

Marcelo Herrera

La concepción del tiempo, el destino y la muerte en *La Celestina*: ¿transición u originalidad?

Introducción

La crítica especializada ha coincidido en destacar con insistencia el carácter único y al mismo tiempo transicional de una obra como *La Celestina*.¹ «Entre el crepúsculo de la Edad Media y el alba del Renacimiento —señala Deyermond— [*La Celestina*] requiere tratamiento independiente [...] por su grandeza [y] singularidad [...]»² Ya antes Américo Castro —en su especial tesis acerca de la influencia de los sucesos históricos posteriores a 1492 sobre la composición de la obra— afirmaba que «*La Celestina* no es, insistamos en ello, ni medieval ni renacentista».³

Es por ello que la polémica acerca de la posible ubicación histórico-literaria de *La Celestina* no nos parece relevante. Desde el punto de vista literario, consideramos indudable que una obra de la complejidad que presenta *La Celestina* no puede situarse adecuadamente en el marco conceptual de la literatura medieval, así como tampoco en el de la renacentista. Entendidos ambos como modelos esquemáticos de comprensión —resultantes de reunir determinadas notas comunes a la producción literaria de cada uno de dichos periodos—, es evidente que ninguno alcanza a contener la polivalencia de *La Celestina*. Antes bien, puede decirse que la textura de la obra está urdida por las hebras de ambas fases de la historia cultural y literaria, sin pertenecer enteramente a ninguna de ellas.



Por otro lado, desde el punto de vista estrictamente histórico, constituye una engañosa simplificación pensar en separaciones tajantes entre el mundo del Medioevo tardío y los albores del Renacimiento. El fin del siglo xv en España, momento de la composición de la obra, es un conglomerado mixto de ambas culturas, aun cuando presente un mayor predominio de las nuevas ideas y costumbres en el ámbito urbano (en el cual, ciertamente, se desarrolla la trama de *La Celestina*).

Es precisamente el valor y la significación de esa «no pertenencia» lo que nos interesa analizar aquí. Creemos que la singularidad de una obra como *La Celestina* no se explica simplemente por su carácter transicional. El entrelazamiento de diferentes hilos históricos y motivos culturales en la trama de *La Celestina* no agota su sentido, y su originalidad no puede explicarse simplemente como la propia de un texto «a medio camino» entre el mundo medieval y el del Renacimiento, con cuya literatura más típica, por lo demás, guarda tan poca relación como con la del Medioevo.

Nos parece vislumbrar que existe algo más, algo nuevo y desconocido, que late en la trama poética e ideológica de *La Celestina*. Creemos que de la configuración de su tejido surge —una vez que observamos el tapiz completo de la obra— una nueva figura que, aun cuando nace en el ámbito de la urbe tardo-medieval, preanuncia, tanto en forma como en contenido, un período muy posterior de la historia cultural y literaria. Estimamos que esa nueva imagen trasciende incluso las ideas del Renacimiento, y apunta directamente al corazón del mundo contemporáneo.

En este trabajo nos importa destacar las aristas distintivas de esta nueva imagen, de esta prefiguración de un nuevo y muy distinto orden de ideas.

La singularidad histórica que A. Deyermond atribuye a *La Celestina*, o aun la originalidad artística que le reconoce M. Rosa Lida de Makiel,⁴ emanan en parte de los rasgos incipientes de esta nueva figura que surge de su composición, y que trasciende el espacio de lo meramente transicional. *La Celestina* exige, para poder aproximarse a algunas de sus complejidades, la perspectiva que brinda el pleno desarrollo histórico del mundo ideológico que ella misma contiene germinalmente. Es por ello que la obra superó la comprensión de la crítica coetánea. Y aun con nuestra perspectiva histórica, *La Celestina* desborda una y otra vez la pretensión de encontrarle una clave interpretativa total.

