

**Ministerio de Enseñanza Superior y Media
especializada
Universidad Estatal Uzbeca de Lenguas
Mundiales
Facultad de la filología romana-germánica
Cátedra de “Teoría y práctica de la lengua
española”**

Trabajo de curso

Tema: La Celestina

**Ha sido cumplido por: M. Shodmonqulova
Jefe científico: K. Abdullayev**

Tashkent – 2015

ÍNDICE

I.INTRODUCCIÓN.....	3
II. Capítulo	
1.Celestina.....	4
2.Tiempo y espacio.....	7
3.Formas y movimientos literarios.....	13
III. Capítulo	
1.Romancero.....	15
2.Tragicomedia de Calisto y Melibea.....	22
3.Contexto histórico y social.....	27
IV.CONCLUSIÓN	38
V. BIBLIOGRAFÍA.....	40

I.INTRODUCCIÓN

Las luchas medievales de la monarquía con la nobleza, de los municipios con los señores y de los señores con villanos y siervos continúan durante el período que va desde el reinado de Juan II hasta el de los Reyes Católicos. Hasta el reinado de Juan II, en Castilla principalmente y de modo general en toda España, la nobleza señorial y feudal sigue preponderando. Sin embargo, la decadencia económica de esa nobleza merman su poder, lo cual es aprovechado por la monarquía para ir afirmando su autoridad.

En los municipios y concejos va naciendo una clase que puede denominarse media de comerciantes y artesanos que acrecentaba su poder a medida que era poseedora de mayor riqueza mueble. Esa clase, en competencia con los señores, se convertía en propietaria territorial y de sus filas nacían los «letrados». Se acentuaba así el proceso de laicización de la cultura, que se emancipaba más y más del influjo de monasterios y catedrales.

El reinado de Juan II puede considerarse la puerta de entrada al Renacimiento y ofrece con el de Enrique IV las mejores características de esas luchas y crisis a que nos referimos. La sociedad feudal del medioevo no podía subsistir ante las nuevas condiciones económicas, que alteraban sus cimientos; aparecen la artesanía en villas, concejos y ciudades, así como una clase social que se conocería más tarde por el nombre de burguesía.

Este vasto período viene marcado por la desaparición en Aragón de la dinastía monárquica de los condes de Barcelona al morir sin descendencia Martín *el Humano*, el último representante de este linaje. En 1410 el Compromiso de Caspe da la Corona de Aragón y el Condado de Cataluña a Fernando I de Trastámara. Su hijo, Alfonso V, conquista Nápoles en 1443. A partir de estos momentos se produce un intenso intercambio cultural entre las culturas hispánica e italiana.

Poco después, el matrimonio de Fernando de Aragón y de Isabel de Castilla unifica todos los territorios peninsulares bajo una sola autoridad monárquica. Esta monarquía se caracterizaría por dos empeños: el absolutismo

imperial y el absolutismo religioso. Al servicio del primero los Reyes Católicos procuraron casar a sus hijos con las de las principales familias reales de Europa (Francia, Portugal, Austria e Inglaterra) y realizar por medio de la guerra vastas conquistas (África, Italia). Al servicio del segundo realizaron la persecución de los judíos, a los cuales expulsaron con grave daño para la cultura y economía nacionales; desencadenaron un sistemático terror contra los mudéjares de Castilla, Granada, Navarra y Vascongadas para forzar su conversión al catolicismo y establecieron la Inquisición. Asimismo, anularon la influencia de las Cortes para establecer la soberanía absoluta de la Corona. Este sistema de gobierno aislaba cada vez más a los hombres de letras del pueblo y cerraban a éste el más estrecho acceso a los movimientos de cultura.

Sin embargo, mientras los Reyes Católicos se esforzaban en esta empresa, se desarrollaban y transformaban las ciencias; progresaban las matemáticas, daban grandes pasos las humanidades, la astronomía, la geografía. En el año 1470 se introdujeron las primeras imprentas en España; se fundaban universidades como la de Alcalá de Henares o se engrandecían las que existían, como la de Salamanca; se erigen colegios mayores; se multiplican las ediciones de libros clásicos y se traducen obras del latín, del italiano, del árabe y del griego.

II. Capítulo

1. Celestina



Celestina es el personaje más sugestivo de la obra, hasta el punto de que acabó por darle título; es un personaje pintoresco y vívido, es **hedonista**, avara y vital. Conoce a fondo la psicología del resto de los personajes, haciendo que incluso los reticentes con sus planes cedan a ellos. Sus móviles son la codicia, el apetito sexual (que sacia facilitando e incluso presenciando) y amor al poder psicológico. Representa un elemento subversivo dentro de la sociedad: se siente comprometida a propagar y facilitar el goce sexual. En cuanto a la magia, ver el apartado de los temas. Se

inspira en el personaje de la alcahueta que ya había aparecido en las comedias romanas de **Plauto** y a lo largo de la Edad Media en obras como el *Libro de Buen Amor* de **Juan Ruiz**, *Arcipreste de Hita* (el personaje conocido como Urraca la Trotaconventos) y en obras latinas e italianas como la *Historia duobus amantibus* de Enea Silvio Piccolomini o la *Elegía de madonna Fiammeta* de **Giovanni Boccaccio**. Antaño fue una meretriz, ahora se dedica a concertar discretamente citas amorosas a quien se lo pide al mismo tiempo que utiliza su casa para que las prostitutas Elicia y Areusa puedan ejercer su oficio. Utiliza para penetrar en las casas el artificio de vender afeites, hierbas, ovillos y adornos para las mozas; como alcahueta considera estar haciendo un oficio útil y como tal tiene su orgullo profesional. Le gusta el vino y es diabólicamente inteligente y utiliza su experiencia para manipular psicológicamente a los demás, pero sin embargo nubla su entendimiento el defecto de la codicia. Además es una bruja y hechicera que hace un pacto con Plutón, máscara pagana que encubre en realidad al demonio, y en la *Tragicomedia* las adiciones de Rojas subrayan este hecho.

Calisto

Calisto arrodillado ante Melibea.

Calisto es un joven a quien solamente le preocupa satisfacer sus deseos, atropellando a quien sea para conseguirlo. Su **cinismo** le hace despreciar la sinceridad de su criado Pármeneo cuando este le advierte de los peligros que corre. En Calisto no se observan verdaderas crisis, es una persona realmente egoísta. Es el personaje más cargado de literatura, más voluntariamente artificioso. Encarna el 'loco amor', del que es víctima: figura **trágica** y antiheroica. Tras la escena primera (rechazo de Melibea a Calisto) se da el amor ilícito, no se insinúa el matrimonio y se recurre a la alcahueta. Esto, según autores, sería porque él es **cristiano viejo** y ella no. No obstante, Lida de Malkiel señala que el casamiento entre cristianos nuevos y viejos siempre fue lícito. No es posible saber la intención del autor o si esta 'ilicitud' se debe a estos motivos, lo que sí es indudable es que los cristianos nuevos no estaban muy bien vistos en esa época y en posteriores. Otra teoría sería la de Otis H. Green, que piensa que la negativa inicial responde al ideal del **amor**

[cortés](#), si bien Calisto no respetará las reglas, lo que provocará una suerte de 'castigo poético'. En todo caso, cabe recordar que el amor ilícito o escondido se encuentra muy arraigado en la lírica popular peninsular.

Melibea

Melibea es una mujer vehemente, que pasa de la resistencia a la absoluta entrega a Calisto sin apenas tránsito de duda; en ella la represión aparece como forzada y antinatural; se siente esclava de una hipocresía que se le ha inculcado desde pequeña en su casa. En la obra se intenta hacerla víctima de una pasión cegadora inculcada por el hechizo de Celestina. Actúa regida por su conciencia social. Lo que ella cuida es su externo concepto del [honor](#): no hay pudor personal ni sujeciones morales. Su pasión es más real y menos literaria que la de Calisto; sería la lujuria más que el amor el motor de sus acciones, si pensamos que no es la magia la que la hace cambiar de opinión respecto a Calisto, pensaremos que todo es un 'plan' de Melibea en el que él hace los gastos y Celestina se esfuerza para que sea ella la que disfrute. Lo único que le saldría mal es la muerte de Calisto, que la deja en una delicada posición moral. Finalmente se suicida tras una trágica conversación con su padre.

Pármeneo

Pármeneo es quizá el personaje más trágico de la obra, porque es corrompido por todos los demás personajes. Al ser hijo de Claudina, maestra y antaño compañera de Celestina, intenta advertir a su señor de los peligros que le pueden venir; pero es humillado por éste. Su lealtad termina de derrumbarse al ser seducido por una de las pupilas de Celestina, que ha de sufragar con unos medios de los que carece de forma que se ve obligado a participar en la corrupción de su señor al mismo tiempo que se corrompe él mismo. La pasión material del amor que acaba de descubrir le ciega y ya sólo pretende aprovecharse de la pasión de Calisto al igual que su compañero, el más cínico Sempronio. Tiene cierto paralelismo con Melibea, quien también se niega en principio a seguir la corriente corruptora.

Sempronio

Sempronio hace tiempo ya que ha perdido cualquier ideal sobre los amos a los que sirve y solamente pretende aprovecharse de ellos con egoísmo y codicia. Mantiene una relación con una de las prostitutas de Celestina, que a su vez le engaña, y es el dueño de la idea de aprovecharse de Calisto para poder mantener su pasión a costa de la de su señor, en él se ve la ruptura de los lazos feudales amo-señor.

Elicia y Areusa

Las prostitutas **Elicia** y **Areusa** odian en el fondo a los hombres y a las aficionadas como Melibea; son rencorosas, envidian a Melibea y pretenden que Centurio venga la muerte de sus amantes, los criados de Calisto. Una tiene clientela fija y casa, la otra, menos experimentada, todavía no. Elicia sólo busca el placer con despreocupación de lo que pasa a su alrededor y de lo que no sea placentero; no le preocupa ni su pasado ni su futuro. Sólo la muerte de Celestina la hace volver a la realidad. Areusa presenta una conciencia de sí misma más acusada. La venganza que trama junto a Elicia no es realmente por la muerte de sus amantes, sino más bien por el desamparo en el que quedan y por el odio que sienten por la clase social alta (envidia y rabia).

