Criticón*, 120-121 (2014), pp. 155-170.
- KRISTEVA, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Selección y traducción de Desiderio Navarro, UNEAC Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997.
- LAMA, Víctor de, “Erasmus y la lengua en la España renacentista”, en *Edad de oro*, XIX, Madrid (1999), pp. 131-54.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Vol. I, versión española de José Pérez Riesgo, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos, 1999.
- LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, Gredos, Madrid, 1989.
- LÓPEZ Ríos, Santiago (Ed.), *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, (Colección Fundamentos), núm. 198, 2001.
- MARCOS Celestino, Mónica, “Tradición clásica y ecos literarios de Grecia y Roma en *La Celestina*” en *Estudios humanísticos, Filología, Dialnet*, núm. 28 (2006), pp. 73-118.
- MILLER, Jacques-Alain, “El sujeto y el otro: la alienación” en *El seminario de Jacques Lacan, libro 11. los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1964, pp. 211-23.
- MORENO Hernández, Carlos, “Diálogo, novela y retórica en *Celestina*”, en *Celestinesca*, 18.2 (1994).
- PALMA Villaverde, Mariel Aldonza, “El hilo del que está tejido el manto de Celestina”, en *Celestinesca*, 37 (2013), pp. 101-118.
- RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*. Alan Deyermond, Edad Media, Barcelona, Crítica, 1980.
- RIVABÉN, Ana Cecilia, “Consejeras, instigadoras y hechiceras: similitudes entre el personaje de la nodriza en el *Hipólito* de Eurípides y el de Celestina”, en *La Celestina de Fernando de Rojas*, Centro de Estudios Clásicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra; Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015.
- ROUHI, Leyla, “‘...y otros treynta officios’: The Definition of a Medieval Woman's Work in *Celestina*”, en *Celestinesca*, 22.2 (1998), pp. 21-32.
- RUIZ, Juan, *Libro del buen amor*, Panamericana, Colombia, 1998.
- RUTHERFORD, John, “Laughing at Death: Act XIX of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 78:1 (2001), pp. 167-176. ISSN: 0007- 490X (Print) (Online) Journal homepage: <http://www.tandfonline.com/loi/cbhs19>

- ŠABEC, Maja, “Celestina denostada y glorificada: La ambigüedad en las caracterizaciones literarias de la alcahueta”, Universidad de Ljubljana, núm. 11, Eslovenia (2003), pp. 27-36.
- SANZ Hermida, Jacobo, “Una vieja barbuda que se dice Celestina!: Notas acerca de la primera caracterización de Celestina”, en *Celestinesca*, 18.1, (1994).
- SERRATA, Leonardo Della, *Poliscena de Leonardo Della Serrata. Comedia humanística latina*, Antonio Arbea, (Introducción, texto y traducción), Santiago de Chile, Colección de libros electrónicos 2000.
- SEXTO, Propercio, *Elegías*, Gredos, Madrid, 1989.
- SHIPLEY, George A., “Concerting Through Conceit; Unconventional Uses of Conventional Sickness Images in *La Celestina*”, en *The Modern Language Review*, vol. 70, núm. 2, Seattle (1975), pp. 324-32.
- SNOW, J. T., *Celestina by Fernando de Rojas. An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985*, Hispanic Seminar of Medieval Studies, Madison, 1985.
- \_\_\_\_\_, “El pre-texto celestinesco: posibilidades interpretativas”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. II, Universidad de León, León, (2007), pp. 1047-1054.
- \_\_\_\_\_, “The Sexual Landscape of *Celestina*: Some Observations”, en *Caliope*, vol. 6, núms. 1-2 (2000), pp. 149-66.
- TODOROV, Tzvetan, *Literatura y significación*, traducción de Gonzalo Suárez Gómez, Barcelona, Planeta, 1971.
- SZERTIES, Joseph, “Notas sobre un caso de ironía trágica en *La Celestina*”, en *Romance Notes*, vol. 11, núm. 3, Carolina del Norte (1970), pp. 629-32.
- URBINA Fonturbell, Raúl, “Nuclearidad pragmática y poliacroasis discursiva en los apartes de la *Celestina*”, en *Dialogía*, 10 (2016), pp. 180-216.
- VIÑUALES Sánchez, Antonio, “La tradición animalística en *La Celestina* (parte 1ª)”, en *Caminos de Pakistán*, núm. 8 (2014).