Esta dificultad obedece a distintos factores, y no es resultado artificial de una tendencia excesiva de la crítica a atribuirle una complejidad de la que carece. Es, por el contrario, una expresión de la resistencia de la obra a las pretensiones de agotar su significación de acuerdo con un único modo de interpretación de su sentido. Esta es, en el concepto que hoy sustentamos, una característica primordial de toda gran obra literaria, y como advierte muy bien Deyermond, «la ambigüedad [de *La Celestina*] no es una fácil invención de la crítica moderna, sino una característica fundamental de su arte».⁵

En esta misma ambigüedad podemos observar también otra nota cardinal de la anticipación histórica de *La Celestina*. En efecto, la literatura medieval se distingue por su respeto hacia la tradición figurativa y didáctica, por el uso reiterado del esquema del *exemplum*, y por la posibilidad de traducir el significado de una determinada obra de acuerdo con claves interpretativas sencillas, basadas en la figura retórica de la alegoría. Por el contrario, es claro que la polisemia de la metáfora —una figura más vinculada a nuestra propia concepción del arte literario— resulta mucho más adecuada para la inteligencia poética de *La Celestina* que la aplicación de la tradición interpretativa del *exemplum* medieval, a pesar de las consideraciones de Bataillon,⁶ que más adelante habremos de analizar.

Esta renuencia de la obra a la simplificación explicativa es una de las muchas características que expresan su indudable importancia histórica y estética, y justifican su extraordinaria vigencia y

valoración en nuestra propia cultura. Pero el motivo más importante de su relevancia histórico-literaria se debe —insistimos en ello— a que el pulso fundamental que anima *La Celestina* excede el de las ideas y concepciones propias del Renacimiento precoz, y se relaciona estrechamente, como veremos más adelante, con el nacimiento del teatro y la novela modernos.

El objetivo fundamental de este trabajo es, pues, señalar los aspectos esenciales de esa nueva concepción del mundo que impregna *La Celestina* y allí se manifiesta por primera vez en la historia literaria. Concepción que alcanzará su máximo desarrollo en nuestro propio tiempo, algunas de cuyas notas más características se adelantan en la obra con asombrosa antelación.

Una de las formas de comprender las marcas que distinguen la concepción del mundo sustentada por una determinada cultura —y sus metamorfosis— es intentar un acercamiento a su representación literaria de los grandes temas humanos: el amor, la muerte, el destino, el tiempo. Este será el camino que tomaremos para observar y aprehender en *La Celestina* la transformación que experimentaron entonces algunas ideas primordiales que sustentaban la cultura del Medioevo, así como para vislumbrar el incipiente surgimiento de la nueva cosmovisión que, preparada de antemano en el seno de la urbe tardo-medieval, se refleja en la composición de esta obra singular.

Con este objetivo, el presente trabajo se propone analizar la noción del tiempo, el destino y la muerte en *La Celestina*, destacando su evidente contraste con las ideas que prevalecieron en el Medioevo. Por razones metodológicas, la compleja temática del amor en *La Celestina* quedará fuera del ámbito de nuestra investigación, excepto en lo que concierne a su relación con el destino.

Asimismo, nuestro análisis intentará señalar la influencia que tuvieron algunas concepciones ideológicas de la Antigüedad clásica en la conformación de este nuevo paradigma. No obstante, también intentaremos destacar la transmutación sufrida por tales ideas clásicas, respecto de sus formas originales, por efecto de los cambios socioeconómicos y culturales introducidos por el nacimiento del capitalismo.

Este último aspecto nos permitirá mostrar cómo la nueva ideología apuntada supera el marco de referencia histórico y cultural del Renacimiento, para prefigurar el pleno desarrollo del mundo de ideas y valores en el cual, para bien y para mal, nos toca vivir.

El tiempo en *La Celestina*

El tratamiento del tiempo en *La Celestina* es sin duda una de los aspectos más distintivos de su singularidad literaria. Nada en la literatura medieval nos prepara para la noción angustiosa y desesperada del tiempo que impregna la obra, ni para la aguda conciencia del mismo que acosa a sus personajes. Si existe un punto de encuentro entre nuestra propia cultura —marcada por el imperio de la ansiedad— y el mundo de *La Celestina*, ese punto es indudablemente la similitud que presentan en cuanto a la percepción del tiempo y la significación que se le atribuye.

