



Por lo tanto, nos parece que no se puede hablar de la voz de Fernando de Rojas en el monólogo de Pleberio, ni afirmar que el autor sostenga en él una noción de la vida entendida como una batalla permanente, sin orden ni concierto. Consideramos que las palabras del Prólogo añadido a la *Tragicomedia*, a menudo tomadas como un refuerzo ideológico de las quejas del plauto, persiguen una intención distinta —referida a la recepción de la obra—, y no se vinculan a la interpretación de este acto final, escrito para la versión original de la *Comedia*. Creemos, en cambio, que el monólogo que cierra la obra se puede ver como una ironía de Rojas acerca de la interpretación que el hombre común suele hacer de los acontecimientos trágicos que lo afectan. Nos parece que la voz del autor está mejor representada en los múltiples recursos que utiliza para decir, por boca de sus personajes (especialmente la de Calisto al referirse a la muerte de sus criados y de Celestina, y la de Pármeno al profetizar la del propio Calisto), que las cosas debían suceder como sucedieron, de acuerdo con el carácter y las pasiones que gobernaban la conducta de los personajes.³⁶

De este modo, aunque *La Celestina* no pertenezca claramente a la tradición del *exemplum* moralizante, no podemos negar que se desprende de ella una honda lección moral, más profunda que la visible a primera vista. En palabras de Lida de Makiel —aunque en disenso con el restrictivo calificativo de «ascética»—, podemos decir que «*La Celestina* no tiene moraleja, por más que insistan en ella las admoniciones en prosa y en verso que la encuadran, aunque sí tiene moral. Al ideal artístico de Rojas repugnaba representar la justicia poética en su geométrico funcionamiento, pero de su obra se desprende una suerte de honda y desoladora lección ascética».³⁷

La Celestina y la representación de la muerte

Sorprende en *La Celestina* la ausencia casi total de consideraciones sobre el momento de la muerte, al modo de las que pueblan la literatura admonitoria de los siglos XIV y XV. El tópico del *ars moriendi* —una de las respuestas elaboradas por el cristianismo ante la desazón existencial provocada por la peste y la mortandad de mediados del siglo XIV— apenas aparece aludido, en forma muy breve, en las palabras de Pleberio a Alisa en el acto XVI. Ello sorprende aún más en una obra que ha dado pie para ser considerada como un *exemplum* de finalidad moralizante. Tampoco aparece representación alguna de la muerte, en un texto que —como señala Lida de Makiel— «reduce la muerte y el más allá a conceptos negativos, sin existencia propia».³⁸

Nos interesa reflexionar sobre esta afirmación para poder analizar la representación y el valor que se atribuye a la muerte en *La Celestina*. Para ello es necesario realizar algunas consideraciones previas, de índole social e histórica.

Es sabido que en 1348 —poco después de iniciada la Guerra de los Cien Años, y tras varios lustros de hambruna— se desató en Europa la peste, que en poco tiempo acabó con aproximadamente un tercio de la población. Es difícil sobrestimar el impacto que esta situación provocó en el ideario social y en las formas de vida. La peste que asoló Europa entre los siglos VI y VIII no había tenido efectos tan fulminantes en tan poco tiempo. Además, había encontrado a su paso un continente donde la mayoría de la población se había tornado predominantemente rural, y cuyas comunicaciones —herencia del Imperio Romano— estaban desmembradas, con la consiguiente dificultad para la libre propagación de la enfermedad. De hecho, la peste —extendida por casi tres siglos— contribuyó en realidad a despoblar aún más las ciudades, lugares donde, por razones higiénicas, el mal era más difícil de controlar.

Estas ciudades se comenzaron a repoblar durante el siglo XI, y especialmente durante los siglos XII y XIII, a fines del cual se observa un nuevo auge de la vida urbana. A pesar de la influencia de la Iglesia, de las catedrales y de las universidades, en el pueblo llano de estas urbes —y especialmente en

su teatro popular— pervivía la herencia del paganismo grecorromano, nunca completamente dormida. Ésta animaba una cosmovisión realista y moderadamente escéptica, en una población que adhería al *carpe diem*, que comenzaba a disfrutar del progreso económico urbano, y que ponía sus anhelos e intereses en la vida terrena antes que en la de ultratumba, a pesar de la predicación insistente de las órdenes mendicantes, que nunca fue tan eficaz como la evangelización que llevaron a cabo los benedictinos en la población rural durante los siete siglos precedentes.