Padres de Melibea

Alisa es la madre de Melibea y no posee una verdadera relación con su hija; se limita a especular sobre su matrimonio sin haberle consultado apenas. **Pleberio** es el padre demasiado ocupado que ama a su única hija y ve cómo su vida pierde todo sentido al suicidarse ésta, por lo cual declama el planto final de la obra, un lamento por el poder del amor donde sufre por la soledad y esterilidad a la que le ha condenado el destino tras tanto esfuerzo sin fruto.

2. Tiempo y espacio

Tiempo

Hay dos órdenes de tiempo (como ya hemos comentado): explícito e implícito. Primer salto temporal implícito: para Asensio, entre la escena-prólogo y la siguiente han pasado unos días, en los que se fermenta la pasión de Calisto y éste acude a Celestina. Esto haría también verosímil la evolución psicológica de Melibea. A esto seguirían tres días de acción ininterrumpida.

Segundo salto temporal: se da entre los actos XV y XVI, entre los que pasaría un mes. Tras esto, todo transcurre en un día y medio. Este manejo del tiempo lleva a Lida a decir que la representación no es sino una selección. Sin embargo, hay autores que niegan la existencia de ese tiempo implícito, aduciendo la evolución de Melibea a la magia de Celestina y dándole a este elemento (como vimos en el apartado de los temas) gran importancia estructural.

Espacio

El **macroespacio** de la obra es evidentemente **urbano**, que se va configurando a través de los diálogos de los personajes con sus calles, plazas, iglesias... dando incluso nombres concretos. Se han barajado los nombres de algunas ciudades como marco espacial de la obra, pero no existen referencias suficientes e inequívocas al respecto, con lo que se asume que Rojas creó como marco una ciudad arquetípica. Hay muchos escenarios, que cambian rápidamente, pasando de un lugar a otro, llegando incluso a simultanearse dos espacios (en el acto 12 se simultanea el diálogo de Calisto y Melibea con el de Pármeno y Sempronio. Resalta la domesticidad: la acción principal tiene lugar en tres casas (la de Melibea, la de Calisto y la de Celestina). Es de destacar la función principal del huerto de Melibea en lo que supone la primera dramatización de la naturaleza en la literatura española. El espacio es, en fin, vital, dinámico, múltiple y hasta simultáneo.

Intención de la obra

Hay tres temas principales en la obra, ambos señalados por el propio autor: la corrupción, a fin de prevenir "contra los malos y lisonjeros sirvientes" que degradan a sus amos; la prevención contra el loco amor o el blasfemo **amor cortés**, que hace que los amantes creen "que sus amadas son su dios" y un tema más profundo, dramático y filosófico, según el cual la vida humana es una constante y feroz lucha entre opuestos: jóvenes contra viejos, inocencia contra corrupción, ignorantes contra sabios, pobres contra ricos, siervos contra señores, mujeres contra hombres, el bien contra el mal... y viceversa. Cada valor engendra dentro de sí su vicio... y viceversa. El reverso del amor como una fuerza destructiva es uno de los aspectos de esta visión filosófica de que es muestra la obra, cuya intención

es moralizante: el crudo naturalismo de que hace gala sólo era soportable según los criterios de la época con un desenlace en que los culpables fuesen debidamente castigados, y así mueren en el desenlace Celestina, Melibea, Calisto y los criados Pármeneo y Sempronio, envueltos en esa trama de corrupción. Sin embargo, su intención ha sido muy debatida en un abanico que va desde esta finalidad moralizante (todos los personajes mueren por sus pecados) a otra crítica (la sociedad es la causa de las muertes).

Hay un misterio sin resolver en la trama: ¿cómo es que dos jóvenes de buena familia no intentan el casamiento? Efectivamente no hay en la trama enfrentamientos familiares previos, como en *Romeo y Julieta*, ni referencias al problema de *los bandos*, que desde siglos antes enfrentaba en *Salamanca* a dos familias. La poetisa colombiana *María Mercedes Carranza*, sospechaba que una razón podría ser que Melibea fuese de familia conversa, y su nombre lo delatase y lo hiciera comprensible para los contemporáneos.

En esta obra se muestran las características de una Edad Media que se está terminando, para dar paso al Renacimiento. Se aprecia en:

- Los sirvientes, en la Edad Media los sirvientes trabajaban para su señor a cambio de la manutención y defensa, pero en *La Celestina* le exigen a Calisto que les pague.
- Calisto, los nobles en la Edad Media surgieron para defender al pueblo llano, pero Calisto no tiene el ejercicio de las armas, limitándose a una vida de ocio. La defensa está encargada al rey y al ejército. Por lo que los nobles ya no son necesarios.
- El resurgimiento del comercio, esto se demuestra en el lamento del padre de Melibea. Basa sus riquezas en cosas materiales y no en la propiedad de terreno, una de las características de la edad media.

"¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos?"

Fernando de Rojas, La Celestina.

La obra da un sinfín de sugerencias, con lo que, como hemos ido viendo pueden hacerse interpretaciones muy diversas de los diferentes aspectos. En cuanto a la intención, podemos ver algunas teorías:

Tesis de la intención moral

Esta tesis ha sido sostenida por Marcel Bataillon, que piensa que la moral cristiana domina toda la obra, la moralidad contra el 'loco amor' y sus funestas consecuencias. Niega el carácter realista de la obra para destacar su condición didáctica (éste es uno de los puntos débiles de esta teoría). Para Alborg, Rojas comunica la gran lección sin moralizar jamás expresamente. Mostraría además una parte de la sociedad de la que hay que huir: alcahuetas y meretrices, así como a los malos criados. Esta tesis cree las palabras de Rojas literalmente y piensa que su intención de advertir no es fingida: ni un recurso ni una excusa que le proteja de la censura o la Inquisición.

Tesis de la intención artística

Sostenida por Lida de Malkiel, quien no niega el fondo moralista, pero una fábula moral no contendría personajes y caracteres, sino personificaciones ejemplares, tipos. Para ella es, ante todo, fruto de una voluntad artística que habría sido la clave para su éxito ya que para Lida la intención didáctica pasó desapercibida a los lectores. Además no da importancia al origen converso del autor.

Tesis ecléctica

Defendida por Otis H. Green, quien admite la intención moral e intenta explicar lo que tiene de artístico. Nada, para él, imposibilita un amor lícito; es el pecado lo que lleva aparejado el final trágico. Rojas habría partido del esquema del amor cortés, cuya ruptura traerá consigo la tragedia. Esta tesis hace hincapié en lo que de amor cortés hay en *La Celestina*.

Tesis existencialista

Sostenida por autores como [Américo Castro](#) o Gilman, que piensan (como en la tesis del judaísmo) que *La Celestina* es fruto del origen converso de Rojas. Lo que sí es comúnmente aceptado de esta teoría es el [pesimismo](#) de Rojas, no hay más que ver el final mortal de los personajes principales; el [amor](#) es mentira, engaño, la

única realidad es la **muerte**. Gilman va más allá y afirma que la existencia de cada personaje está en función del diálogo y no son las acciones, sino las palabras, quienes tienen verdadero significado; la postura vital de Rojas no es de moralista ni de satírico, sino de irónico descreído. Escribió una obra a modo de catarsis, de liberación personal. Gilman piensa que el autor ve la Fortuna como un universo hostil, si bien Deyermond cree que esta opinión es un anacronismo y prefiere ver la acción inexorable de un destino. Esta tesis emparentaría la obra con las *Danzas de la muerte*, obras medievales en las que la muerte aparecería como poder igualador pues ante ella ni reyes ni plebeyos son más importantes.

Tesis del judaísmo

Sostenida por **Marcelino Menéndez Pelayo**, quien ve en *La Celestina* un escepticismo religioso y moral que contradice los principios ortodoxos afirmados por Rojas. La tesis ha sido aplicada a diversos pasajes y problemas concretos. Melibea sería hija de converso, por lo que existía imposibilidad de una relación 'normal'. Américo Castro, por su parte, ve *La Celestina* como contienda literaria de castas (su teoría tiene concomitancias con Gilman). Sin embargo, Deyermond piensa que el autor era un converso de tercera generación, con lo que no se puede explicar el pesimismo como fruto de una conversión traumática.

Tesis de la crítica social

Sostenida por Maravall, quien ve a los protagonistas a la luz de las transformaciones de la sociedad coetánea. Calisto representaría el nuevo estilo de vida de la clase ociosa, mientras Sempronio y Pármeno simbolizan la ruptura de los lazos feudales. Según esta teoría Rojas estaría próximo a la burguesía mercantil. Se daría el conflicto, ya señalado, entre el 'querer ser' y el 'tener que ser', que atrapa a todos los personajes.

Otras tesis filosóficas

Existen otras tesis, como la de Alcalá, que ve en la obra un neoepicureísmo que siente la vida como una pasión inútil. Se da una visión esperpéntica de la realidad, una parodia del mundo. Otros autores ven en la obra un **neoestoicismo** platónico.

Estilo

Se cultivan en la obra dos estilos enfrentados: por un lado el culto, donde domina el **hipérbaton**, la sintaxis latinizante, el **homoioteleuton**, el léxico preñado de **cultismos**, las metáforas, el párrafo largo y henchido de **subordinación** y las citas grecolatinas; y por el otro, el popular, menos afectado, de frase corta, preñado de diminutivos, de refranes y frases hechas, en tono coloquial y con frecuentes exclamaciones. Abundan además las **geminaciones** (a veces antitéticas, a veces sinonímicas de **cultismo** y de palabra patrimonial), los **paralelismos** y las **antítesis**. Se hace un inteligente uso del **aparte** y del **monólogo**, y se colige que la obra estaba destinada a ser leída de forma declamada más que a ser representada.

Los rasgos cultos no se prodigan con la pedantería de épocas anteriores. Se utiliza un lenguaje llano al que las necesidades del diálogo dan dramatismo y variedad.

Lida de Malkiel señala la mesura en el uso del estilo popular, así como las variadas formas de diálogo, ajustadas siempre a la acción y a las situaciones, convirtiéndose en elementos de caracterización de los personajes.

