LA CELESTINA

GUILLERMO DIAZ-PLAJA

GUILLERMO DIAZ-PLAJA, o «el libro que no cesa». El mote definitivo de Dámaso Santos ha hecho tan buena fortuna porque el escritor así definido confirma, a diario, aquella caracterización. Fresca la tinta de sus volúmenes más recientes de carácter antológico: «Poesía en treinta años» (Plaza y Janés) y «Páginas escogidas» (Carroggio) y de la 2.ª edición de «Las estéticas de Valle-Inclán» (Ed. Gredos), la operación «revisión» continúa con el primer volumen de sus «Obras completas» («Ensayos sobre Literatura y Arte») a cargo de Editorial Aguilar. De aparición reciente, en las Ediciones Alamo de Salamanca un nuevo volumen de creación: «Poemas en el mar de Grecia». Y en fecha también inmediata, «Consideración del libro» (Editora Nacional) y «Europeo en el exilio» (Editorial Picazo), que recogen su producción periodística de 1972. Para dentro del primer semestre de 1974, Guillermo Díaz-Plaja espera publicar un libro de viajes, «El mundo es un pañuelo»; un conjunto de ensayos y artículos de temas histórico-literarios, bajo el título de «El ocio atento», y un extenso libro sobre «Estructura y sentido del Novecentismo Español», que continúa, en dimensión y ambición, su bien conocida obra «Modernismo frente a Noventa y Ocho».

LA CELESTINA

Por GUILLERMO DIAZ-PLAJA

Sr. Presidente del Centro Español del Instituto Internacional del Teatro, señoras y señores:

ME corresponde el gratísimo honor de cerrar un ciclo de conferencias bajo los auspicios del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en torno a una mitología del teatro, que tiene, como habrán visto ustedes a lo largo de estas disertaciones, el enorme interés de poner en órbita, de valorar el sentido y de subrayar la fuerza de una serie de criaturas escénicas que, a lo largo de los siglos, han pautado de gloria los anales del teatro español.

Por razones de elección y de designación me ha tocado un tema en cierto modo anterior a los demás mitos teatrales comentados en este ciclo de conferencias, de suerte que se produce un fenómeno curioso de inversión, por el cual estamos terminando por el principio.

Pero este aparente contrasentido quizá quedaría profundamente explicado si nosotros estudiásemos «La Celestina» como una premonición de valores, con una especie de larga y honda profecía de criaturas literarias surgidas ya en el siglo XV y desarrolladas en los siglos posteriores.

El hecho del que partimos es el siguiente: En Burgos, en 1499, estalla un pequeño artefacto explosivo, cuya onda expansiva llega todavía hasta nosotros. En efecto, en este año y en esta ciudad, aparece un libro de apariencia insignificante, pero que produce un impacto tan extraordinario como lo explica el hecho de que sólo durante el siglo XVI aparecieran ochenta ediciones de esta obra. Este «boom» editorial, este enorme alboroto bibliográfico ha puesto en guardia y en movimiento a los investigadores de la especialidad, tanto más cuanto, como ustedes saben, la historia del libro «La Celestina» está cuajado de problemas, de añadiduras, de textos, de modificaciones que han convertido en delicia de eruditos la búsqueda de determinados ejemplares, con los distintos cambios, las minúsculas variantes o las añadiduras importantes, de una obra evidentemente insólita, que contiene, además, como he dicho, mucha fuerza explosiva, mucha dinamita mental; algo de borrón y cuenta nueva para todo un mundo que termina y para un mundo que va a empezar.

Estamos en la encrucijada del Renacimiento; estamos en el momento en que una vieja cultura teocéntrica va a ser sustituida por el mundo autropocéntrico; por el mundo del humanismo. Imaginaríamos la Edad Media como una enorme catedral, a cuyo pie pondríamos unos minúsculos homúnculos, unas pequeñas criaturas diminutas asombradas ante la grandeza de lo teológico. Pensamos en el Renacimiento como la presencia viva del ser humano, que audazmente, laicamente, se apresta a decir sus verdades— en plural—, en este momento en el cual empieza a interesar más la criatura de carne y hueso que su situación en el cosmos teológico, en el que era solamente una partícula. Es el momento en el cual ha llegado la hora del ser humano, el ser de carne y sangre, de carne y huesos, de nervios, de pasiones, que se apresta a decir su verdad crudamente.