De este modo, la peste que se inició en 1348 sembró el terror en esas urbes orgullosas de su naciente pujanza, en las que el goce de la vida empezaba a ser un valor por sí mismo, más allá de las promesas y esperanzas acerca de la vida eterna. La gente fallecía en masa sin auxilios espirituales, y la tranquila y segura concepción de la muerte como un tránsito benéfico, que el cristianismo había logrado imponer después de siglos, fue reemplazada por una representación mental de ésta como una presencia concreta, ominosa, personal, que arrancaba a los seres de esta vida terrena, única, en la que tenían ahora plena confianza como fuente de gozo y deleite.

Hasta ese momento la muerte era el instante abstracto e intemporal del tránsito entre este mundo y el otro, el verdadero. La representación artística y mental, por lo tanto, se preocupaba ante todo por figurar el trasmundo, y la muerte había quedado relegada al plano de lo inmaterial. Esta nueva concretización y personalización de la muerte, esta relevancia del momento del deceso como un evento generado por un poder externo que quita al hombre su vida terrenal —la cual ahora valora mucho más que antes— se manifestará en el nacimiento de un género de origen popular y urbano, que busca sus modelos en los resabios de la antigüedad clásica: las danzas de la muerte.

Estas danzas, aunque fueron un fenómeno extendido y netamente medieval, no tenían origen cristiano: se vinculaban a la tradición pagana, y buscaron en ella sus modelos de representación. Resurgió así el concepto de lo macabro, y con él la figuración personal de la muerte. Primero se la plas-

mó en la figura de un muerto concreto, y más tarde como un esqueleto portador de una hoz o guadaña, que venía a llevarse a todos los hombres por igual, segándolos contra su voluntad. Estas representaciones retomaron modelos de la antigüedad tardía, y los integraron a un nuevo esquema medieval: la danza macabra de la muerte igualadora.

Al comienzo estas danzas funcionaron como una especie de catarsis colectiva del temor producido por el recuerdo de las vivencias personales y sociales vinculadas a la peste, tan difíciles de evaluar para nosotros. Por supuesto, su mayor auge se dio en las ciudades, por haber sido su población la más afectada desde todo punto de vista, y porque en ella —y en especial en el pueblo llano de la misma— estaba menos arraigada la visión cristiana que valoraba ante todo la vida en el ultramundo, inculcada por varios siglos de predicación benedictina en un medio rural que no gozaba del bienestar material de la ciudad.

Más tarde, con el resurgimiento de la prosperidad urbana durante el siglo xv, las danzas se hacen muy populares, tornándose grotescas y adquiriendo —hasta cierto punto— un matiz cómico. La burla —aunque quizá secretamente angustiada— reemplaza poco a poco el temor en una sociedad que vuelve a sentirse invulnerable. La Iglesia percibe que algo comienza a cambiar en la relación del hombre con la muerte y la vida en el más allá, y reacciona con la predicación del *ars moriendi*, contraparte solemne del *ars vivendi*. El cristiano debe prepararse para la buena muerte, puerta de la verdadera vida. También el *ars moriendi* bebe en las fuentes clásicas, en especial en una noción nostálgica del *tempus fugit* latino. Sin embargo, nótese que aun en los cultores de este arte del morir, como Manrique en sus famosas *Coplas*, la influencia de las danzas ya es indeleble: la muerte es una entidad concreta que viene a buscar al que va a morir, y la gloria eterna entre los vivos —y no sólo la vida espiritual en el otro mundo— debe ser un objetivo del buen vivir y morir.

A partir de aquí, la creciente pujanza económica de las ciudades, los cambios culturales del precoz Renacimiento, y la difusión de la ideología capitalista (que reencausa el esfuerzo humano desde la preeminencia del mejoramiento espiritual hacia el

reinado del acopio material) potencian la valorización de la vida y los goces terrenales, y difuman la importancia del mundo ultraterreno. Paulatinamente, a la burla sucede la indiferencia, y las danzas pasan de ser un género cuasicómico a perder su importancia social. A fines del siglo XV casi desaparecen.