Las modalidades de diálogo más importantes son las réplicas breves, que reflejan naturalidad y modernidad. Abunda también el diálogo oratorio. Por otra parte destaca el uso del 'aparte', tanto el advertido como el no advertido por los demás personajes. En cuanto al monólogo, no son muchos, pero sí extensos y distribuidos de forma equilibrada, siendo importantes para revelar conflictos interiores y dibujar caracteres; en los monólogos resalta la abundancia de **apóstrofes** e interrogaciones. Se ha criticado el exceso de erudición, si bien Deyermond piensa que el uso de ejemplos y sentencias no atenta contra el realismo de la obra, pues es rasgo del habla usual de la época. Es muy importante tanto el uso de imágenes como la ironía. También destaca la simetría de personajes.

Influencia

La obra, de un **realismo** descarnado, impresionó a sus contemporáneos y fue reeditada continuamente a lo largo del siglo XVI, traducida a todas las lenguas cultas y continuada por otros autores (**Feliciano de Silva** con su *Segunda Celestina*, 1534; **Gaspar Gómez de Toledo** con su *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* 1536; *La tercera Celestina o Tragicomedia de Lisandro y Roselia*,

llamada *Elicia* y por otro nombre cuarta obra y tercera *Celestina* (Salamanca, 1542) de [Sancho Muñón](#), 1542; [Pedro Hurtado de la Vera](#); [Juan Rodríguez](#), etc.), creando el llamado género celestinesco; [Pedro Manuel de Urrea](#) puso en verso el primer acto con el título de *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea*, así como [Juan Sedeño](#), que la versificó de forma completa.

Hay huellas celestinescas en la *Comedia Hipólita* y la *Comedia Serafina*, así como en la *Comedia Florinea* de [Juan Rodríguez Florián](#) (1554); en la *Comedia Himenea* de [Bartolomé Torres Naharro](#), así como en diversas obras de [Juan de la Cueva](#) o en el escritor portugués [Jorge Ferreira de Vasconcelos](#); también en *Égloga de Fileno y Zambardo* de [Juan del Encina](#). [Pedro Calderón de la Barca](#) escribió una comedia, *Celestina*, que no se ha conservado. El influjo de *La Celestina* se dejó sentir de forma subterránea en la *novela picaresca*, y en *La tía fingida* y el *Don Quijote* de [Miguel de Cervantes](#), así como en muchas obras del siglo XVI (por ejemplo, en *La lozana andaluza* de [Francisco Delicado](#)) y XVII, desde *El caballero de Olmedo*, *El anzueto de Fenisa*, *El arenal de Sevilla* y *El rufián Castrucho* o *La Dorotea* de [Félix Lope de Vega](#) a *La segunda Celestina* de [Agustín de Salazar y Torres](#). [Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo](#), por otra parte, escribió asimismo su novela *La hija de la Celestina* (Zaragoza, 1612). Incluso pudo llegar a influir directamente sobre [Shakespeare](#) y su *Romeo y Julieta*, especialmente en el personaje de la nodriza. Más allá de la influencia sobre la literatura española en los siglos siguientes, lo cierto es que *La Celestina* es una de las obras cumbres de nuestra literatura y su influjo ha contribuido a forjar el carácter de nuestro teatro, nuestra novela y, en general, de la creación artística en castellano.

3. Formas y movimientos literarios

El hecho literario más notable del siglo XV, el que imprime carácter a la época, es el predominio de la influencia italiana. Iniciada en el siglo XIV con la traducción de la *Caída de Príncipes* de Boccaccio, fue favorecida luego por la creciente difusión en España de las obras de los tres mayores escritores y poetas italianos: Dante, Petrarca y Boccaccio. Hacia la mitad del siglo, la conquista de

Nápoles intensificó esa corriente de influencia, que se caracterizaba por el neoplatonismo amoroso petrarquista y que rejuveneció la prosodia lírica castellana con la introducción del endecasílabo. Asimismo, esa corriente italiana de influencia rebasaba los límites de la actividad poética y configuraba una actitud intelectual más amplia: algo que ya estaba en las obras latinas y en los trabajos filológicos de Petrarca y Boccaccio: el acercamiento al mundo grecolatino. Con todo, el humanismo en España es más tardío que en Europa y tuvo un alcance más limitado. Pero hubo un humanismo prerrenacentista español en el siglo XV; en esta época la antigüedad clásica constituía ya para los hombres cultos de la península un mundo ideal que era oponible al mundo rudo y desierto en el cual vivían.

Persisten las formas medievales y continúan teniendo validez sus esquemas ideológicos pero son transfigurados en nuevas actitudes. Esta actitud humanista del cuatrocientos español tuvo influencia no sólo en la elección de temas, sino que también influyó en la renovación del lenguaje. La admiración por los poetas latinos y el gusto de la cultura griega influyeron en el estilo; se enriqueció la adjetivación y la sintaxis del epíteto y se introdujo el uso del hipérbaton. El vocabulario español se enriqueció con neologismos cultos: *exhortar*, *colegir*, *ígneo*, *turbulento*, *ceremonia* o *nocturno*.

Otro hecho característico de este período es que los letrados y cultos, los escritores y poetas ya no son predominantemente eclesiásticos. Son hombres laicos, nobles y burgueses. En el siglo XV el noble feudal se había acercado a la corte, lo que había permitido el surgimiento de una nobleza cortesana; a ella pertenecen muchos escritores y poetas que son diplomáticos, privados del rey o capitanes de sus ejércitos. Este hecho se relaciona significativamente con otro de gran interés: la existencia de las Cortes literarias. En torno al monarca se crea un núcleo de actividades artísticas. Hubo una poesía de Corte que agudizó el ingenio, amaneró los temas, pulió la forma hasta el refinamiento; hállese en la lírica de los *Cancioneros*. En contraste con esta poesía pulida, aparece la sátira política de acento popular. Y todavía contrasta más frente a la poesía cortesana el *Romancero*. En lo que a la novela se refiere, se advierte igual un contraste entre una línea

popular y realista y otra de influencia exterior, idealizante, si bien no se trata de compartimentos estancos y una obra tan paradigmática como *La Celestina* mezcla el orbe de lo real con el de la fantasía idealizadora. La novela sentimental a finales de siglo brinda narraciones rodeadas de misterios y alegorías y apunta al mismo tiempo hacia formas idealizadas de amor neoplatónico. Aún llevará hacia un horizonte de mayor idealización literaria la novela caballeresca.

El teatro en el cuatrocientos comenzará a adquirir relieve de género nacional. Saldrá de los marcos medievales empujado por la influencia italiana y las nuevas concepciones renacentistas de la vida. Con todo, no olvidará del todo sus orígenes religiosos y populares. Otro género que subraya el carácter prerrenacentista del cuatrocientos español es lo que podría llamarse literatura de retratos. El retrato se introduce como género en la literatura del cuatrocientos con Pérez Guzmán: retratos de emperadores y príncipes, de santos y sabios.

Para finalizar, podríamos afirmar que el siglo XV es el preludio renacentista de la edad de oro y, a su vez, la última gran voz de la Edad Media en España.

III. Capítulo

1. Romancero

Los romances son poemas épicos o épico-líricos, casi siempre breves, compuestos originariamente para ser cantados o recitados al son de un instrumento. José Luís Alborg ha escrito que el Romancero constituye la poesía nacional por excelencia: «un inmenso poema disperso y popular», que representa una de las pocas cumbres excelsas en la literatura universal, capaz de llegar al alma de todo un pueblo sin distinción de clases y sin necesidad de preparación intelectual.

Están formados por un número indefinido de versos octosílabos con rima asonante en los pares –manteniendo casi siempre la misma rima durante toda la composición–, mientras quedan libres los impares. Éste es el resultado de escribir como versos diferentes los dos hemistiquios de los versos heroicos, los de los cantares de gesta, que tendían a las dieciséis sílabas y eran monorrimos.

Los romances más antiguos son de finales del siglo XIV y principalmente del siglo XV. Se llaman romances viejos y pertenecen a la literatura popular y tradicional con todas sus características de transmisión oral, anonimia, variantes, etc.

Conservamos gran número de romances viejos porque en los siglos XV y XVI, como sucedió con la lírica popular, se recopilaron en Cancioneros o Romanceros, como el *Cancionero de Romances*, publicado hacia 1547 o el *Romancero General* de 1600. También se han conservado - con la creación a su vez de nuevos romances - en la tradición oral moderna, con numerosas variantes, en la Península, Hispanoamérica y las comunidades judeo-sefardíes.

A partir del siglo XVI hasta finales del XVII, muchos poetas cultos – Cervantes, Lope de Vega, Góngora o Quevedo– componen también romances, a los que se les da el nombre de romances nuevos o artísticos que amplían y renuevan el contenido temático y los recursos formales. Durante el Romanticismo y en el siglo XX se conocerá una nueva floración de este tipo de romances cultos: Duque de Rivas, Zorrilla, Antonio Machado, Unamuno, Gerardo Diego, García Lorca, Alberti.

Origen

Según la teoría más admitida, los romances más viejos proceden de ciertos fragmentos de los antiguos cantares de gesta, especialmente atractivos para el pueblo, que los retenía en la memoria y después de cierto tiempo, desgajados del cantar, cobraban vida independiente y eran cantados como composiciones autónomas con ciertas transformaciones. En palabras de Menéndez Pidal: «Los oyentes se hacían repetir el pasaje más atractivo del poema que el cantor les cantaba; lo aprendían de memoria y al cantarlo ellos, a su vez, lo popularizaban, formando con esos pocos versos un canto aparte, independiente: un romance». Son los llamados *romances épico-tradicionales*.

Más tarde, los juglares, dándose cuenta del éxito de los romances tradicionales, compusieron otros muchos, no desgajados de un cantar, sino inventados por ellos, generalmente más extensos y con una temática más amplia.

Los autores desaparecen en el anonimato, y la colectividad, plenamente identificada con ellos, los canta, modifica y transmite. Estos últimos se conocen con el nombre de *romances juglarescos*.