Por primera vez en la historia de la literatura española dos seres humanos, dos jóvenes seres humanos, van a amarse furiosamente hasta la muerte. Por primera vez dos criaturas van a decir sus verdades en el terreno del amor, desde el sexo a la espiritualidad. Se trata, por lo tanto, de la presencia simbólica de dos personajes que arrastran consigo toda esta voluntad de resurgimiento de lo humano, toda esta voluntad de prestigio de las cosas de la carne y de la sangre, que por encima de las teologías quiere ser algo, quiere existir y quiere ser puesta de manifiesto ante los seres humanos. Este mundo, pues, de encrucijada; este mundo en el cual se da la vuelta a una serie de valores de la cultura medieval, tiene en la obra que nos ocupa un fondo importante, un fondo tumultuoso yo diría, un fondo de tumulto callejero, de colmena abejeante, de pululación humana, de sentido de lo microscópico y macroscópico, de la existencia de la vida como palpitación inmanente que nos rodea, que también es una absoluta novedad.

¿Qué acontece, en suma? La historia la cuenta Fernando de Rojas cuando nos explica que encuentra el primer acto de la obra ya escrito y admira su primor, su fuerte y claro metal, su modo y manera de elaborar su estilo elegante jamás en nuestra lengua castellana oído: «Ello leído tres o cuatro veces y tanto cuanto más lo leía tanto más necesidad me ponía de leerlo y tanto más me agradaba y en su proceso nuevas sentencias sentía al verlo, sólo su principal historia, aflición toda junta, por aun de alguna de sus particularidades salían deleitables fontecicas de filosofía de otros agradables donaires, de otros avisos y consejas contra lisonjeros y malos sirvientes y malas mujeres hechiceras.»

Estamos, pues, ante un monumento de amor, un monumento de amor en el que la vieja Celestina va a ser el contrapunto, el contrapunto necesario para que se exalten más los valores positivos de la sensualidad. Venimos de un mundo, el mundo antiguo, en el cual el Eros platónico ha presentado el amor como una flecha vertical, como un movimiento hacia arriba, como un desasirnos del mundo que nos rodea, como una especie de «daimon», de demonio, para decirlo más a la manera nuestra, en la cual el hombre necesita del peldaño de un ser amado para su elevación. Este mundo del Eros platónico se va a mezclar, a lo largo de la Edad Media, con una serie de elementos conceptuales paralelos, el ágape de los griegos, la cáritas latina, la líbido o cupíditas de la sensualidad medieval, tal como la ven los teólogos escolásticos, dando lugar a una gama erótica realmente extraordinaria. En esta gama hay el contrapunto de la vida, el amor siempre actitud vital, y hay también el contrapunto de la muerte.

En realidad, es curioso notar que los grandes temas eróticos de la mitología literaria española tienen este contrapunto funeral. Hablaremos en seguida de «La Celestina», pero ¿por qué no recordar todo lo que el mito de «El burlador de Sevilla» tiene de reverso sepulcral, de reverso de muerte? ¿Cómo es posible pensar en un don Juan que no tenga al final una escena del cementerio? ¿Qué sucede con los mitos españoles, en los cuales siempre las formas positivas de lo erótico están contrapuntadas por este elemento necrológico, por este elemento funeral? Solamente el planteamiento de esto ya nos llevaría a divagaciones muy extensas.

Sabemos también, por otra parte, que los protagonistas de esta obra se sienten en cierto modo empujados por una especie de viento impetuoso; son un poco juguetes de una una serie de fuerzas y no es la más importante la presencia de la mujer, de la alcahueta, de la tercera, sino algo más importante. Hay una especie de fatalismo, una especie de voluntad de muerte, de voluntad de destrucción que también encontramos en otros elementos de la mitología literaria universal. Citemos, para citar un solo ejemplo, el mito de Tristán, el mito de Tristán e Iseo, en el cual siempre hay un amor imposible y hay una especie de conciencia de destrucción. Hay algo en el mundo céltico —«Tristán e Iseo» es una leyenda céltica—, hay un deseo, una especie de propensión, de atracción hacia el abismo. No olviden ustedes que los elementos sepulcrales de la leyenda de «Don Juan» los tomó Tirso de Molina, de leyendas galaicas, donde este elemento de frustración, de dolor, de muerte tiene una fuerza extraordinaria.