Así, la muerte ha pasado de ser un tránsito abstracto, inevitable, que el hombre medieval tenía siempre presente —no sin cierta nostalgia—, a convertirse en una figura horrorosa y concreta, que arranca a todos los hombres su bien máspreciado y, más tarde, a ser un figura grotesca que despierta la burla y finalmente el olvido. La nueva sociedad avanza hacia la búsqueda infructuosa de la inmortalidad en la Tierra, y la muerte ya no tiene lugar en el mundo. Vuelve entonces a ser un concepto abstracto, como dice Lida de Makiel, sin existencia propia, y con ella se lleva también la noción y la importancia de la vida espiritual. Pero desde el olvido en que cae a partir de entonces, sigue ejerciendo su influencia sobre unos hombres que, aunque no la mencionen con frecuencia en sus discursos, ni piensen constantemente en ella, la saben presente y límite infranqueable de todo lo que ahora les parece importante disfrutar, defender y conservar.³⁹

Este es el mundo ideológico donde viven los personajes de *La Celestina*. Sus días transcurren en una angustiada prisa por disfrutar de todos los goces posibles de la existencia terrena. Se ha dicho que su lema es el *carpe diem*, pero debemos señalar que no es el *carpe diem* tranquilo y gozoso de quien realmente considera esta vida como la única, y busca disfrutar de lo que ella ofrece sin prisa ni avaricia, con verdadero deleite en la vivencia profunda del presente. Es el *carpe diem* imperativo, angustiado, de seres que temen la muerte y el futuro, que en el fondo no están seguros de que no les esperen las penas del infierno por sus goces terrenales, y que por lo tanto se apresuran a disfrutar de todo lo que encuentran a su paso. Lo agotan, no obstante, sin nunca gozarlo verdaderamente del todo, acuciados como están por hallar un nuevo placer antes de que se acabe el tiempo, antes de que llegue la hora de la muerte.

Esa muerte que en *La Celestina* es una presencia permanente, aunque no se la mencione casi nunca. La certeza de la muerte y la vejez como término

de todo goce acicatea la actividad febril, compulsiva, de los personajes, su codicia, y la ruptura de cualquier valla moral o social que impida la obtención de todo aquello que desean. Los hombres y mujeres de *La Celestina* —representantes del mundo de valores del nuevo habitante de las urbes, que ya se perfila en la Baja Edad Media— viven intensamente, pero siempre angustiados; viven, en el fondo, huyendo de la muerte. La misma muerte en la que ellos mismos, finalmente, se precipitan, dominados por su urgencia de vivir hasta las últimas consecuencias. Y es interesante que todos los personajes mueran o desaparezcan al final de una obra cuya trama dramática es acuciada, precisamente, por el ansia constante de obtener el placer huyendo de la muerte.

La urgencia que azota el ritmo de la obra va ligada, en forma indisoluble, a su representación desesperada y presurosa del tiempo, con la que abrimos este trabajo. En efecto, aquel *tempus fugit* melancólico, lento, parsimonioso, sobre el que meditaban poéticamente los hombres del Bajo Medioevo nobiliario y rural, los cultores religiosos del *ars moriendi*, que esperaban con nostalgia el momento glorioso de la muerte, no guarda relación alguna con este *tempus fugit* que se intenta aferrar con desesperación codiciosa, como una valiosa mercancía cuya utilidad no debe desperdiciarse sin haber obtenido de ella el máximo provecho.

De allí la declaración del suegro de Rojas, quién «creyendo que no ay otra vida después desta, dixo e afirmó que acá toviere el bien, que en la otra vida no sabia sy avía nada».⁴⁰

Conclusiones y perspectivas

Creemos que este recorrido a través de los principales mojones que vertebran la cosmovisión de *La*



Celestina nos ha permitido demostrar y apreciar suficientemente la emergencia de un nuevo paradigma ideológico. Sin duda, la figura incipiente del mismo no tenía aún sus rasgos plenamente dibujados en *La Celestina*, ni los tendría por mucho tiempo en la historia literaria. Sin embargo, nos parece haber señalado que sus gérmenes primordiales ya se encuentran latentes en las páginas de esta obra extraordinaria, en la que se insinúan con sorprendente antelación.