Temas

Los temas del Romancero viejo son muy variados. Sin ser exhaustiva se propone la siguiente clasificación temática:

- *Romances histórico-legendarios nacionales*
- De historia épica: Don Rodrigo, Bernardo del Carpio, los Infantes de Lara, Fernán Gonzáles, el Cid.
- De historia contemporánea: Pedro el Cruel.
- Noticieros que se dividen en fronterizos, sobre los episodios militares de la guerra de Granada, y moriscos, donde los hechos relatados están vistos desde el lado musulmán.
- *Romances histórico-legendarios extranjeros:*
- El ciclo carolingio: Carlomagno, Roldán, Roncesvalles.
- El ciclo bretón, sobre la llamada "materia de Bretaña" - leyendas caballerescas bretonas dadas a conocer por los "romans courtois" -: Lanzarote y Tristán
- *Romances de historias bíblicas y grecorromanas* (tomados de las obras del mester de clerecía): Saúl, David, Paris, Elena, Nerón.
- *Romances novelescos:* de amor, misterio, venganza, aventuras.

Por su importancia, aunque ya no dentro de la clasificación temática, hay que mencionar los llamados romances líricos, de escasa acción y con predominio del sentimiento, principalmente el amoroso.

Estilo

Desde el punto de vista estilístico, el Romancero manifiesta una gran sencillez y sobriedad de recursos: descripciones parcas y realistas, casi total ausencia de elementos fantásticos o maravillosos, escasez de adjetivos y metáforas. A pesar de ello se consigue una extraordinaria viveza narrativa y los más variados efectos poéticos.

Destaca en el romancero la inmediata composición de la escena y la presentación de los personajes, la aproximación a la realidad con una gran fuerza plástica y el arte de saber llevar, sin dilaciones, la atención del oyente hacia el núcleo temático. Se combinan admirablemente la narración y el diálogo; mediante éste se consigue el característico movimiento dramático de muchos romances.

La alternancia en la utilización de las formas verbales - presente/pretérito - es otro aspecto que anima la narración con el cambio de perspectivas temporales, desde un pasado lejano a un pasado cercano e incluso a un presente o viceversa.

Las fórmulas expresivas más utilizadas son las repeticiones de palabras o frase y el uso del paralelismo para conseguir una mayor intensidad emocional y rítmica. También se usan con mucha frecuencia las formas deícticas, apostróficas y exclamativas para conseguir mayor emotividad y recabar la atención del oyente.

Otra característica muy importante es el fragmentarismo: El romance se centra en un momento determinado de la acción. Los antecedentes no aparecen porque son conocidos o no interesan, y se entra, como ya hemos dicho, directamente en el asunto. Además, con mucha frecuencia, la narración se rompe bruscamente sin que se conozca el desenlace final. El resultado es de una increíble eficacia poética, al atrapar al oyente en el misterio y la emoción, y hacerle participar con su propia imaginación, lanzada a una actividad creadora personal.

La Celestina (1499)

Fernando de Rojas



Fernando de Rojas, ([La Puebla de Montalbán, Toledo, 1470](#) - [Talavera de la Reina, Toledo, 1541](#)), dramaturgo español, autor de *La Celestina*, considerada una de las obras cumbre de la historia de la [literatura española](#) y la más importante sin duda en la transición entre la [Edad Media](#) y el [Renacimiento](#).

Biografía

Nació en [La Puebla de Montalbán \(Toledo\)](#), hacia 1470, en el seno de una familia de [judíos conversos](#) que reaparece en posteriores procesos inquisitoriales por mantener el [judaísmo](#) a escondidas de la [Inquisición](#). De Rojas ayudó a miembros de su familia, los llamados [marranos](#) o [criptojudíos](#), [Anusim](#) en la literatura rabínica, afectados por las persecuciones de la [Inquisición](#). Su familia habría sido perseguida y él mismo ha aparecido en documentos como acusado por la [Inquisición](#), documentos que demuestran que fue el autor de *La Celestina*.

Estudió leyes en la [Universidad de Salamanca](#), según él mismo afirma en *La carta del autor a un su amigo*, que precede el texto de su obra. Parece documentado que hacia 1496-97 habría obtenido su grado de Bachiller en Leyes.

Hoy día no se duda de que sea el autor de *La Celestina*, que habría escrito con pocos más años que su protagonista, Calisto, que cuenta con veintitrés. Fernando de Rojas rondaría los veinticinco. El autor reveló su nombre y lugar de nacimiento en un famoso [acróstico](#) al principio de la segunda edición del año 1500. No se le conoce ninguna otra obra ni es mencionado por ninguno de sus contemporáneos.

Se le sabe establecido en la localidad de [Talavera de la Reina](#), población de la que algunos autores piensan que fue alcalde^[1] y casado allí. Su condición de converso influye en el argumento de su obra, que a decir de la mayoría de los críticos es obra de alguien de esta condición: se ha dicho que la ausencia de fe firme justificaría el [pesimismo](#) de *La Celestina* y la falta de esperanza patente en su dramático final.

Murió en 1541 en [Talavera de la Reina](#), entre el 3 y el 8 de abril. Se conserva su testamento, fechado ese día 3, muy detallado, que ha sido el deleite de los críticos al poder estudiar su abundante biblioteca. Dejó los libros de derecho a su hijo, que también fue abogado, y los de literatura profana a su esposa. En el inventario de su biblioteca, y eso es lo extraño, solo figura un ejemplar de «La Celestina» (Cuando murió había al menos 32 ediciones de la obra) y ninguno de la «Segunda comedia de La Celestina» y de la «Tercera parte de la tragicomedia de Celestina», publicadas en vida de Rojas.

Argumento

Calisto, un joven noble apuesto y de preclaro ingenio, penetra persiguiendo a un halcón en la huerta donde se halla a Melibea, de quien queda profundamente enamorado. Ante el rechazo de ésta y aconsejado por su criado Sempronio, decide encomendar su cuidado a Celestina, para lograr por medio de ella el amor de Melibea. La alcahueta consigue mediante artimañas que Melibea se enamore de Calisto. Los criados de éste intentan explotar un beneficio propio la pasión de su amo: que había prometido una cadena de oro a Celestina si lograba entre todos enamorar a Melibea. Cuando esto sucede, los criados reclaman su parte y ante la negativa de Celestina, la matan. Son apresados y ejecutados por la justicia, de lo que Calisto tiene noticia al día siguiente. Concierta una entrevista una entrevista nocturna con Melibea; sube por una escalera de cuerda y cuando va a bajar para marcharse, se rompe la escalera y Calisto se mata. Ante la muerte de su amado, Melibea sube a una torre y se arroja desde ella tras declarar las causas del suicidio a su padre. Termina la obra con el llanto y unas reflexiones morales de Pleberio, padre de Melibea.

Efectivamente, la primera parte, hasta el acto XII, presenta un ritmo ascendente de acercamientos múltiples alrededor y en función del principal: el encuentro de Calisto y Melibea. Hasta este momento, los acercamientos interesados se van sucediendo con mayor o menor dificultad. Calisto ante los impedimentos determinados por la ilegitimidad de su amor y las imposiciones sociales se alía con Celestina por mediación de Sempronio. Pármeneo, más idealista y bienintencionado para con su amo, es, al principio, un impedimento que hay que destruir. Las muchachas de Celestina, Elicia y Areusa, desempeñarán un papel importante en la consecución de la necesaria asociación de Celestina, Sempronio y Pármeneo. Celestina se encuentra con una doble misión: atraer como aliado a Pármeneo, que la conoce bien y la desprecia, y, como proyecto último conseguir la claudicación de Melibea, misión ardua no por el modo de ser de Melibea sino principalmente por los comportamientos sociales que se le imponen. La corrupción de Pármeneo se

consigue definitivamente en el acto IX en el encuentro con Areusa; la atracción de Melibea, trabajosa y lenta, culmina en el XII

La segunda parte, de línea descendente, se inicia también en el acto XII con el asesinato de Celestina, a manos de Sempronio y Pármeno. La muerte, ya anunciada varias veces en la primera parte, va a convertirse a partir de ahora en motor de la acción. Tras la muerte de Celestina, Tristán y Sosia comunican el ajusticiamiento de Sempronio y Pármeno en el acto XIII. En el XIX, única noche de amor completo, muere Calisto. El XX, el suicidio de Melibea, último eslabón de la cadena: Celestina, criados, Calisto, Melibea. Pero la muerte también está presente también en otros actos; por ejemplo, en el XV, XVII y XVIII con los planes de venganza de las muchachas de Celestina y, sobre todo, en el XXI, con el planto de Pleberio, que cierra la obra confirmando el triunfo de la muerte sobre el amor por la fuerza del destino.

Personajes

La Celestina es una obra única en cuanto a la creación de caracteres. Aunque Calisto y Melibea aparecen como protagonistas, es **Celestina** la que señorea la obra entera; éste es el hecho que justifica el cambio de título. Es, sin duda el personaje mejor logrado y a la vez el más complejo de los personajes creados por Rojas. Sobre este personaje se han cargado todos los calificativos imaginables, hasta el demoníaco. Y Celestina no es un personaje demoníaco sino humano en el sentido de que su existencia sólo es posible porque existe una sociedad urbana que de alguna manera la necesita. Celestina es un personaje que vive del vicio y de las bajas pasiones de los demás. Y todo esto lo aprovecha en beneficio propio. Pero sin los vicios y miserias morales de la ciudad, Celestina no sería posible.

Lo que sí hace Celestina es servirse de todas las artes, desde la hechicería a las ocasiones para lograr su propósito: dinero. Porque la gran pasión de Celestina es la avaricia. La avaricia es la que la lleva a pervertir a los criados de Calisto: por avaricia no se detiene ante nada ni le importan los medios. Sus conocimientos de la naturaleza humana, el engaño, la falsedad, la pretendida compasión, el cinismo y la

ironía, la hechicería y sobre todo su inmensa experiencia, todo lo pone al servicio de su gran pasión, que no es la lujuria sino la avaricia.

Celestina ha pasado a la posteridad como la encarnación de la moral sin escrúpulos, puramente utilitaria, para lo que todo es lícito si es en provecho propio. No repara en medios para lograr sus objetivos, y el proceso de perversión a que somete a los criados de Calisto es algo cercano a lo demoníaco.