Así, pues, nosotros estamos leyendo «La Celestina» y estamos viendo cómo se dibuja, detrás del rostro apasionado de los amantes, la imagen funeral, la imagen de la muerte. Curioso también que en este momento en que se inicia el idilio, el tremendo idilio de estos dos jóvenes enamorados, Calisto y Melibea —ahora veremos en qué forma—, es curioso cómo a partir del primer momento hay en Calisto premoniciones de muerte. ¿Por qué este muchacho de veintitrés años, bien parecido, enamorado, con enormes ansias de amor está constantemente hablando «de la penosa y desastrada muerte que espero» y que exalte la bienaventurada muerte, «aquella que deseada a los afligidos viene antes del tiempo de mi rabiosa muerte». ¿Por qué Calisto

está siempre con esta preocupación de la muerte? Nada hace aconsejable ni previsible la evocación de estos elementos negativos, de estos elementos mortuorios.

Hay algo como una fuerza abismal que está succionando a estas criaturas, a estos personajes. Diríamos que están entrando en un vértigo, en una especie de tremenda sima que los va a arrastrar a todos. De momento, evidentemente, esto tiene un aire de un castigo. Esto tiene un aire de una sanción. Lo que estaba haciendo Calisto, lo que va a hacer Calisto y Melibea va a ser un acto que está en contra de la moral en uso.

Evidentemente, el autor de la obra es lo suficientemente sagaz para presentarla como una lección para evitar los peligros del amor mundano. Es, naturalmente, una precaución notoria, puesto que de otro modo el libro no hubiera tenido circulación. Sigue el procedimiento de tantos escritores que queriendo escribir unas páginas más o menos escabrosas les ponen un prólogo explicando que van a darse con todos los detalles aquellas cosas que no se deben hacer. Por este sistema, la obra puede tener las audacias más extraordinarias, porque el epílogo será, naturalmente, sancionador de los apasionamientos de los personajes.

Calisto se enamora de Melibea, como ustedes saben muy bien, porque Calisto la va acechando, la va asediando y en persecución de un halcón —un ave de cetrería con la cual se hacían los ejercicios de caza, por lo menos esto dice él— penetra en el huerto donde está Melibea. Casi es innecesario recordar las frases que son tan conocidas por todos: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.» «¿En qué, Calisto?» «En dar poder a natura que de tan perfecta fermosura te dotase y hacer de mi inmérito tanta merced que verte alcanzase y en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar yo tengo a Dios ofrecido. ¿Quién vio en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? Por cierto, los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo.» Este hombre está diciendo tremendas blasfemias, este hombre está sustituyendo la idea de Melibea, este hombre está transportando a condición de santo que contempla a Dios su visión personal en que contempla a la muchacha. Este hombre está loco. Este hombre está cometiendo verdaderos ataques a la razón humana y, por supuesto, a la razón teológica. Su criado, Sempronio, se alarma. «No sólo loco, sino hereje», le dice, y dice Calisto: «Yo no soy cristiano, melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo.» Y en otro lugar: «Melibea es mi señora, Melibea es mi Dios, Melibea es mi vida.» Y más abajo la dice Sempronio, su criado: «... Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer.» Calisto replica: «¿Mujer? Oh, grosero, Dios, Dios.» «¿Y así lo crees o burlas?» «¿Que burlo? Por Dios, la creo; por Dios, la confieso y no creo que haya otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora.» El criado: «¿Oisteis la blasfemia?» Entonces estamos trascendiendo, para escándalo de los lectores del siglo XV, una pasión humana a un plano nada menos que teológico. Dios y Melibea serían lo mismo. El se hace melibeo. El se pasa a la religión de Melibea. Por lo tanto, están pasando cosas, evidenmente, fuera de lo normal. ¿Por qué fuera de lo normal?