Las nociones de tiempo, destino y muerte en *La Celestina* representan un ideario diferente del que nutrió las venas más importantes e influyentes de la literatura del Medioevo y el Renacimiento. Como hemos señalado, consideramos que esa nueva concepción se dirige al núcleo del mundo ideológico contemporáneo, y explica en parte la inusitada vigencia de la obra.

Decimos las venas más influyentes porque desconocemos todo el alcance de la literatura oral de raigambre urbana —y en especial del teatro— de aquel período, y por lo tanto no podemos asegurar que estas ideas no existieran ya, como focos aislados, en las ciudades del Medioevo, cuya vida nos es hoy, en gran medida, desconocida. Pero lo cierto es que *La Celestina* se diferencia del cosmos filosófico que subyace a la mayor parte de la literatura medieval —y también a gran parte de la que surgirá en los siglos inmediatamente posteriores—, y aun desde el punto de vista formal se distancia claramente de las obras literarias típicas de la época, presentando innovaciones que se adelantan siglos a su composición.

Por estas razones, *La Celestina* se alza ante el lector contemporáneo como un singular legado histórico y literario. Ella conserva los primeros esbozos de un nuevo universo de ideas que, aunque nos resultan en parte ajenas y diferentes, se parecen indudablemente más a las nuestras que aquéllas que latían en la literatura propiamente medieval, y aun en la renacentista. *La Celestina* —incomprendida en su real dimensión por la crítica de su tiempo— se constituyó en inapreciable testimonio de la emergencia de una concepción de la vida que, si bien se encontraba en inevitable desarrollo, no fue plenamente recogida ni vislumbrada por la literatura de su época.

«*La Celestina* —dice Lida de Makiel— sorprende al lector con su visión integral del hombre y de la sociedad, que no ha vuelto a expresarse con tal concentrado vigor en obra alguna de teatro [...]; los elementos más diversos del mundo del siglo xv aparecen orgánicamente integrados en su textura: el caballero noble, la noble doncella, los padres solícitos, los criados leales o desleales, la alcahueta activa y codiciosa, las meretrices resentidas, el rufián burlador. La palabra abundante de esos personajes evoca a otros que no intervienen directamente y a un buen número de tipos sociales, clasificados por su oficio y representados ya en el ejercicio de su profesión, ya en su participación en la vida de la ciudad. De modo parejo [...] muestra gran número de lugares y evoca otros muchos; implica considerable tiempo para su acción y se refiere a lapsos muchos más largos que sitúa en el pasado de los personajes. [...] Contraprueba de su originalidad es el no haberse dado cosa parecida en las letras occidentales hasta el surgimiento de las grandes novelas [del siglo xix]. [*La Celestina*] rebasó inmensamente la comprensión artística de los lectores coetáneos e inmediatos, [pero] por mucho que se remedase algún chiste o situación, por mucho que floreciesen las llamadas continuaciones e imitaciones, por más que uno de sus personajes se incorporase al acervo popular, de hecho *La Celestina* como un todo artístico apenas ejerció influjo literario: éste fue el precio de su asombrosa originalidad».⁴¹

Consideramos que ese precio, tributo póstumo de su inalienable singularidad, es precisamente el que la define y erige como una obra única en la historia de la literatura española y universal, cuya voz sigue resultando significativa después de seis siglos de vigencia literaria.

De haber sido *La Celestina* una simple obra de transición entre el Medioevo y el Renacimiento, posiblemente los hombres de ese período de renovación de la cultura europea la hubiesen valorado como una legítima representante del nuevo mundo de ideas que buscaban instaurar. Quizás así hubiera tenido la influencia literaria de la que careció como un todo artístico, y hoy sería para nosotros una reliquia expresiva de ese mundo particular. Sin embargo, ellos la entendieron como una

obra propia del Medioevo, y la consideraron un breviario de moral, una lección ascética con un trágico final, o incluso un largo, novedoso y al mismo tiempo póstumo *exemplum* medieval.

Mientras tanto, *La Celestina* portaba en su seno (invisibles a los ojos del Renacimiento, optimista y orgulloso del sueño humanista, y ocultas bajo el ropaje engañoso de la reprobación moral medieval, que las hizo invulnerables por dos siglos ante la Inquisición) las semillas de una originalidad ideológica y artística que trascendía su época, y que sólo con el tiempo habría de fructificar, desarrollarse e imperar.