Importante también es señalar que Celestina ama su oficio y lo realiza con el interés de un profesional, como otros realizan el suyo - según ella misma dice-. El fundamento de dicho comportamiento lo constituyen dos aspectos: su filosofía del amor y una definida actitud psicológica. Para ella, el amor es una fuente de vida que la naturaleza proporciona y, por lo tanto, es bueno, obra de Dios; además, en su vida ha sido ley y norte. Psicológicamente, ella goza al revivir, realizando su oficio, el esplendor de su juventud - recuérdese la escena con Areúsa.

Otro hecho que la define de algún modo es su importancia social como alcahueta, hecho éste digno de tenerse en cuenta a la hora de ver *La Celestina* como testimonio histórico social. En efecto, Celestina es reconocida, tal como es, de una manera general. Pármeno, en la descripción que de ella hace, dice que en todas partes está y todos la solicitan.

2.Tragicomedia de Calisto y Melibea

CELESTINA.- ¡Doncella graciosa e de alto linaje!, tu suave habla e alegre gesto, junto con el aparejo de liberalidad, que muestras con esta pobre vieja, me dan osadía a te lo decir. Yo dejo enfermo a la muerte, que con sola una 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.

MELIBEA.- Vieja honrada, no te entiendo, si más no declaras tu demanda. Por una parte me alteras e provocas a enojo; por otra me mueves a compasión. No te sabría volver respuesta conveniente, según lo poco, que he sentido de tu habla. Que yo soy dichosa, si de mi palabra ay necesidad para salud de algún cristiano. Porque hacer beneficio es semejar a Dios, e el que le da le recibe, cuando a

persona digna de él le hace. E demás de esto, dicen que el que puede sanar al que padece, no lo haciendo, le mata. Así que no ceses tu petición por empacho ni temor.

CELESTINA.- El temor perdí mirando, señora, tu beldad. Que no puedo creer que en balde pintase Dios unos gestos más perfectos que otros, más dotados de gracias, más hermosas facciones; sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes e dádivas, como a ti. E pues como todos seamos humanos, nacidos para morir, sea cierto que no se puede decir nacido el que -176- para sí solo nació, ¿por qué los hombres hemos de ser más crueles? ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias e personas a los próximos, mayormente, cuando están envueltos en secretas enfermedades e tales que, donde está la medicina, salió la causa de la enfermedad?

MELIBEA.- Por Dios, sin más dilatar, me digas quién es ese doliente, que de mal tan perplejo se siente, que su pasión e remedio salen de una misma fuente.

CELESTINA.- Bien tendrás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto.

MELIBEA.- ¡Ya, ya, ya! Buena vieja, no me digas más, no pases adelante. ¿Ese es el doliente por quien has fecho tantas premisas en tu demanda? ¿Por quien has venido a buscar la muerte para ti? ¿Por quien has dado tan dañosos pasos, desvergonzada barbuda? ¿Qué siente ese perdido, que con tanta pasión vienes? De locura será su mal. ¿Qué te parece? ¡Si me fallaras sin sospecha de ese loco, con qué palabras me entrabas! No se dice en vano que el más empecible miembro del mal hombre o mujer es la lengua. ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros! ¡Jesús, Jesús! ¡Quítamela, Lucrecia, de delante, que me fino, que no me ha dejado gota de sangre en el cuerpo! Bien se lo merece esto e más, quien a estas tales da oídos. Por cierto, si no mirase a mi honestidad e por no publicar su osadía de ese atrevido, yo te hiciera, malvada, que tu razón e vida acabaran en un tiempo.

CELESTINA.- (Aparte.) ¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea pues!: bien sé a quien digo. ¡Ce, hermano, que se va todo a perder!

MELIBEA.- ¿Aún hablas entre dientes delante mí, para acrecentar mi enojo e doblar tu pena? ¿Querías condenar mi honestidad por dar vida a un loco? ¿Dejar a mí triste por alegrar a él e llevar tú el provecho de mi perdición, el galardón de mí yerro? ¿Perderé destruir la casa e la honra de mi padre por ganar la de una vieja maldita como tú? ¿Piensas que no tengo sentidas tus pisadas e entendido tu dañado mensaje? Pues yo te certifico que las albricias, que de aquí saques, no sean sino estorbarte de más ofender a Dios, dando fin a tus días. Respóndeme, traidora, ¿cómo osaste tanto hacer?

CELESTINA.- Tu temor, señora, tiene ocupada mi disculpa. Mi inocencia me da osadía, tu presencia me turba en verla airada e lo que más siento e me pena es recibir enojo sin razón ninguna. Por Dios, señora, que me dejes concluir mi dicho, que ni él quedará culpado ni yo condenada. E verás cómo es todo más servicio de Dios, que pasos deshonestos; más para dar salud al enfermo, que para dañar la fama al médico. Si pensara, señora, que tan de ligero habías de conjeturar de lo pasado nocibles sospechas, no bastara tu licencia para me dar osadía a hablar en cosa, que a Calisto ni a otro hombre tocase.

MELIBEA.- ¡Jesús! No oiga yo mentar más ese loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado; si no, aquí me caeré muerta. ¡Este es el que el otro día me vio, e comenzó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán! Dirasle, buena vieja, que, si pensó que ya era todo suyo e quedaba por él el campo, porque holgué más de consentir sus necesidades, que castigar su yerro, quise más dejarle por loco, que publicar su grande atrevimiento. Pues avísale que se aparte de este propósito e serle ha sano; sino, podrá ser que no aya comprado tan cara, habla en su vida. Pues sabe que no es vencido, sino el que se cree serlo, e yo quedé bien segura e él ufano. De los locos es estimar a todos los otros de su calidad. E tú tórnate con su misma razón; que respuesta de mí otra no habrás ni la esperes. Que por demás es ruego a quien no puede haber misericordia. E da gracias a Dios, pues tan libre vas desta feria. Bien me habían dicho quien tú eras e avisado de tus propiedades, aunque ahora no te conocía.

CELESTINA.- (Aparte.) ¡Más fuerte estaba Troya e aún otras más bravas he yo amasado! Ninguna tempestad mucho dura.

MELIBEA.- ¿Qué dices, enemiga? Habla, que te pueda oír. ¿Tienes disculpa alguna para satisfacer mi enojo e excusar tu yerro e osadía?

CELESTINA.- Mientras viviere tu ira, más dañará mi descargo. Que estás muy rigurosa e no me maravillo: que la sangre nueva poca calor ha menester para hervir.

MELIBEA.- ¿Poca calor? ¿Poco lo puedes llamar, pues quedaste tú viva e yo quejosa sobre tan gran atrevimiento? ¿Qué palabra podías tú querer para ese tal hombre, que a mí bien me estuviese? Responde, pues dices que no has concluido: ¡quizá pagarás lo pasado!

CELESTINA.- una oración, señora, que le dijeron que sabías de sancta Polonia para el dolor de las muelas. Así mismo tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias, que hay en Roma e Jerusalén. Aquel caballero, que dice, pena e muere dellas. Esta fue mi venida. Pero, pues en mi dicha estaba tu airada respuesta, padézcase él su dolor, en pago de buscar tan desdichada mensajera. Que, pues en tu mucha virtud me faltó piedad, también me faltará agua, si a la mar me enviara. Pero ya sabes que el deleite de la venganza dura un momento y el de la misericordia para siempre.

MELIBEA.- Si eso querías, ¿por qué luego no me lo expresaste? ¿Por qué me lo dijiste en tan pocas palabras?

CELESTINA.- Señora, porque mi limpio motivo me hizo creer que, aunque en menos lo propusiera, no se había de sospechar mal. Que, si faltó el debido preámbulo, fue porque la verdad no es necesario abundar de muchos colores. Compasión de su dolor, confianza de tu magnificencia ahogaron en mi boca al principio la expresión de la causa. E pues conoces, señora, que el dolor turba, la turbación desmanda e altera la lengua, la cual había de estar siempre atada con el seso, ¡por Dios!, que no me culpes. E si el otro yerro ha fecho, no redunde en mi daño, pues no tengo otra culpa, sino ser mensajera del culpado. No quiebre la soga por lo más delgado. No seas la telaraña, que no muestra su fuerza sino contra los

flacos animales. No paguen justos por peccadores. Imita la divina justicia, que dijo: El ánima que pecare, aquella misma muera; a la humana, que jamás condena al padre por el delito del hijo ni al hijo por el del padre. Ni es, señora, razón que su atrevimiento acarree mi perdición. Aunque, según su merecimiento, no tenía en mucho que fuese él el delincuente e yo la condenada. Que no es otro mi oficio, sino servir a los semejantes: de esto vivo e de esto me arreo. Nunca fue mi voluntad enojar a unos por agradar a otros, aunque hayan dicho a tu merced en mi ausencia otra cosa. Al fin, señora, a la firme verdad el viento del vulgo, no la empecé. Una sola soy en este limpio trato. En toda la ciudad pocos tengo descontentos. Con todos cumplo, los que algo me mandan, como si tuviese veinte pies e otras tantas manos.

MELIBEA.- No me maravillo, que un solo maestro de vicios dicen que basta para corromper un gran pueblo. Por cierto, tantos e tales loores me han dicho de tus falsas mañas, que no sé si crea que pedías oración.

CELESTINA.- Nunca yo la rece e si la rezare no sea oída, si otra cosa de mí se saque, aunque mil tormentos me diesen.

MELIBEA.- Mi pasada alteración me impide a reír de tu disculpa. Que bien sé que ni juramento ni tormento te torcerá a decir verdad, que no es en tu mano.

CELESTINA.- Eres mi señora. Téngote de callar, hete yo de servir, hasme tú de mandar. Tu mala palabra será víspera de una saya.

MELIBEA.- Bien la has merecido.

CELESTINA.- Si no la he ganado con la lengua, no la he perdido con la intención.