En primer lugar, es sorprendente que Calisto ande con tantas dificultades para entenderse, para hablar con Melibea. Estamos, no se sabe, en Salamanca, como piensan la mayoría de los eruditos; estamos en Toledo, como piensa Azorín; estamos en Talavera de la Reina, como piensa Rafael Morales. Es posible. El tipo de humanidad que pulula abejeante por las callecitas de estas ciudades puede ser perfectamente escenario de «La Celestina». ¿Cómo es posible que en una población pequeña dos jóvenes de buena edad, de condición social parecida tengan esas dificultades? ¿Por qué

desde el primer momento Calisto y Melibea no acuden al amor matrimonial? Ahí entra ya el despliegue de las hipótesis de los eruditos, de los estudiosos. ¿Es que Melibea no era de familia de cristianos viejos? ¿Es que había sangre judía —la había en Fernando de Rojas— en su padre Plebeerio? ¿Es que esta muchacha tenía algún inconveniente no confesado para que pudiese entregarse al amor de Calisto? ¿Por qué se ha de acudir a la trampa, al engaño, a verse a escondidas? ¿Por qué es necesaria Celestina, en una palabra?

El tema, que es muy apasionante, no lo resuelven, la lectura, claro está, porque por algo estas obras, que tienen una enjundia importante, están hechas en gran parte de misterio y en gran parte de superposición de posibilidades, de explicaciones. En el fondo, las grandes obras clásicas son clásicas por esto; porque son inagotablemente sugeridoras de posiciones, de actitudes, de hipótesis.

Esta muchacha, al ser con tanta vehemencia llamada por Calisto, lo rechaza violentamente. Esta muchacha —la iremos conociendo ahora— es una muchacha de buena familia castellana, que sabe muy bien sus lecturas —luego veremos hasta qué punto— y conoce que en la vida de la historia de la mujer, a partir del siglo XII o XIII, se produce una revolución bastante más importante que puedan serlo las revoluciones que leemos en la historia externa de los pueblos. A partir del siglo XII, en efecto, bajo el claro cielo de Provenza, surge una mitificación de la mujer. La historia, señoras y señores, no se hace coleccionando batallas ni conquistas, sino estudiando las distintas actitudes que la criatura humana tiene ante los grandes temas trascendentales. Es evidente que algo muy importante pasa en el cielo de Provenza en este período, porque lo que sucede es nada menos que esto: la historia, la sociedad, que está montada en el período bárbaro de la Edad Media por un montaje de respeto al fuerte, al héroe, al violento, se transforma en una actitud distinta, en la cual se invierten los valores y sube al pavés lo débil, lo delicado, lo inerme. Es el momento en que la mujer deja de ser la esposa fiel metida en un rincón del castillo para convertirse en eje de la vida social. Los trovadores convertirán la jerarquía feudal en una jerarquía humana, y entonces la dama, que no tenía otras armas que su delicadeza, que su tenuidad, que su pequeñez en cuanto a fuerza física, se va convirtiendo en un ser supremo, en un ser al cual se adora de una manera reverencial, siguiendo unas normas y unas reglas muy cuidadosas.

Evidentemente, Melibea sabía muy bien esto y sabía muy bien que dentro de la escala de valores del amor trovadoresco, del amor cortés era necesario pasar unos escalones. Se empezaba siendo —decían los provenzales— «fenedor», es decir, el enamorado debía contener su emoción, de manera que apenas se pudiese dar cuenta nadie y un poco solamente a la persona amada. A continuación venía otra situación, la de «pregador», en que ya el enamorado se atrevía a formular sus deseos. En tercer punto se ascendía a la categoría de «entenedor», que quería decir que él había recibido ya algún mensaje de la amada. Y, finalmente, se alcanzaba la categoría de «drut», es decir, de hombre que estaba en el secreto del amor.