Notas

1. A lo largo de este trabajo nos referiremos a la obra, predominantemente, como *La Celestina*. Cuando debamos hacer precisiones sobre las diferencias existentes entre la versión original y la definitiva, nos referiremos a la *Comedia* y la *Tragicomedia*, respectivamente.

2. Deyermond, Alain, «Capítulo 12: La Celestina, introducción» en Rico y Deyermond (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, tomo I: Edad Media*, p. 485.

3. Castro, Américo, *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*, citado por Pedro Piñero Ramírez en la introducción a su edición de Rojas, Fernando de, *La Celestina*, p. 13. Américo Castro destacó la importancia histórico-literaria de la expulsión y la conversión forzada de los judíos de España en 1492, enfatizando los desgarradores efectos sociales y culturales que provocó en la vida española de entonces. A su entender, el análisis de estos efectos no puede obviarse para una adecuada comprensión de numerosos aspectos de *La Celestina*.

4. Lida de Makiel, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*.

5. Deyermond, Alain, op. cit., p. 494.

6. Bataillon, Marcel, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961, citado en P. Piñero Ramírez, op. cit., pp. 15 y 30.

7. *Nostalgia* deriva de los vocablos griegos *nóstos* (regreso, regreso a casa) y *álgos* (dolor), y por lo tanto nos remite tanto a la pena por encontrarse lejos del hogar como al anhelo doliente de retornar a

él. El verdadero hogar es, para el hombre medieval, el mundo ultraterreno.

8. También aquí la etimología es esencial para iluminar la amplitud del contexto de referencia. Es sabido que urgir se vincula al latín *urgere* (apresurar), con su claro sentido de una vivencia del tiempo entendido como presión para la acción. *Urgere*, a su vez, deriva de la raíz indoeuropea *wreg-* (empujar, conducir) y es fuente, por ejemplo, del gótico *wrikan* (acosar). Todas estas asociaciones en el paradigma etimológico son fundamentales para comprender y enriquecer la significación que el tiempo adquiere en *La Celestina*.

9. Rojas, *La Celestina*, p. 198.

10. *Ibid.*, p. 212. Es notoria la influencia de las danzas de la muerte en este pasaje, introduciendo el conocido motivo de la igualdad de los hombres ante la muerte, que también recorre la poesía medieval. Recuérdense, por ejemplo, las *Coplas de Manrique*: «Nuestras vidas son los ríos/que van a dar en la mar/qu'es el morir/allí van los señoríos/derechos a se acabar/e consumir/allí los ríos caudales/allí los otros medianos/e más chicos/allegados son iguales/los que viven por sus manos/e los ricos». Sin embargo, en la ideología que nutre las *Coplas*, la imprevisibilidad y el carácter «democrático» de la muerte son estímulos para una vida noble, y para preocuparse por el arte del buen morir. Dicho arte establece, en última instancia, la diferencia entre los hombres, que se manifiesta en las vidas segunda y tercera —integradoras de la inmortalidad medieval y la clásico-renacentista— a las que cada uno pueda acceder. Nada de esto se encuentra en las páginas de *La Celestina*, a pesar de su utilización del tópico de la muerte igualadora. No obstante, la referencia nos dará pie para un comentario más amplio, en la tercera parte de este trabajo, sobre una posible vinculación más profunda entre las danzas y *La Celestina*.

11. Berndt, Erna R., *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*, citada en P. Piñero Ramírez, op. cit., p. 48. Este concepto es sumamente importante para comprender algunas manifestaciones de *La Celestina*, así como tal vez de la cultura contemporánea, y será retomado en la tercera parte del presente trabajo. Pensadores y poetas como Martin Heidegger y Rainer M. Rilke han advertido sobre los efectos

devastadores de la negación de la muerte que impregna nuestra cultura. Aunque el análisis de las raíces históricas de este fenómeno excede ampliamente las posibilidades de este trabajo, baste señalar que ya una obra tardo-medieval como *La Celestina*, dice Lida de Makiel, «reduce la muerte y el más allá a conceptos negativos, sin existencia propia» (op. cit., p. 169). El origen de esta concepción debe relacionarse, a nuestro entender, con los efectos que la peste y la súbita mortandad de mediados del siglo XIV ejercieron sobre la psicología social —en especial urbana— y la estructura de creencias imperantes en el Medioevo. Estos efectos estarán luego en la base del activismo febril del capitalismo naciente, entendido —entre otras motivaciones— como una forma de conjurar la inseguridad del futuro y, en última instancia, la mortalidad.