La Celestina

La Celestina es el nombre con el que se conoce desde el [siglo XVI](#) a la obra titulada primero *Comedia de Calisto y Melibea* y después *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, atribuida casi en su totalidad al bachiller [Fernando de Rojas](#). Es una obra de transición entre la [Edad Media](#) y el [Renacimiento](#) escrita durante el reinado de los [Reyes Católicos](#) y cuya primera edición conocida es de [1499](#). Constituye

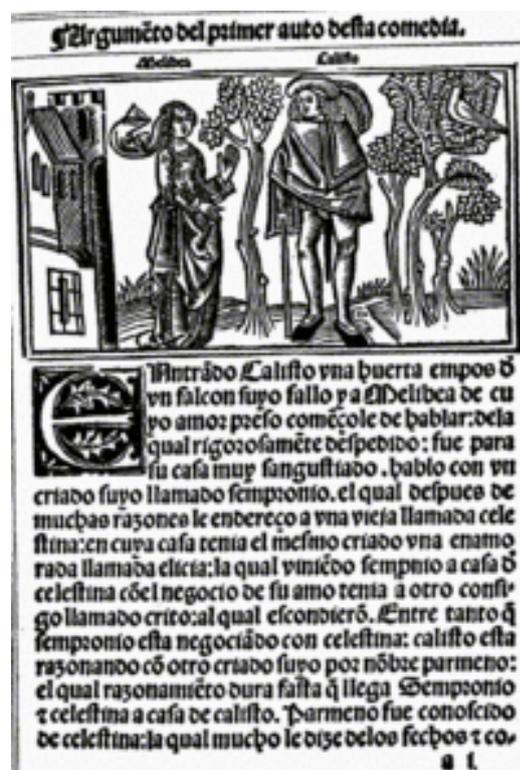
una de las bases sobre las que se cimentó el nacimiento de la novela y el teatro modernos.

La obra presenta dos principales versiones: la *Comedia* (1499, 16 actos) y la *Tragicomedia* (1502, 21 actos). La crítica tradicional ha debatido profusamente el género de *La Celestina*, obra dramática o novela. La crítica actual coincide en señalar su carácter de obra híbrida y su concepción como "diálogo puro", quizá para ser recitado por un sólo lector impostando las voces de los distintos personajes ante un auditorio poco numeroso. Sus logros estéticos y artísticos, la caracterización psicológica de los personajes -especialmente

la *tercera*, Celestina, cuyo antecedente original se encuentra en [Ovidio](#)-, la novedad artística con respecto a la [comedia humanística](#), en la que parece inspirarse, y

su falta de antecedentes y de continuadores

a su altura en la literatura occidental, han hecho de *La Celestina* una de las obras cumbre de la [literatura española](#) y universal.



3.Contexto histórico y social

La Celestina se escribe durante el reinado de Reyes Católicos, cuyo matrimonio se celebra en [1469](#) y alcanza hasta [1504](#), año de la muerte de [Isabel la Católica](#). En [1492](#) se produce el [descubrimiento de América](#), la [conquista de Granada](#) y la [expulsión de los judíos](#), tres hechos de gran significado en la historia de [España](#). Es también el año en que [Antonio de Nebrija](#) publica la primera gramática de la lengua castellana, publicación que, junto a la actividad docente del propio Nebrija en Salamanca, propicia la irrupción del [Humanismo](#) en España. Así, convencionalmente y a efectos didácticos, se sitúa en este año, [1492](#), el comienzo de la transición entre la Edad Media y el Renacimiento. Es, precisamente, en la

década de los noventa del cuatrocientos cuando aparecen las primeras ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*.

La unificación de todos los territorios de la **Península Ibérica**, excepto **Portugal**, en un único reino y en una única religión, la cristiana, se produce en este periodo. Sánchez Albornoz resalta la importancia de ser cristiano viejo, en una sociedad que está prevenida frente a los miembros de las otras dos religiones: **judíos** y **musulmanes**, e incluso llega al rechazo frontal. Se desconfía de los **conversos** (cristianos que antes eran judíos o con antepasados de esa religión), que han de ocultar su condición. Finalmente, serán expulsados los miembros de esas religiones del reino y la **Inquisición** perseguirá, incluso hasta a la muerte, a los sospechosos de practicar otras religiones.

Ediciones

La primera cuestión en el estudio de esta obra capital es el gran número de ediciones existentes en sus primeros años, el hecho de tratarse de una obra que se amplía, de 16 a 21 actos, y el que en la bibliografía consultada encontramos diferentes teorías que consideran unas ediciones anteriores o posteriores a su fecha oficial. Existen dos versiones principales de la obra, la que llamaremos *Comedia*, que cuenta con 16 actos, y la que llamaremos *Tragicomedia*, que cuenta con 21.

La Comedia

Aunque se sospecha que pudiera haber habido una edición anterior, se considera actualmente que la **edición príncipe** de la *Comedia* fue la publicada en **Burgos** por el impresor **Fadrique de Basilea** en **1499**, con el título probable de *Comedia de Calisto y Melibea* y conservada en la *Hispanic Society* de **Nueva York**. Sin embargo, algunos estudiosos han puesto en duda la fecha de esta edición, retrasándola y haciendo de la de **Toledo** de **1500** la edición príncipe. El problema de la edición de Burgos es que carece de la primera hoja, por lo que se supone el hecho de que, como las otras conservadas, llevaría el título de Comedia.

La *Comedia* cuenta con 16 actos y, a partir de la edición de Toledo, con unas coplas reales con **versos acrósticos** en que se puede leer "El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea e fue nascido en la Puebla de

Montalbán". Esta edición de 1500 incluye la carta prólogo, los versos antedichos, el *incipit* y el argumento. Al faltar la primera hoja se ha sugerido que la edición de Burgos también pudiera incluirlos, pero sin fundamento.

El éxito de la obra fue inmediato, lo que propició otras ediciones, tal vez alguna perdida, y en 1501 la obra se publica en Sevilla con una nueva edición, la cual también lleva el título de *Comedia de Calisto y Melibea*, lo cual parece argumentar también a favor de que ese sea el nombre de la edición de 1499. Como las dos anteriores, tiene dieciséis actos, y como de las dos anteriores, sólo se conserva un único ejemplar, aunque en bastante buen estado.

La Tragicomedia

En 1502 apareció una nueva edición titulada *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con cinco actos más antes del acto final, 21 en total, el llamado *Tratado de Centurio* porque en él aparece este personaje, así como un prólogo en que se explica que la obra se inspira en la máxima de [Heráclito](#) "todas las cosas son criadas a manera de contienda o batalla", es decir, "la guerra o discordia es el padre de todas las cosas", concepción dialéctica de la vida que se imprime en la obra, en la que se detestan siervos y señores, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, ingenuos y avispados, e incluso el mismo lenguaje batalla consigo mismo, contraponiéndose un estilo elevado y latinizante a otro bajo, coloquial y aun vulgar. De esta *Tragicomedia* existen 6 ediciones en ese mismo año 1502, destacando la de Sevilla de Jacobo Cromberger, aunque hay otras tres en esa misma ciudad, una en Salamanca y otra en Toledo.

El éxito fue tal que del periodo que va de 1499 a 1634 se han conservado 109 ediciones en España, a las que hay que sumar 24 de su traducción al francés, 19 en italiano, dos en alemán, una en latín clásico y otra en hebreo.

Pero no triunfó el título, pues ni por *Comedia*, ni por *Tragicomedia* fue nunca tan conocida como por *La Celestina*, y así podemos ver que se refieren a ella desde principios del siglo XVI [Juan de Valdés](#) o [Juan Luis Vives](#).

Autoría

Aunque el autor es sin duda [Fernando de Rojas](#), existe cierta controversia en este punto, en parte inducida por el mismo autor. La obra no va firmada y Fernando de Rojas es el nombre que encontramos en los versos preliminares a la obra, a los que acompaña la carta donde se dice que hacia 1497 encontró el primer acto y el comienzo del segundo mientras estudiaba leyes en Salamanca y, al haberle gustado mucho y no conocer el final de la historia, añadió quince más hasta concluirla (se refiere, claro está, a la primera versión, la *Comedia*). El primer problema de autoría sería, siguiendo a Rojas, el de encontrar al autor de ese primer acto; se cree que dicho primer acto es un manuscrito que se ha hallado en el Palacio Real y que se denomina *Celestina de Palacio*. El continuador afirma que algunos atribuían este primer acto a [Juan de Mena](#) y otros a [Rodrigo de Cota](#).

Estas atribuciones *probables* que hace Fernando de Rojas son problemáticas. Mena fue descartado por la crítica casi de inmediato, porque su fama en Salamanca habría sacado a la luz esa autoría de inmediato, lo cual indica que puede ser un recurso de Rojas para llamar la atención sobre la obra usando un nombre de prestigio. Al descubrirse unos escritos de Mena en prosa latinizante, se quiso volver sobre esta pista, que no parece probable.

Algo más creíble es la posibilidad de Rodrigo de Cota y se han visto conexiones entre *La Celestina* y su *Diálogo entre el Amor y un Viejo* si bien el tema amoroso se trata en ambas obras de forma muy distinta. En todo caso, la posibilidad no pasa de ahí, pues nada la fundamenta.

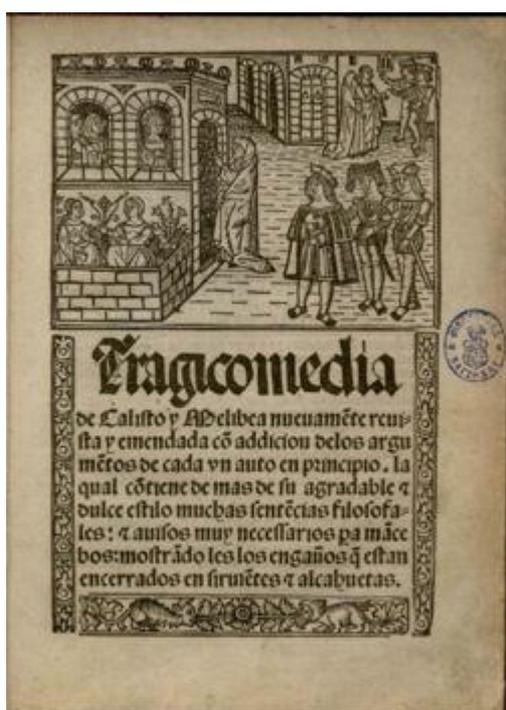
El problema llegó a ser más grave, pues en el [siglo XIX](#) llegó a negarse la existencia de Rojas, queriendo buscar otras atribuciones, pero autores de principios del siglo XX (Serrano y Sanz en 1902 y Del Valle Lersundi en 1929) demostraron que se trataba de una persona real, presentando documentos que demostraban su existencia y su autoría.