Imagínense ustedes, pues, un escalafón realmente maravilloso, en el cual se acerca a la mujer como se acerca el más humilde de los siervos, porque es la dama con su delicadeza, con su perfección, con su sensibilidad la que va a dar el testimonio de amor. Es un amor, por otra parte, casi siempre conflictual, casi siempre extramatrimonial. Este es un tema también importante que explicaría, en cierto modo, la superior categoría del amor trovadoresco sobre el amor normal; es decir, en cierto modo, el amor es una invención —como dice Denis de Rougemont—, es una invención del siglo XII. Antes, claro está, había matrimonios que tenían hijos, pero lo que aparece ahora es el concepto del amor como categoría metafísica, como categoría de sensi-

bilidad y como fijación de normas ceremoniales.

Entonces, naturalmente, ya vamos viendo por dónde van las cosas. A Melibea le produce verdadera indignación que un hombre haya entrado violentamente en su jardín, le haya declarado el amor de una manera tan impetuosa y su impresión personal no le es nada favorable. La primera vez que habla con Celestina de él le dedica palabras muy poco simpáticas. Dice Melibea: «Jesús, no oiga yo mentar más a ese loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado, si no aquí me caeré muerta.» De modo que la primera impresión para Melibea fue más bien negativa. Entonces es necesario toda la habilidad, toda la angustia de Celestina para convertir esa posición negativa, insisto, porque está fuera de las normas, porque está fuera de las reglas de la delicadeza del amor trovadoresco y convierte a Calisto en esta persona digna, como ven, de una caricatura enorme. Transformar esta visión negativa de Calisto en la visión del hombre enamorado va a ser la gran tarea que va a realizar Celestina.

La figura de Calisto es, pues, una figura sorprendente, pero en cierto modo primaria; es decir, es el hombre que se enamora, que tiene extrañas premoniciones de muerte, que sufre terriblemente y que es, por un lado, un hombre audaz que se entrega al asedio amoroso, y, por otro lado, es un hombre lleno de dudas, de vacilaciones. Constantemente acude a los criados para asesorarse de lo que debe hacer y, por supuesto, necesita del apoyo de Celestina para conseguir llegar hasta Melibea.

Nosotros vamos viendo, a medida que va avanzando la obra, cómo, naturalmente, el amor de Calisto está más que justificado. Las perfecciones de Melibea se describen en unas páginas admirables divididas en cuatro series: Calisto va explicando las perfecciones de Melibea; la primera habla de sus virtudes; la segunda habla de sus cabellos; la tercera habla de su fisonomía, y puedo asegurarles a ustedes que no hay rincón del cuerpo de Melibea que no sea analizado con verdadera precisión de anatomista y, finalmente, hay un elogio delicioso de las manos de Melibea. Esta mujer, esta muchacha, pues, se va convirtiendo en este polo de atracción del amor, y debemos a la intervención de Celestina la transformación de esta posición de rebeldía, de enemistad contra Calisto para irse convirtiendo cada vez en una mujer tremendamente enamorada. Impresiona ver cómo esta mujer que hemos visto que rechazaba de una manera tan tremenda y que incluso insultaba a Calisto, convirtiéndolo en una caricatura; es interesante ver cómo esta mujer se rinde de una manera verdaderamente conmovedora. Le dice a Celestina: «Cerrado han tus puntos mi llaga, venida soy en tu querer; en mi cordón llevaste envuelta la posesión de mi libertad, su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la mayor mía, alabo y loo tu buen sufrimiento, tu cuerda osadía, tu liberal trabajo, tus solícitos y fieles pasos, tu agradable habla, tu buen saber, tu demasiada solicitud, tu provechosa importunidad.» Es decir, todo lo que habían sido problemas y distingos y rechazos se va convirtiendo en una entrega cada vez mayor. Melibea, pues, muchacha de buena familia, metida en el ámbito de una tradicional contención, como corresponde a una muchacha de esta época, en estas ciudades españolas, se transforma en una yesca viva, en una llama viva de amor y, evidentemente, en un estadio amoroso que ya no es el idealizado del amor de la cortesía provenzal, sino que ya corresponde a aquel tipo de mujer enamorada que empieza a surgir en Europa en el siglo XIV y que podemos encontrar en «La fiametta», de Boccacio, en los personajes de Chaucer o en los mismos personajes del Arcipreste de Hita.