12. Cabe señalar las similitudes entre estas características y las de muchos personajes de la literatura contemporánea, que representan la tipología psicológica del hombre consumista. Ésta ha sido bien descrita por Erich Fromm en numerosas obras, entre ellas *El miedo a la libertad* y *Ética y psicoanálisis*.

13. Lida de Makiel, María Rosa, op. cit., pp. 169-170.

14. No deja de ser una interesante ironía que el reloj, símbolo por excelencia de la alienación del hombre contemporáneo respecto de los ritmos naturales, se utilice aquí como símbolo de los mismos.

15. Lida de Makiel, María Rosa, op. cit., pp. 171-172.

16. Lida de Makiel, María Rosa, op. cit., p. 191.

17. Bataillon, Marcel, op. cit.

18. Green, Otis H., «Amor cortés y moral cristiana en la trama de *La Celestina*», en Rico y Deyermond (dir.), op. cit.

19. Es interesante observar la relación especular de *La Celestina* con el famoso libro IV de *La Eneida* en el tratamiento de este tema. Calisto, héroe joven, blasfemo e inmaduro, se entrega a la pasión abandonando todos sus deberes sociales y de clase, con lo cual constituye el reverso de Eneas, héroe maduro, fiel y piadoso que, aunque entregado inicialmente a la «molición», escucha luego la advertencia de los dioses (y al escucharla se distingue del héroe trágico griego) y retoma por fin su verdadero destino. Es también significativo que Dido, al igual que Melibea,

se suicide al final del cuadro dramático, aunque las motivaciones de una y otra sean diferentes.

20. Debemos hacer una salvedad sobre esta afirmación. Aún se debate hasta qué punto la intervención divina en la épica y la tragedia griegas constituye una explicación causal o un recurso para figurar las pasiones humanas que ponen en movimiento el campo de la acción. Tanto la tragedia de Esquilo o de Sófocles como la épica homérica, aunque recurren al expediente de los dioses, presentan sucesos explicables por el carácter de los personajes. Así, por ejemplo, no es necesario recurrir a un destino decretado por los hados para comprender que las personalidades de Antígona y Creonte en conflicto tenían que producir el trágico desenlace de la obra. Lo mismo cabe decir de la desmesura en los héroes principales de *La Ilíada*. Incluso el comienzo de *La Odisea* parece poner en duda lo que hoy se estima —bastante ligeramente— como la noción esencialmente griega de un destino decretado por los dioses y ajeno a la voluntad humana. Además de otras múltiples objeciones que pueden hacerse a esta aseveración simplista, están las derivadas del refinado desarrollo de la ética y la democracia griegas, inexplicables en un pueblo que no creyera en la responsabilidad y en la libertad de la acción humana. Si bien es cierto que la literatura grecorromana recurre como tópico a la intervención divina para representar la causalidad, el análisis de las personalidades de sus actores permite entender sus acciones como resultado casi inevitable de los rasgos de su carácter. Asimismo, en la obra que nos ocupa, aunque el conjuro de la vieja Celestina rinde homenaje a este tropo literario del mundo antiguo —recuérdese la «posesión» de Amata por Alecto en el libro VII de *La Eneida*— y a toda la tradición mágica de la *philocaptio*, asistimos de hecho a una sutil persuasión de Melibea por parte de la vieja conocedora de las pasiones humanas, cuya habilidad haría perfectamente innecesaria la intervención del cordón embebido en sangre de serpiente, salvo por la gran riqueza simbólica y literaria de este recurso. Peter Russell destaca claramente esta riqueza en su artículo sobre el tema (véase bibliografía), aunque, desde el punto de vista que acabamos de mencionar, disintimos con el valor que atribuye al uso de la magia en *La Celestina*. No obstante, y para concluir, queremos

reafirmar que el problema de la causalidad en la literatura y en el pensamiento de la Antigüedad es muy complejo y ha sido insuficientemente comprendido. Su análisis requiere un estudio detallado que excede los límites de este trabajo, pero que posiblemente nos llevaría a concluir que la tragedia griega se acerca más a la penetración de la causalidad psicológica moderna de lo que una crítica esquemática ha podido reflejar.