La concepción clásica del *tempus fugit* está en la base del nuevo paradigma del tiempo que señorea *La Celestina*. Pero si bien el tema de la fugacidad del tiempo ya nutría una gran parte de la literatura tardo-medieval —en especial la poesía—, la posición psicológica de los nuevos personajes ante este devenir constante varía aquí en forma fundamental.

El tratamiento medieval del *tempus fugit* está impregnado de nostalgia, en el más claro sentido etimológico de la palabra.⁷ Durante el Medioevo, la transitoriedad de la vida terrena es aceptada como un hecho inevitable, resultante de su menor realidad ontológica respecto de la vida eterna. Esto implica que el verdadero hogar está, para el hombre medieval, más allá de este mundo, y que el sentido del tiempo terrenal es sólo el de constituir un ámbito existencial de rango menor, en el cual se define la posibilidad de acceder para siempre a la verdadera existencia. Sin duda, en esta cosmovisión existe —y de hecho se percibe como pulso constante en toda su literatura— un anhelo primordial de acceder a esa vida permanente. Pero el ritmo de ese anhelo no es el de la ansiedad. Su columna vertebral no es la urgencia de acceder a lo que no se sabe si se obtendrá, sino la esperanza tranquila del que confía en alcanzar la felicidad eterna, en la que siente que encontrará, finalmente, el

descanso del peregrinaje. Por ello el tono afectivo predominante en esta concepción del tiempo tardo-medieval es la melancolía —condicionada a su vez por la velada percepción del fin inminente de una organización social—, y con él coincide una vivencia temporal lenta y sosegada.

Nada de esto es comparable a la vivencia del tiempo que acicatea la acción, el drama celestinesco. Su marca fundamental es la urgencia.⁸ Los personajes de *La Celestina* están dominados por la prisa y la impaciencia: impaciencia por vivir, por gozar, por amar y disfrutar del placer, por poseer riquezas, y por afirmar su voluntad, sus deseos y sus intereses personales, aun contra los valores aceptados de la vida en sociedad. Fiel reflejo de esta prisa son los consejos de Celestina a Pármeno en el acto VII:

Goza tu mocedad, el buen día, la buena noche,
el buen comer y beber. Quando pudieres
haverlo, no lo dexes. Piérdase lo que se perdiere.⁹

O también estas palabras de Elicia a la propia Celestina, al final del mismo acto:

Hayamos mucho plazer. Mientra oy toviéremos
de comer, no pensemos en mañana. También se
muere el que mucho allega como el que pobre-
mente vive, y el dotor como el pastor, y el papa
como el sacristán, y el señor como el siervo, y el
de alto linaje como el baxo, y tú con [tu] oficio
como yo sin ninguno. No havemos de vivir para
siempre.¹⁰

La noción de presión está íntimamente vinculada con la de prisa y angustia en la vivencia celestinesca del tiempo. La palabra presión remite a la raíz indoeuropea *prem-* (apretar, comprimir), de la cual deriva toda una familia de palabras relacionadas con esta vivencia angustiosa de la temporalidad: apresurar, aprisa, premura, presuroso, y aun otras ligadas a ellas, como opresión y comprimir. Estas palabras, además, nos refieren al origen de los conceptos de angustia y ansiedad, que remiten al latín *angere* (estrangular, apretar, oprimir), el cual deriva a su vez de la raíz indoeuropea *angh-* (apretado). Todo ello se manifiesta claramente en la vivencia psicofísica de falta de aire —traducida como respiración anhelosa o entrecortada—, que también es signo de una concepción opresiva del tiempo y de

precede, sirviendo de marco a sus acciones. Es además un tiempo ordenado por la Providencia con anterioridad a la existencia de los personajes individuales, y en el cual éstos deben cumplir un destino generalmente simbólico y transpersonal. Aun en la novela de la época, dice Lida de Makiel, «aunque se hable del transcurso del tiempo, el final [...] pinta la misma situación del principio: nada ha pasado ni cambiado. [En cambio], el desarrollo psicológico, la perspectiva en el tiempo, los personajes con pasado individual —que hoy nos parecen inherentes al género novelístico— se encuentran en la *Tragicomedia* siglos antes que en la novela europea». ¹⁶