Como ustedes saben, en efecto, al llegar al siglo XIV hay una crisis de los valores del idealismo. La gente se hace más sensual, más realista, más práctica, más grosera en sus apetencias. El lujo cambia el tono de la vida. Las ciudades mercantiles crean una mentalidad diversa a la mentalidad idealista y caballeresca del siglo XIII,

y a Melibea hay que colocarla en esta posición. Melibea es un personaje mucho más complejo que Calisto y la clave de su complejidad nos la va a dar el final de la obra.

Como ustedes saben muy bien, en un momento dado, Calisto salta todas las noches la tapia del jardín de Melibea para entrevistarse con ella y en una de estas noches se oye ruido por la calle (ya han muerto los criados —hablaremos en seguida de ellos—), y Calisto, al saltar la tapia para escapar, resbala, se cae y muere. Melibea entonces se encuentra sobrecogida ante la tragedia que la invade, se encuentra con el objeto de su amor convertido —y el escritor no deja detalle sangriento por referir en la obra— en este pobre despojo humano. Es todo lo que le queda de su amor. Y entonces Melibea sube a la azotea de la casa. Se ha producido, naturalmente, el sobresalto en la casa patricia donde vive. Plebeerio, su padre, sale al jardín y se encuentra a Melibea en lo alto de la torre. Entonces sobreviene aquella escena escalofriante en la cual Melibea le manifiesta su decisión de morir. Estamos en el siglo XV y en España. Una declaración de éstas es realmente sobrecogedora. Ni la Iglesia Católica ni el sentido general de las costumbres medievales españolas podían justificar de ningún modo que una muchacha pudiese declarar su voluntad de morir y la cumpliese con un arrojo y con una escalofriante decisión, arrojándose desde la torre. ¿Cómo es posible que esta criatura, española medieval, llegue a estas conclusiones? Ella lo dice. Cuando su padre le dice qué es lo que va a hacer, ella trata de consolarle, trata de explicarle lo que le sucede. Le dice que ha terminado para ella toda posibilidad de vida y le dice exactamente esto: «Algunas consolatorias palabras te diría, padre, sacadas de aquellos libros que tú, para mejor aclarar mi ingenio, me mandabas leer.» ¿Qué libros leía esta muchacha? Esta chica es hija de un hombre de buena posición, en una ciudad castellana, y en su costurero, seguramente a escondidas de su madre, tenía libros, «aquellos libros que tú, por mejor aclarar mi ingenio, me mandabas leer». Evidentemente, Melibea es una pequeña humanista. Esta niña leía a escondidas de su padre libros de filosofía estoica, libros en los cuales, a partir de Séneca, como es sabido, la muerte puede ser un acto voluntario, un acto por el cual el hombre decide terminar su carrera vital.

Entonces ya las cosas son todavía más complejas y más apasionantes. Esta criatura era lo que llamaríamos una chica «progre», una chica moderna, una chica que leía las fórmulas más avanzadas de la cultura de su tiempo y, por tanto, por un lado, da solución moral a la intención del autor, que consiste en presentar la obra como un ejemplo de cómo el amor desordenado conduce a la muerte, y al mal, y al desastre; y, por otro lado, nos da la fe de una muchacha llena del espíritu del humanismo del XV en la historia de la cultura española.

Y nos queda, naturalmente, la tercera figura, que es la que ustedes, sin duda, han pensado que sería la primera, pero que no podía, como ustedes ya imaginan, avanzarse al proscenio del relato si no teníamos colocados previamente los dos peones fundamentales de este mundo juvenil. De hecho, «La Celestina» está montada sobre dos niveles: los de Calisto y Melibea, que se mueven por el amor, y los de Celestina y los criados, que se mueven por el dinero. Es el mundo de lo sórdido, es el mundo de lo frío, de lo especulativo, de lo que aprovecha todas las ocasiones, todas las coyunturas de la pasión humana para convertirlas en negocio, para convertirlas en moneda, y, en este sentido, naturalmente, cobra un amplio espectro de ejemplos de la vida humana y nos da el reverso de la moneda, el reverso de la medalla, donde tan brillantemente aparece el apasionamiento amoroso de Calisto y Melibea.