[Menéndez Pelayo](#) tomó algunas de estas dudas (entre los que las planteaban había gente de la talla de [Leandro Fernández de Moratín](#) o [Blanco White](#)) y descreyó de las afirmaciones de Rojas, pensando que serían fruto de la timidez o de un tópico

literario convencional que acaso encubriría la necesidad de separarse de una obra algo licenciosa compuesta en su juventud, barajando también la posibilidad de que fuese un judío converso, que temería a la [Inquisición](#); para ello se basó en la unidad de estilo, lo que justificaba la existencia de un único autor. Otros, que consideran que ese primer acto sería de verdad anónimo y todo lo demás de Fernando de Rojas, prueban su afirmación alegando diferencias en las fuentes, en las estructuras sintácticas y en los rasgos de estilo de ambos textos. Sin embargo, otra autoridad, cual es Alan D. Deyermond, se inclina por pensar que esas diferencias, realmente existentes, serían fruto del paso del tiempo. Pero aún hay opiniones más diversas, pues hay quienes creen que Rojas es autor solamente de los 5 actos añadidos en la *Tragicomedia*, el llamado *Tratado de Centurio*, o incluso al revés, el *Tratado de Centurio* sería fruto de una composición colectiva por parte de una reunión de humanistas amigos. Estos problemas de atribución han llegado también a los textos que acompañan la obra (carta, [prólogo](#) o incipit, versos acrósticos y argumentos). La carta, el prólogo y los versos acrósticos se atribuyen, por lo general, al [humanista Alonso de Proaza](#), si bien María Rosa Lida piensa que son de Rojas.

Género literario

El género de *La Celestina* es una cuestión polémica, que surge ya en el [siglo XVIII](#)



cuando el problema del género se plantea. La inflexible preceptiva [neoclásica](#) apremiaba a encajar la obra en un modelo preexistente, pero los férreos moldes de los géneros dieciochescos imposibilitan ese propósito, lo que deterioró su consideración entre los idealizantes escritores del [Neoclasicismo](#), como [Moratín](#), que la llamó «novela dramática» para denotar la mezcla de géneros y la originalidad de la obra. Otro crítico y escritor, éste de la [Renaixença](#) catalana,

Buenaventura Carlos Aribau, la llamó «novela dialogada».

Portada de la *La Celestina*.

Se resistían a encajarla en el **drama**. El hecho es que se trata de un texto totalmente dialogado, cuya extensión y saltos temporales y sobre todo espaciales, hacían irrepresentable en su momento y la destinaban a la lectura en voz alta, como era costumbre en la época; sin embargo, esto no quita que para el lector de la época de Rojas se tratara de un texto dramático. Ya entrado el **siglo XX** y con extensos medios escenográficos, la obra pudo representarse íntegra o resumida, si bien no es una obra concebida para la representación sobre un escenario, sino para una lectura dramática.

Marcelino Menéndez Pelayo se debatía en sus *Orígenes de la novela*, a fines del XIX, en la contradicción de considerarla drama por ser todo en ella activo y nada narrativo, o no hacerlo, a causa de su excesiva longitud, su obscenidad y su estructura, donde la acción es escasa y la escenografía nula. En todo caso, Menéndez Pelayo no duda del influjo que la obra produce sobre la novela posterior por su realismo, tanto ambiental como psicológico. Desde la perspectiva moderna, sin embargo, estas objeciones que plantea son de escasa relevancia: la duración es una convención más comercial que literaria y la obscenidad es algo opinable y más propio del momento político en que Pelayo escribió que del de la obra o la época actual. Es más, su estructura no es muy diferente de la de muchas obras de ese momento e incluso posteriores, cuando en los **Siglos de Oro** el **teatro en España** alcanzó su máximo esplendor. Sencillamente, Menéndez Pelayo era víctima de sus prejuicios clasicistas y de su formación católica, que hacían prevaricar con frecuencia sus juicios estéticos.

Críticos posteriores, como **Alan Deyermond** a fines del siglo XX, recuperaron la denominación de Aribau de novela dialogada, viendo en *La Celestina* uno de los precursores de la **novela** moderna y con ella del *Quijote*, primera obra que merece esta consideración. Hoy en día, aunque son mayoría los que la ven como una obra dramática, se reconoce la imposibilidad de reducir la cuestión a un esquema simplista. Es cierto que la acción es escasa; el ritmo, lento; los parlamentos, largos

y los monólogos, minuciosos; pero no es la única obra dramática de su extensión ni con sus mutaciones escénicas. María Rosa Lida habló de teatro para no ser representado. El uso del tiempo es típico de lo que será la novela, aunque no exclusivo de ella. Stephen Gilman y Asensio no dudan en separar el tiempo implícito del tiempo explícito. Si bien hay un tiempo explícito en el que se desarrolla la acción, de forma continua y lineal, también hay un tiempo implícito, más largo, que se hace necesario para entender lo que sucede. Gilman resuelve la cuestión calificando la obra como *agenérica*; principalmente por contener diálogo puro, es para él algo distinto y anterior a la cristalización de la novela y el drama tal y como hoy los concebimos. Pero Lida apunta en 1962 una idea ya sugerida por Menéndez Pelayo y es considerarla *comedia humanística*. Hay que señalar la comedia humanística como género subyacente a la constitución de *La Celestina* por varios motivos, como el ser hecha para la lectura, con argumento simple y desarrollo lento, la concepción del tiempo y del lugar, ser en prosa, el manejo del diálogo como estructura clave, la división en actos y el interés por lo pintoresco. Sin embargo, no podemos hablar de comedia humanista propiamente dicha por dos motivos principales: el no estar escrita en latín y, sobre todo, el final trágico, heredado según Deyermond de la novela sentimental. Además el uso que se hace del diálogo no se había dado hasta entonces. La novela y el teatro modernos, que hacen un uso similar del diálogo están aún por crear; vemos un uso del diálogo en el que los personajes toman vida y se van creando. Gilman opina que fue *La Celestina* quien dio la base a Cervantes para usarla en los diálogos del *Quijote*. Es también destacable el uso del *aparte* (no acotado), los monólogos y la ironía, cuyas raíces provienen de la "comedia" latina de Terencio, autor que a menudo se usaba como libro de texto. Como en la *comedia elegíaca* hay un papel activo de la amada y un ambiente coetáneo. De todo lo dicho se deduce que una reducción simplista está fuera de lugar. Aunque se tiende a considerarla como obra dramática, en realidad ningún género literario se adecua por sí solo a las características de la obra.

Fuentes

Fernando de Rojas era un gran lector, como testimonia el inventario de los libros que poseyó (los cuales se incluyen en su testamento). Las fuentes de su magna obra no son populares, sino cultas; sin embargo, no hay que menospreciar, como se suele hacer habitualmente, la experiencia vital del autor como abogado, que posiblemente le puso en contacto con el mundo criminal.

Entre las fuentes cultas hay que distinguir primero las obras con las que *La Celestina* posee sólo coincidencias fortuitas ([Museo](#), [Teócrito](#) o [Safo](#)). Muchos autores citados no lo son directamente, sino que sus palabras llegan a través de fuentes indirectas o por imitadores y comentadores ([Menandro](#), [Epicuro](#) o [Heráclito](#)). Un ejemplo de esto es el tema de la imperfección de la mujer, el cual puede venir de [Aristóteles](#), pero que es a su vez un [tópico literario](#) medieval tan frecuente como el *carpe diem*, que aparece también en la obra. Por otra parte, el personaje de la *lena* (tercera o alcahueta) es muy habitual en el *Ars amandi* de [Ovidio](#) y en clásicos como [Séneca](#), [Plauto](#) y [Terencio](#).

Sí es determinante y fundamental en la obra de Rojas la obra filosófica del humanista [Francesco Petrarca](#), y en concreto el *De remediis utriusque Fortunae*, que aparece citado 99 veces y que el autor conocía a través del *Index* o extracto de sus obras. Por otra parte, y en cuanto al argumento de la obra, existían los precedentes de *Paulus* (1390) de [Pier Paolo Vergerio](#), la *Commedia Poliscena* de [Leonardo Bruni](#), la *Historia duobus amantibus* del cardenal [Enea Silvio Piccolomini](#) (una obra erótica del que luego sería papa), y la *Elegia di madonna Fiammeta* de [Giovanni Boccaccio](#), además de comedias humanísticas en latín de la [Edad Media](#) como el *Pamphilus*.

En cuanto a las huellas castellanas, encontramos a los dos arciprestes: [Alfonso Martínez de Toledo](#) y [Juan Ruiz](#) (posiblemente el *Libro de buen amor* no lo conoció directamente, sino que tendría comunidad de fuentes en el *Pamphilus*), la *Crónica General*, el *Tristán de Leonís*, la *Cárcel de amor* y las obras de [Juan de Mena](#), [Jorge Manrique](#), y [Juan del Encina](#).

Estructura

Hemos de señalar, para comenzar, que la división externa de la obra en actos no tiene un verdadero significado estructural. Atendiendo a la acción, sin embargo, podemos decir que se divide en dos partes .

- **Prólogo:** encuentro de Calisto y Melibea en la escena I.
- **Primera parte:** intervención de Celestina y los criados y muerte de éstos. Primera noche de amor.
- **Segunda parte:** tema de la venganza. Segunda noche de amor. Muerte de Calisto, suicidio de Melibea. Llanto de Pleberio.

La crítica medievalista [María Rosa Lida de Malkiel](#) señala la estricta y cuidada motivación de toda la trama en un plano realista, así como la relación causa-efecto de los acontecimientos. La escena inicial es desconcertante, pero dota a la obra del carácter dramático necesario para este primer encuentro y para el violento rechazo que conlleva. Su función es la de desencadenante. Pocos son los hechos que escapan de esta relación causa-efecto para sorprender al lector o a los personajes.

El esquema de la acción es el de una serie de consecuencias encadenadas (relaciones de causa-efecto) que corresponden al patrón estructural de la «cuenta presentada» de [Georg Lukács](#), según la cual más tarde o más temprano hay que pagar por nuestros actos. La repetición de motivos trae la simetría que ordena la obra. Esto se funde con otro principio de ordenación aún más poderoso: la anticipación del fin. Todos los símbolos parciales se ordenan hacia el desenlace final.