El tiempo celestinesco es el que los personajes crean con sus acciones, pero su ominosa fugacidad impone a dichas acciones su carácter perentorio. Se nos dice, en el planto final de Pleberio, que es un tiempo desordenado y gobernado por la Fortuna. Pero una lectura atenta indica claramente que todo lo que sucede en el tiempo está gobernado por una compleja red de causas y efectos motivada por el deseo desordenado de los hombres, concepción que se inspira en la moral clásica. Como veremos más adelante, consideramos que Rojas ironiza, a través de la figura de Pleberio, sobre aquellos hombres cuya ceguera les impide ver que lo que parece obra de una Fortuna encarnizada contra ellos es en realidad el resultado de sus propias pasiones.

Con esto nos adentramos en la concepción del destino que impregna *La Celestina*. La misma se inspira, a nuestro criterio, en una noción clásica de lo trágico. Y adelanta, en consonancia con ello, esbozos de la moderna idea psicoanalítica sobre la relación entre carácter y destino, que la propia tragedia clásica inspiró al fundador del psicoanálisis.

La concepción celestinesca del destino

A primera vista, se puede pensar que *La Celestina* concibe los acontecimientos de la vida humana como sometidos al imperio de la Fortuna, antigua diosa que la literatura tardo-medieval —en especial Juan de Mena— oponía a la acción de la Providencia divina, con sus correlatos esenciales de orden y justicia. El monólogo final de Pleberio —del cual sustentaremos aquí una nueva interpretación— y una lectura apresurada del Prólogo añadido a la *Tra-*

gicomedía han dado pie a esta impresión, extendida hasta defender una posible lectura existencialista de la obra, que nos parece francamente anacrónica.

Otros autores, en particular Bataillon, ¹⁷ sostienen que *La Celestina* posee una clara intención didáctica, y que su estructura es propia de un *exemplum* destinado a ilustrar una moral cristiana de pecado y castigo, de raigambre netamente medieval. Nos parece que no es posible aceptar a pie juntillas las intenciones esbozadas por el autor en los preliminares y posliminares. Consideramos más adecuado valorarlos como un mecanismo destinado a limitar la ambigüedad interpretativa, protegiendo así a la obra de la lupa de la Inquisición, de modo similar a las glosas que Rodríguez de Montalvo añadió al *Amadís de Gaula*. Por otra parte, la literatura didáctica, cuyo origen está más ligado al ámbito clerical que al urbano y laico de *La Celestina*, ofrece siempre la contraposición de modelos ideales y antimodelos, cuya interpretación no permite ambigüedades. En *La Celestina*, en cambio, no se presenta al lector ningún modelo ético contrapuesto al de los personajes, ni ningún paradigma heroico que imitar. No creemos tampoco que se pueda pensar en una concepción del destino ordenado por la Providencia, según la noción cristiana, como fundamento de *La Celestina*. De hecho no se ofrece a los personajes de la obra la característica clave de esta concepción: la posibilidad de la redención del destino individual por medio de la gracia y la acción reparativa.

Creemos que la noción del destino en *La Celestina* responde a un paradigma diferente de estos dos puntos de vista. Se ha dicho que la obra es una *reprobatio amoris*, ¹⁸ y consideramos que esta aserción proporciona la clave para comprender la visión celestinesca acerca del decurso del destino. En efecto, a lo largo de la obra late una concepción —de fundamento clásico— de la pasión amorosa como *hybris* y, por lo tanto, del destino de los amantes como resultado inevitable de su entrega a esta desmesura. Por lo tanto, consideramos que la estructura de *La Celestina* debe ser entendida en el marco conceptual de la tragedia y la causalidad clásicas.

Es sabido que Rojas fue un judío converso, y se ha querido ver en ello la causa del escepticismo que alienta en las páginas de *La Celestina*. Pero no de-

bemos olvidar que el autor fue también abogado y hombre público, y se formó intelectualmente en un círculo de innovación humanística como era la Universidad de Salamanca en el fin del Medioevo. Por estas razones, no resulta inverosímil un amplio contacto de Rojas con la cultura clásica. Acaso ésta le haya permitido hallar en el estoicismo el fundamento de una nueva cosmovisión, de índole filosófica, que fuera sustento de una renovación de su actitud vital, no sólo como respuesta frente a la conversión religiosa forzada, sino ante los cambios sociales profundos que le tocó observar y reflejar.