21. Lida de Makiel, María Rosa, «La originalidad artística de *La Celestina*», en Rico y Deyermond (dir.), op. cit., p. 499.

22. Lida de Makiel, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, pp. 198-199.

23. Lida de Makiel, María Rosa, op. cit., p. 235.

24. Rojas, Fernando de, *La Celestina*, edición de Pedro Piñero Ramírez, p. 139.

25. Lida de Makiel, María Rosa, op. cit., p. 236.

26. Lida de Makiel, María Rosa, op. cit., p. 250.

27. Rojas, Fernando de, op. cit. p. 113.

28. Rojas, Fernando de, op. cit. p. 174.

29. Bataillon, Marcel, «Tuteo, diálogo y aparte: de la forma al sentido» en Rico y Deyermond (dir.), op. cit., p. 519.

30. Bataillon, Marcel, op. cit., p. 521.

31. Rojas, Fernando de, op. cit. p. 124.

32. AAVV, *Antología de los primeros estoicos griegos*, p. 96.

33. Armstrong, A. H., *Introducción a la filosofía antigua*, p. 207. Es interesante comentar que el posible fundamento estoico del pensamiento de Rojas podría explicar la contradicción entre la esperanza de Melibea de reencontrarse con Calisto y el hecho concreto de su suicidio, condenado por la Iglesia. Armstrong señala la justificación que los estoicos otorgaban al suicidio en condiciones en que la proporción de circunstancias indeseables superaba las deseables, situación en que —a diferencia de lo de-

fendido por los platónicos y neoplatónicos— estos filósofos consideraban moralmente aceptable quitarse la vida.

34. Naylor, Eric W., «La onomástica en *Celestina*», en *Studia Hispanica Medievalia III*, p. 121.

35. Gilman, Stephen, «La voz de Fernando de Rojas en el monólogo de Pleberio», en Rico y Deyermond (dir.), op. cit.

36. A lo largo de este estudio hemos mencionado la similitud de la relación que se establece en la obra entre el carácter y el destino de los personajes, y la postulada mucho tiempo después por el psicoanálisis. Es interesante observar que en la historia del mismo se ha dado también esta tendencia persistente que aquí atribuimos a Pleberio. El excelente estudio de Heinrich Racker sobre la relación entre carácter y destino (véase la bibliografía) recalca la intensidad de nuestra tendencia a ver en los demás o en el destino el origen de los sucesos que nos afectan, antes que intentar comprender nuestra responsabilidad en la generación, en la propiciación, en la interpretación errónea o en la intensificación de las consecuencias de esos sucesos que vivimos como exteriores a nosotros. La intensidad de esta tendencia a «huir hacia lo externo» para hallar la explicación del destino ha condicionado repetidamente el desarrollo del psicoanálisis, una de cuyas más frecuentes deformaciones consiste en culpar sistemáticamente a los padres o a ciertas vivencias infantiles como causa fatal de un sino inmodificable. Racker enfatiza que nuestro destino se compone de *lo que experimentamos, de cómo lo experimentamos, y en especial del enlace entre ambos*. Resultan especialmente interesantes, para los propósitos de este apartado sobre el destino celestinesco entendido como el resultado más probable del carácter de sus personajes, algunas de las palabras finales del mencionado trabajo: «Mi intención ha sido señalarles [...] cómo es cierto que [...] el carácter hace al destino; señalar cuánto del suceder es determinado por nuestro ser y éste a su vez es determinado por nuestro conocer, es decir, nuestro ver y no ver».