Otro crítico, Morón habla de una línea estructural:

- acto I.....pecado
- actos II-XIV.....pérdida de la hacienda
- actos XV-XVIII.....fama
- acto XIX.....vida y alma
- actos XX-XXI.....recapitulación

Con los 5 actos añadidos, quedan más profundamente motivados el carácter de Melibea y la muerte de Calisto.

Lo que subyace en la estructura de *La Celestina* para Humberto López Morales es una novela amatoria de tono caballeresco y simbólico en el primer acto (tópico del joven que, persiguiendo un ave encuentra a una bella joven) sobre la cual Rojas trabaja una concepción diametralmente opuesta, cambiando hacia un tono de realismo psicológico y un ambiente burgués de tintes muy concretos.

Ejes temáticos

Los temas de la obra (que señalan y marcan los prólogos, en vistas a orientar la interpretación de la obra en su tiempo) los declara el mismo titulillo introductorio:

Compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su Dios, asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros sirvientes.

De lo cual se deduce su fin educativo de atacar el loco amor o apetito de lo material (amor a la carne, amor al oro) y la corrupción que trastorna el orden social humano y divino. Sin embargo, subyace una temática filosófica expresa en el segundo prólogo de la obra, y extraída de las obras filosóficas de [Francesco Petrarca](#) que tanto leyó el autor, quien, como abogado, tenía una concepción muy litigiosa del mundo: *Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla...*: el mundo de los señores se contrasta con el de los siervos, el de los viejos con el de los jóvenes, el masculino con el femenino, el idealismo con el materialismo y el lenguaje mismo popular con el culto. A esto se reducen los temas principales: el amor, la muerte y la codicia (distintas versiones según los personajes). El tema del amor es el eje determinante de la obra y suscita el comportamiento de todos los personajes, los dos únicos personajes que no resultan víctimas del amor son Pleberio y Alisa (los padres de Melibea). El modo de presentar el amor en "La Celestina" es complejo, ambiguo y a veces contrario a las ideas tradicionales recibidas por los jóvenes. En esta obra pone en tela de juicio los valores sociales propios de la literatura amorosa tradicional, donde se mantenía una separación de clase social. En esta tradición la clase alta se le atribuía el refinamiento y las doctrinas, frente al amor que las capas bajas eran incapaces de experimentar. El tema del amor es tratado de formas distintas: El primer tipo de

amor que encontramos es el amor cortés del que se hace una parodia en la obra. Calisto no tiene en absoluto la paciencia del amante cortesano, ni guarda el secreto de sus relaciones amorosas, y la divinización de Melibea le lleva hiperbólicamente a convertirla en "su Dios". En realidad, la relación amorosa entre Calisto y Melibea más parece propia del amor romántico, y apasionado que del amor cortés. Todo parece indicar que se trata de una concepción estética del amor. El amor de Sempronio y Pármeno por Elicia y Areusa está claro que procura el goce físico. Calisto y Melibea utilizan un lenguaje más ideal y literario que suele ser una muestra del lenguaje amoroso que durará hasta el siglo XVIII, e incluso se podría interpretar como una burla de dicho lenguaje que solo sirve para encubrir intenciones y deseos concretos. Otro tipo de amor que se trata en "La Celestina" es el llamado "loco amor", este amor apasionado no se distinguía de la lujuria y era una manifestación auténtica de la locura. Calisto posee una locura real y sus actuaciones y palabras, exhiben un personaje con todas las características de un loco de verdad. Melibea, una vez admite la pasión amorosa para con Calisto, también se comporta como persona loca y no vacila en poner en peligro tanto su fama como la de sus padres, introduciendo a su amante de noche en su huerto y desechando todas las moralidades propias de una muchacha de estirpe aristocrática. El último tipo de amor sería el "amor como sexualidad". En este tipo de amor es Celestina la que, basándose en lo que ha aprendido a lo largo de su vida dedicada al amor ilícito, es la encargada de proferir juicios y consejos relacionados con amor y sexualidad. Para la vieja, amor y acto sexual son términos intercambiables. Celestina pasa por alto la doctrina ortodoxa, porque piensa que la idea de las finezas del amor cortés son meros gestos hipócritas, mediante los cuales, hombres y mujeres aparentan una sensibilidad por las cosas amorosas. La sexualidad no es cosa privada. Así, la vieja quiere asistir de testigo al acto sexual entre Pármeno y Areusa, y Melibea, ya loca de amor, no halla inconveniente en que su criada Lucrecia esté presente en el huerto mientras hace el amor con Calisto. Las trágicas consecuencias de este amor confirman la interpretación moral de la obra. Francisco José Herrera señala que, como motor, la codicia y la avaricia sustituye en los

personajes de clase baja a la furia amorosa de los de la clase alta. En cuanto al tema de la magia, hay opiniones contrapuestas en cuanto a su importancia dentro de la obra. Para Lida De Malkiel es una nota de la época un tanto ingenua a la que no hay que dar más importancia. Sin embargo, para autores como Petriconi, Maravall o Russel tiene una función importante en el desarrollo, alcanzando la categoría de elemento integral; Celestina cree en la eficacia de sus artes y la pasión de Melibea es producto de los conjuros de Celestina. Asensio y Gilman niegan la existencia del 'tiempo implícito' al decir que el cambio psicológico de Melibea se produce por las malas artes de Celestina. La intención de Rojas sería alertar contra este mundo, real y activo en su tiempo.

Conclusión

La obra comienza cuando Calisto ve casualmente a Melibea en el huerto de su casa, adonde ha entrado a buscar un halcón suyo, y la requiebra. Esta lo rechaza, pero ya es tarde, ha caído violentamente enamorado de Melibea. Por consejo de su criado Sempronio, Calisto recurre a una vieja prostituta y ahora alcahueta profesional llamada Celestina quien, haciéndose pasar por vendedora de géneros diversos (peines, alfileres, ovillos, afeites, hierbas e incluso oraciones, género este que es el que compra Melibea: una oración contra el dolor de muelas), puede entrar en las casas y de esa manera puede actuar de casamentera o concertar citas de amantes; Celestina también regenta un prostíbulo con dos pupilas, Areusa y Elicia. El otro criado de Calisto, Pármeneo, cuya madre fue maestra de Celestina, intenta disuadirlo, pero termina despreciado por su señor, al que sólo le importa satisfacer sus deseos, y se une a Sempronio y Celestina para explotar la pasión de Calisto y repartirse los regalos y recompensas que produzca.

Mediante un pacto con el diablo, Celestina, consigue que Pármeneo se ponga de su parte ya que hace que una de sus pupilas lo enamore y que Melibea se enamore de Calisto por la misma magia y como premio recibe una cadena de oro, que será objeto de discordia, pues la codicia la lleva a negarse a compartirla con los criados

de Calisto; éstos terminan asesinándola, por lo cual se van presos y son ajusticiados.

Las prostitutas Elicia y Areusa que han perdido a Celestina y a sus amantes, traman que el fanfarrón Centurio asesine a Calisto, pero éste en realidad sólo armará un alboroto. Mientras, Calisto y Melibea gozan de su amor, pero al oír la agitación en la calle y creyendo que sus criados están en peligro, Calisto salta el muro de la casa de su amada, cae y se mata. Desesperada Melibea se suicida y la obra termina con el llanto de Pleberio, padre de Melibea, quien perdona a los amantes.

Hace Rojas un poderoso trazo de sus personajes, que aparecen ante el lector dotados de vida, con profundidad [psicológica](#), son seres humanos con una caracterización interna excepcional, lo que los aleja de los 'tipos' tan usuales en la literatura medieval.

Sin embargo, algunos críticos sólo han visto en ellos [alegorías](#) o [esquemalizaciones](#). Gilman llega a negar la posibilidad de analizarlos como personajes al creer que Rojas se limitó a escribir diálogos en los que los interlocutores responden a una situación dada, la hondura psicológica sólo se podría argumentar mediante elementos extratextuales.

Lida de Malkiel habla de objetividad; así, distintos personajes juzgan a otro de diferente manera. En cuanto a las contradicciones de conducta se dan porque Rojas ha humanizado a sus personajes. Un rasgo común de todos los personajes (tanto en el mundo de los señores como en el de los criados) es su [individualismo](#), su [egoísmo](#), su falta de [altruismo](#). Pero no se acartonan, sufren cambios en ocasiones. El tema de la codicia ha sido tratado por Francisco José Herrera en un artículo sobre la ganancia en materia celestinesca (es decir, en todas las obras del ciclo de *La Celestina*, incluyendo imitaciones, continuaciones...), donde señala que el motivo que mueve a las alcahuetas y a los criados es 'la avaricia y la rapiña' respectivamente, frente a los motivos de los señores, que serían la furia amorosa y la defensa del honor familiar y social. El provecho privado de los personajes de clase baja, sustituye en fuerza y presencia al amor en la clase alta.

Bibliografía

1. Antología de la literatura española del siglo XX. Madrid, 2001.
2. Antología comentada de la literatura española. Barcelona 2008
3. Historia de la literatura española. Barcelona 2006
4. Плавский З.И. Литература Испании IX-XV веков. М., 1986.
5. Плавский З.И. Испанская литература XVII середины XIX века. М., 1978.
6. Плавский З.И. Испанская литература XIX-XX веков. М., 1982.
7. ALAS, Leopoldo, Un prólogo de Valera , Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
8. Reseña de Leopoldo Alas sobre el prólogo de Juan Valera "Algo sobre el Fausto de Goethe" a la traducción de Fausto de Goethe, por Guillermo English, Madrid, English y Gras, 1878. Edición digital a partir de Alas, Leopoldo *Solos de Clarín*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, 1881, pp. 215-224.
9. García Barrón, Carlos, América en Galdós, *Anales de Literatura Española*, Edición digital basada en la edición de Alicante, Universidad de Alicante, Departamento de Literatura española, 1982-1999 (1982).
10. Disponible en World Wide Web: <http://www.cervantesvirtual.com>
11. Onzález Herrán, José Manuel, «Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán», en *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX*. Y. Lissorgues y G. Sobejano, Coordinadores, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 141-148.