La *reprobatio amoris* es una de las muchas manifestaciones de la moral clásica —fundamentalmente romana y de raíz estoica— que influyeron en la constitución de la moral occidental.¹⁹ Aún más atrás en el tiempo, esta noción reprobatoria de la pasión entronca con la ética griega en tres puntos fundamentales: condenación de la *hybris*, desaprobación de quienes no escuchan los consejos de la razón (Calisto desoye repetidamente a Pármeno), y consecuencias trágicas que entraña acatar la desmesura pasional como fundamento de la acción.

Estos tres aspectos característicos de la causalidad trágica están presentes en *La Celestina*. Sin embargo, en sus páginas no se recurre a la voluntad de los dioses como explicación de dicha causalidad: la concatenación de la misma se vertebra como resultado de la voluntad egoísta y codiciosa de los personajes. La modernidad de *La Celestina* radica en gran medida en esta visión, que atribuye a las consecuencias de las pasiones humanas el tejido de los hilos del destino, concepción en la cual se separa de las creencias fundamentales del Medioevo —que lo atribuye al plan de la Providencia divina, en el cual se inserta la acción de los hombres iluminada por la gracia— y de la Antigüedad, que lo imputa al designio arbitrario de los dioses.²⁰ Por otra parte, con esta cosmovisión sobre la íntima relación existente entre carácter y destino, la obra prelude la novela y el teatro del siglo XIX, así como la idea de la causación psicológica del porvenir, postulada poco más tarde por el psicoanálisis.

Es así que en *La Celestina* se observa una esmerada atención a la posibilidad de establecer una correlación visible entre los diversos hechos de la trama, subrayando su íntimo enlace causal. Incluso

el único evento aparentemente fortuito de la *Comedia*, la caída de Calisto, queda verosímilmente explicado en el nuevo contexto de la *Tragicomedia*, como fruto último de su impaciencia. Parece, señala Lida de Makiel, que el autor se esforzara por decirnos que no existe el azar, que nada sucede por una feliz o infeliz coincidencia, sino por un intrincado juego de causas y efectos del cual no siempre los actores del drama son enteramente concientes. «Esta presentación integral de la vida —remarca Lida de Makiel— no excluye lo sobrenatural, pero lo muestra como una causalidad paralela, que no desaloja el juego de causas y efectos naturales.»²¹ «Precisamente porque el primer fin artístico de *La Celestina* no es dibujar una intriga ingeniosa cuyas peripecias compliquen por fuera a los personajes —dice la investigadora argentina— sino reflejar la realidad que entrelaza con trama inextricable aún los pocos hechos del drama más elemental, [es que] hallamos [en la obra] una secuencia densa de causas y efectos.»²² Y agrega más adelante: «Así motiva la *Tragicomedia* con infinito esmero, en pequeñas coyunturas materiales sugeridas por el ambiente, en consecuencias forzosas de actos, en resultados de rasgos esenciales de carácter, en efectos de impulsos pasionales de intensidad poco común, los hechos que marcan el trazado de la sencilla acción.»²³

Tres recursos fundamentales develan el entramado del hilo de la causalidad en la obra: la *gradatio*, la ironía trágica, y el uso prospectivo del aparte.