37. Lida de Makiel, María Rosa, op. cit., p. 233.

38. Lida de Makiel, María Rosa, op. cit., p. 169.

39. Aunque el alcance de esa tarea excede ampliamente los propósitos de este trabajo, nos parece de suma importancia señalar la necesidad de una pro-

Se comprueba a lo largo de *La Celestina* por el es como cuando se dice: que-
dan cuatro cosas: el árbol y el pajarillo y el hombre y el animal.
Lobo. p. 113. Se comprueba.



funda reflexión sobre la ausencia de la muerte en el discurso político imperante, como también en la cosmovisión del mundo intelectual, científico y religioso contemporáneo. La filosofía existencialista, así como algunos poetas de comienzos del siglo XX, llamaron la atención sobre este tema, y dejaron planteada la necesidad de pensar seriamente sobre el problema de la muerte, más allá de que coincidiéramos o no con sus reflexiones iniciales. Estas voces, sin embargo, han sido en gran medida ahogadas o trivializadas por el imperio de una cultura que parece vivir a espaldas de la realidad de la finitud personal. En íntima relación con esto, nos parece interesante plantear la necesidad de una investigación profunda sobre la influencia mutua entre la dinámica de la negación de la muerte, la cultura contemporánea del activismo, y la tendencia a huir del silencio, la soledad y la reflexión que caracteriza al hombre contemporáneo. Asimismo, es necesario considerar la importancia que todo ello supone, tanto para la perpetuación y potenciación de las bases operativas que aseguran el funcionamiento del sistema capitalista, como para la vigencia persistente y no reflexiva de los ideales que a él subyacen.

40. Piñero Ramírez, Pedro, en la introducción a su edición de Rojas, Fernando de, *La Celestina*, p. 10.

41. Lida de Makiel, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, pp. 729-730.

Bibliografía

Fuentes primeras

Rojas, Fernando de, *La Celestina*, edición de Pedro Piñero Ramírez, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, Austral/Literatura hispanoamericana, 1993

Fuentes segundas

AA. VV., *Antología de los primeros estoicos griegos*, 1ª ed., Madrid, AKAL, 1991

Auden, W. H., *El mundo de Shakespeare*, 1ª ed., Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1999

Armstrong, A. H., *Introducción a la filosofía antigua*, 7ª ed., Buenos Aires, EUDEBA, 1987

Barrow, R. H., *Los romanos*, 2ª ed., México, FCE, 1998

Bataillon, Marcel, «Tuteo, diálogo y aparte: de la forma al sentido», en Rico y Deyermund (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, tomo I: Edad Media*

Cándano Fierro, Graciela, «La Celestina: libertad o castigo», en Company Company, Concepción (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*

Castro, Américo, «Hacia la novela moderna: voluntad de existir y negación de los marcos literarios en *La Celestina*», en Rico y Deyermund (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, tomo I: Edad Media*

Company Company, Concepción (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*, 1ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991

De Maetzu, Ramiro, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina, ensayos en simpatía*, 6ª ed., Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1948

Deyermund, Alain, «capítulo 12: La Celestina, introducción», en Rico y Deyermund (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, tomo I: Edad Media*

Gilman, Stephen, «La voz de Fernando de Rojas en el monólogo de Pleberio», en Rico y Deyermund (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, tomo I: Edad Media*

Gonzalez Ochoa, César, «La invención de la muerte» en Company Company (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*

Green, Otis H., «Amor cortés y moral cristiana en la trama de «La Celestina», en Rico y Deyermund (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, tomo I: Edad Media*

Lida de Makiel, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, 1ª ed., Buenos Aires, EUDEBA, 1962

Lida de Makiel, María Rosa, «La originalidad artística de «La Celestina» en Rico y Deyermund (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, tomo I: Edad Media*

Manrique, Jorge, *Poesía*, 1ª ed., Barcelona, Altaya, 1995

Maravall, José Antonio, «Calisto y los criados: la desvinculación de las relaciones sociales», en Rico y Deyermund (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, tomo I: Edad Media*

Naylor, Eric W., «La onomástica en Celestina» en *Studia Hispanica Medievalia III*, Buenos Aires, UCA, Facultad de Filosofía y Letras, 1993

Parker, Alexander, *La filosofía del amor en la literatura española*, Madrid, Cátedra, 1986

Racker, H., *Psicoanálisis del espíritu*, 2ª ed., Buenos Aires, Paidós, 1965

Rico, Francisco, y Alain Deyermund (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, tomo I: Edad Media*, 1ª ed., Barcelona, Crítica, 1980

Rusell, Peter E., «La magia de Celestina» en Rico y Deyermund (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, tomo I: Edad Media*

Sisca, Alicia L. y Gloria O. Martínez, *Manual de metodología para la investigación en humanidades*, Buenos Aires, Universidad Libros, 2000