Celestina tiene sesenta años —lo explica muchas veces—; es una profesional. Ella no tiene ninguna culpa, viene a decir, de que la estén constantemente requiriendo sus servicios. «¿Quién soy yo, Sempronio? Quitásteme de la putería. Calla tu lengua, no mengües mis canas, que soy una vieja cual Dios me hizo, no peor que todas,

vivo como cada cual oficial de lo suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere, no busco, de mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal vivo, Dios es testigo de mi corazón y no pienses con tu ira maltratándome, que justificia hay para todos y a todos es igual.» De modo que esta mujer se justifica porque hay una sociedad que requiere sus servicios. Ella explica que entra en misa (tiene desfachatez para esto) donde todos los caballeros la saludan, se quitan el bonete porque todos son sus clientes. Esta mujer conoce, además, muy bien los valores de la propaganda; ella sabe perfectamente que toda conquista amorosa deberá de ir precedida de una labor de retórica previa. Esta es una historia muy vieja. El ejemplar sinvergüenza Giácomo Casanova de Seingalt, siempre, antes de empezar una aventura, explicaba todas sus hazañas amorosas a los maridos de las señoras que quería conquistar. No fallaba, porque creaba un ambiente favorable. Esto lo conoce muy bien Celestina, que sabe que cierto tipo de don Juan no es posible si luego no puede explicar lo que ha hecho. Yo me pregunto qué hubiese sido de don Juan Tenorio si no hubiera podido explicar sus hazañas en la Hostería del Laurel. Es evidente que esto formaba parte de sus ilusiones. Ella conoce muy bien, pues, que hay unas fórmulas de propaganda y las utiliza con Melibea de una manera realmente pasmosa.

La figura de Celestina no es nueva literalmente; todos los grandes temas de la antigüedad demuestran la existencia de un personaje que suele aparecer ya en el teatro griego, el teatro latino: es la muchacha enamorada que se hace confidente de otra mujer que puede ser una nodriza o una vieja criada. Hay un poco la constante de la necesidad de confidencias entre una mujer y otra que, naturalmente, no puede ser la madre; tiene que ser otra persona. Y este personaje lo vamos encontrando a lo largo de toda la literatura antigua y medieval. Es la «nodriza», en la tragedia antigua. Es la recadera, la que lleva los recados, la trotaconventos de el Arcipreste de Hita. Es decir, que este personaje tiene que existir siempre y, efectivamente, existe.

Ahora, en «La Celestina», de Fernando de Rojas, esta mujer tiene en su torno todo un mundo de rameras, de rufianes, que constituyen este elemento pululante, negativo, abyecto de la sociedad española, que hemos dicho que era el reverso de la medalla de las figuras que se mueven por el amor, por un amor que no rechaza, por supuesto, ninguna de las formas del idealismo, pero tampoco ninguna de las formas de la sensualidad. En realidad, la noción más importante que nos da Celestina, que es, no lo olviden, el eje de la acción (Calisto y Melibea juntos solamente aparecen en cuatro actos de la obra, que tiene veintiuno; en cambio, Celestina está siempre, siempre, siendo el hilo conductor de la obra de un extremo al otro), monta todo su tinglado, toda su mecánica sobre la base de una experiencia, naturalmente, abyecta del mundo de la sensualidad, con una seguridad en sí misma escalofriante cuando se niega la muchacha —no en el caso de Melibea—, cualquiera de ellas.