Ejemplo de la primera es la explicación de Pármeno a su amo Calisto en el acto II, donde después de enunciar

que nunca yerro vino desacompañado, y que un inconveniente es puerta y causa de muchos

ejemplifica este aserto con la siguiente gradación causal:

Señor, porque perderse el otro día el nebli fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada, causa de la ver y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y el alma y hazienda.²⁴

El mismo recurso se emplea en otras partes de la obra, pero nunca como mero artificio retórico sino

como un modo específico de enfatizar el enlace causal de los acontecimientos, así como de anunciar anticipadamente el trágico desenlace. Por ello dice Lida de Makiel que «en esas series consecutivas —ya no floreas meramente ornamentales— se refleja un nuevo modo de concebir la realidad como un enmarañado nexo de causas y efectos férreamente remachados».²⁵

Idéntica función cumple la ironía. Su justificación artística la remarca la misma investigadora con estas admirables palabras: «La concepción de la realidad, no ya como providencialmente regida por un código que la voluntad de su Hacedor puede suspender [...], sino como un continuo irrevocable de causas y efectos, se expresa también en la anticipación [irónica] de las líneas directrices del argumento: lo que se dice o se hace tiene su sentido como reacción directa a las circunstancias inmediatas dentro de cada situación, pero para el lector que, a diferencia de los personajes, conoce la verdad en cada aspecto e instante del drama y está al tanto de su asunto entero, presenta además otro sentido, ligado a la esencia de la obra y, en particular, a las circunstancias trágicas de su desenlace. No es un artificio: al fin, una vida se intuye en su cabal valor sólo cuando ha acabado; sólo entonces se percibe el dibujo de conjunto que formaban los pequeños hechos de cada día, y se aprecia el alcance de cada trazo».²⁶

Ejemplos ilustrativos de este recurso son, por caso, el reproche que Elicia dirige a Sempronio en el acto I, con palabras de funesto sentido:

¡Ay, maldito seas, traydor! Postema y landre te mate, y a manos de tus enemigos mueras, y por crímenes dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas.²⁷

O estas otras, con las que *Celestina* busca calmar a Sempronio, sin sospechar cuán distinta será la realidad:

Calla, loquillo, que parte o partezilla, quanto tu quisieres te daré. Todo lo mío es tuyo. Gozémonos y aprovechémonos, que sobre el partir nunca reñiremos.²⁸

Por último, merece especial atención el uso reiterativo del aparte, que Bataillon destaca entre los

actos I y IX.²⁹ No se trata, dice el autor, del aparte dirigido al público —que fue de preferencia en el teatro de Plauto—, sino más bien del aparte que llega a ser oído a medias por el personaje al que se refiere, el cual inquiere entonces la repetición de lo dicho, obteniendo como respuesta un discurso falso, a veces deformado para que el reemplazo suene verosímil al oído poco atento.

Además del sentido habitual que el recurso tenía en la comedia latina —reflejar la deslealtad del criado hacia su amo—, nos parece que en *La Celestina* su uso tiene un sentido mucho más profundo: subvierte irónicamente el discurso de los personajes y las actitudes que demuestran hacia afuera, en tanto que devela los verdaderos pensamientos o intenciones que los animan. Este recurso es necesario en el contexto de representación para el que fue pensada la obra —ya sea en escena o en el ámbito de la lectura grupal— y funciona aquí como sustituto del monólogo interior en la novela (que también nos revelaría los pensamientos secretos de los personajes, no siempre concordantes con lo que éstos dicen y hacen ante los demás). Así, el aparte se constituye en un instrumento revelador de la realidad oculta, que la ceguera de los personajes destinatarios les impide ver, obnubilados como están por el deseo (Calisto, Melibea) o la ignorancia (Pleberio, Alisa).

Dice Bataillon que éste es un claro procedimiento de moralización utilizado con destreza por Rojas —creemos que es mucho más que eso—, y que después del acto IX «la intriga ya no los necesita, como tampoco la caracterización moral de los personajes, ya que la suerte está echada y cada cual se dirige a su destino».³⁰ Nos gustaría agregar que, en el caso de Pármemo y Lucrecia, el aparte refleja también la lucha interior de los personajes entre la obstinada seducción de la que son víctimas y la realidad que no pueden dejar de ver y decir a sus señores. Por ello, en su caso, la desaparición del aparte refleja la capitulación moral de estos personajes, que al comienzo no estaban tan ciegos como para no percibir la realidad que se tejía bajo las engañosas apariencias, y que hasta determinado momento podrían haber sido las voces de la razón. Escuchar estas voces quizás hubiera permitido evitar la tragedia.

Como ilustración de ello, y también del uso prospectivo del aparte para predecir (casi

proféticamente) el desenlace de la trama, baste el siguiente y conocido ejemplo de Pármeno en el acto I, mientras Calisto adora a Celestina:

(¡Guay de orejas que tal oyen! Perdido es quien tras perdido anda. [...] Deshecho es, vencido es, caído es. No es capaz de ninguna redención, ni consejo, ni esfuerzo.)³¹

Los tres recursos antes descritos concurren con el fin de presentar una trama bien ajustada de acontecimientos, estrecha y causalmente concatenados. Cada suceso tiene su causa y su consecuencia perfectamente verosímiles, que avanzan tenazmente hacia el trágico desenlace. Por lo tanto, ante los ojos del lector, nada de lo que sucede es casual, y el orden de los acontecimientos no responde al azar sino a la concepción estoica del destino, según la cual «nada acaece en el mundo de manera que no lo siga siempre alguna otra cosa y no se le una como a una causa, y a su vez, ninguna de las cosas que suceden después puede ser independiente de las cosas sucedidas antes [...] Nada, pues, en el mundo, es o llega a ser sin causa, puesto que nada en él está separado o desligado de todo lo sucedido antes».³² Esta noción, sostenida enfáticamente por los filósofos estoicos, expresa una de las más antiguas y poderosas raíces del pensamiento griego, y es uno de los fundamentos del desarrollo de la filosofía y la investigación científica helénicas. Es por ello que antes señalamos la vinculación entre esta concepción celestinesca del destino y la que alienta en la trama de la causalidad trágica clásica, aunque allí bajo el ropaje engañoso del mito, ligado a la función didáctica del teatro ateniense. *La Celestina* muestra esta causalidad trágica despojada de toda relación mitológica, e indisolublemente unida a otro de los pilares fundamentales de la cosmovisión estoica, también de raigambre helénica: la condenación de las pasiones, de la *hybris*, y la prosecución de una vida ordenada según la razón como ideal de toda conducta.³³

Es evidente que esta estricta concatenación causal que se ofrece a los ojos del lector difiere completamente de la interpretación de los hechos que realiza Pleberio en el monólogo final que conforma la totalidad del acto XXI. En este planto, el padre de Melibea protesta sucesivamente contra la Fortuna,

el Mundo y el Amor, a quienes imputa la responsabilidad por su hado adverso, como a una especie de providencia maligna que se habría ensañado especialmente con él, presumiblemente por ciertas pasiones de su juventud.

Señalemos, en primer lugar, que este personaje, así como su mujer, se caracteriza por ignorar los resortes de esa trama causal que antes describíamos. El acto XVI es una clara ironía al respecto. Asimismo, el origen del nombre Pleberio es uno de los más oscuros en una obra sembrada de referencias intertextuales clásicas y de cuidadosas valoraciones etimológicas en la elección de los nombres de sus personajes, según demuestra el excelente estudio de Naylor.³⁴ Para este investigador, todo hace pensar que Pleberio debe ser referido a *plebs/pleberis*, y su adjetivo *plebeius* (relativo a la gente llana). Pleberio no se distingue demasiado de la misma gente llana que anima la obra, y de la que Rojas, hombre culto y erudito, experimentado hombre público y de leyes, no parece haberse forjado una opinión demasiado favorable.

Coincidimos entonces con S. Gilman en la importancia que otorga al monólogo final de Pleberio, pero creemos que sus conclusiones no son acertadas. Si Pleberio es el «único personaje cuyo diálogo no ha sido subvertido irónicamente durante el curso de la obra»,³⁵ es justamente porque su largo planto, resultado de su entrega al frenesí doloroso —también condenada por el estoicismo—, es en sí mismo una amarga ironía final. Ella se refiere a la ceguera de quienes no ven ni comprenden cabalmente la causalidad inexorable que enlaza todos los acontecimientos, prefiriendo atribuir su destino al hado antes que asumir su propia responsabilidad en la forja del mismo (en este caso, el hecho de haber descuidado la educación de su hija en pos de la preparación de su herencia material).

Si de Pleberio queda fempsona e clava en casa.
Sempsona. Celestina. Elina.