Ella sabe que acabará llegando al final de lo que se propone y luego es también —y esto completa mucho la visión de Celestina— una hechicera. Cuando se describe lo que tiene Celestina en su casa, hay una curiosísima serie de potingues que usaba para maquillar a las señoras, para venderles afeites, olores. Es una lista graciosísima: «cerillas, lanillas, unturillas, lustres, lucentores, clarinetes, salvarinos, rasuras, traguncia, hieles. destilados y azucarados, etc.», una enorme batería de embellecimientos femeninos. Pero al lado de esto están otros objetos. Tenía «huesos de corazón de ciervo, lengua de víbora, cabezas de codornices, sesos de asno, tela de caballo, mantillo de niño, haba morisca, aguja marina, soga de ahorcado»; es decir, esto ya no es la mujer que vende afeites a las damas, sino que es una mujer hechicera. Parmeno, que la conoce muy bien, porque Parmeno es hijo de una compañera de Celestina. «¿Quién te podría decir lo que esta mujer hacía? Y todo era burla y mentira»,

dice Parmeno. ¿Burla y mentira? No lo sabemos.

Hay un momento escalofriante en el acto segundo, en el cual Celestina está a solas, y a solas evoca, y llama, y conjura para que aparezca Plutón, para que aparezca el demonio, para que aparezca el infierno y la ayude. Entonces, naturalmente, estamos ante un personaje mucho más complejo, puesto que este mundo de la brujería, como ustedes saben ya, nos da otra dimensión escalofriante, tremenda, de una realidad que hoy los psicoanalistas y los médicos están deduciendo de una manera estremecedora; es decir, que estas brujas que la Inquisición castigaba y condenaba tenían razón, y tenían razón porque cuando el juez las apretaba a preguntas y ellas decían que habían visto íncubos, o diablos, o machos cabríos, o demonios, no estaban mintiendo al inquisidor, por la sencilla razón de que estas mujeres eran lo que hoy llamaríamos unas «alucinógenas». Estas mujeres se drogaban. Los procedimientos por los que estas mujeres entraban en el aquelarre era que había otra más sabia que con el sentido de los drogadictos, que tienen siempre interés en crear nuevos círculos de envenenados, creaba una evidente alucinación, de tal manera que las pobres mujeres confesaban lo que habían visto, y era cierto, y esto les costaba muchas veces la hoguera.

Bien, esta es otra vertiente en la cual ya entra un elemento importante, y es que para la Celestina, para la obra de Fernando de Rojas, el mundo de la pasión, el mundo que pudiéramos decir que tiene órgano, órgano sexual, órgano sentimental, está enfrentado con otro mundo que no tiene órgano, que es el mundo de lo demoníaco, que es el mundo de lo cerebral, que es el mundo de lo especulativo. De ahí es donde la genialidad de Rojas nos da ambas medidas, porque lo tremebundo de la pasión en estos casos no es la pasión en sí, sino aquel tinglado sórdido que aprovecha la pasión del ser humano para construir su negocio. Es decir, que en esto Rojas nos da una versión admirable de lo que hay en las pasiones humanas de distinto. Las unas se justifican un poco por sí mismas. La misma Melibea se justifica, porque para ella el amor justifica todas las actitudes. En cambio, en los hombres que en torno a estos dos enamorados viven de este negocio, viven como el que hoy vive de la pornografía, como el que hoy vive de las películas indecentes. No es más pecado, pero sí más abyecto. Porque a unos, en cierto modo, los justifica su propia pasionalidad, y los otros fríamente están explotando la pasión humana y, en cierto modo, hermosa, de lo sensual, de lo sexual y de lo erótico para convertirlo en unas cifras, en unos números, en un negocio, en fin, en algo que termina, como ustedes saben perfectamente, en la obra de una manera también terrible, puesto que los criados son ajusticiados, Parmeno y Sempronio, después de asesinar a la vieja Celestina.

Si algún sentido tiene intentar en muy pocos minutos, como ustedes ven, reducir a síntesis esta enorme, esta espléndida, esta variopinta pululación de criaturas vivas, de criaturas vivientes que crepitan en las páginas de Fernando de Rojas, es el esfuerzo realmente inmenso de haber intentado crear, a lo largo de veintiún actos, de una obra que, además, se ha representado, como ustedes saben; por tanto, que es reducible a los términos, a los límites de una representación teatral ese gran teatro del mundo, ese gran teatro de la pasión humana que tiene tres nombres fundamentales: Calisto, Melibea y Celestina.

Muchas gracias.

Aspecto parcial de la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes, durante la celebración de una de las conferencias.