

***La Celestina:***  
**narrativa de perdedores y gestión del conocimiento**

***The Celestine:***  
**narrative of losers and knowledge management**

**Silvia Aguirre**  
Universidad Nacional de La Rioja

Recibido: 30 de enero de 2024  
Aceptado: 10 de abril de 2024

---

**Resumen**

Este artículo se ocupa de indagar algunos temas que vertebran la construcción literaria de *La Celestina*. La hipótesis principal indica que las relaciones existentes entre los personajes de *La Celestina* configuran una narrativa de perdedores respaldada en la negativización de todos los elementos de la obra, fundamentalmente, la perspectiva negativa sobre la mujer, así como la mediación / gestión emprendida por Celestina mediante el uso de la palabra en situaciones concretas de enunciación. La importancia de la alcahueta reside en su capacidad de transgredir los límites espaciales y de acercar los mundos culturales disímiles mediante la aduana del conocimiento.

**Palabras clave:** Celestina, perdedores, narración, conocimiento

**Abstract**

This article explores some of the themes that underpin the literary construction of *La Celestina*. The main hypothesis indicates that the existing relationships between the characters of *La Celestina* configure a narrative of losers supported by the negativization of all elements of the work, fundamentally, the negative perspective on women, as well as the mediation / management undertaken by Celestina through the use of the word in concrete situations of enunciation. The importance of the pimp lies in her ability to transgress the spatial limits and to bring the dissimilar cultural worlds closer through the customs of knowledge.

**Keywords:** Celestina, losers, narrative, knowledge

---

**Introducción**

La literatura constituye un espacio humano elemental, cuyos temas y abordajes suscitan

problemas en torno a conflictos e intereses, por lo que puede aducirse que son los hombres quienes *hacen* y *se hacen* en la

literatura en búsqueda de *respuestas* históricas (Bourdieu, 2014, p. 269).

El medioevo constituyó un universo en permanente tensión atravesado por múltiples factores, entre ellos, el desarrollo asimétrico de la economía. En tanto las obras estéticas constituyen epifenómenos, como consecuencia del proceso de acumulación de renta, el contenido de ellas se analiza como *signo lingüístico histórico*, creado con una *finalidad específica* (Véliz, 2012).

*La Celestina* está inscripta en la transición entre el período medieval y moderno (Funes, 2019) por lo que la obra contiene aspectos vinculados a esos dos tramos. Este periodo, teñido por crisis virulentas, constituye una cisura que rasga el principio de unidad establecidos sobre el orden y la jerarquía en tanto elementos fundantes del principio de unidad social que dominó el mundo medieval (Maravall, 1977).

El hilo conductor de esta obra se revela en las *acciones* y *reacciones* manifestada en la singularidad de los personajes (Lida de Malkiel, 1977, p. 111). La hipótesis que guía este trabajo indica que las relaciones existentes entre los personajes de *La Celestina* configuran una narrativa de perdedores (Véliz, 2012) respaldada en la negativización de todos los elementos de la obra, fundamentalmente, la perspectiva negativa (Véliz, 2012) sobre la mujer y la mediación ejercida por Celestina mediante el uso de la palabra en situaciones concretas de enunciación (Bajtín; 2003; Bajtín, 2005; Voloshinov, 1992; Voloshinov y Bajtín, 1998; Voloshinov, 1997; Voloshinov, 1998). Todo lo

que se construye en la obra que nos ocupa es negativo. La negatividad es el factor que une la narración de los personajes perdedores (todos) y la percepción del conocimiento. El uso de la palabra, asimismo, adquiere connotaciones negativas, porque nadie cumple con lo que dice.

Un aspecto clave del periodo que nos ocupa tiene que ver con la consolidación de una poética con fines pedagógicos que intentan incidir en el comportamiento social. Es decir, de lo que se trata es de producir una literatura intencionada, con propósitos específicos, destinada a moldear la conducta de la sociedad.

*La Celestina* constituye una “expresión literaria del sentimiento burgués en la Baja Edad Media” (Romero, 2010, p. 216). Los siete siglos de expansión árabe, la caída de Constantinopla y el descubrimiento de América fueron los hitos que repercutieron en la cultura española y que se refractaron en sus producciones artísticas. España adoptó algunas prácticas para satisfacer necesidades inmediatas que derivaron en la distribución piramidal de la riqueza. Los sectores dominantes, constituidos por curas y nobles, perfeccionaron estas prácticas que contribuyeron a su sostén en la jerarquía social. El mayor problema de España es que no realizó el salto cualitativo esperado, pues sólo satisfizo las necesidades inmediatas de sus sectores dominantes.

*La Celestina* despliega la construcción social del error de manera colectiva e individual, ya que cada uno de los personajes comete errores que los conducen a *perder algo*: la

vida y los bienes. Los personajes poseen objetivos y características propias que en el desarrollo de sus acciones se enfrentan con actos y propósitos ajenos.

### **Modelos de mujer**

Durante la Edad Media convivieron no sin tensión dos modelos diferentes de concepción de mundo: la cultura popular y la cultura nobiliaria. Un aspecto sobresaliente del periodo que nos ocupa son las diferentes concepciones políticas en torno a la mujer y su rol en la esfera social según el sector social al que pertenecieron y según los propósitos de quienes delineaban tales conceptualizaciones. Por otra parte, tanto la Iglesia católica como la influencia musulmana contribuyeron “a enaltecer la significación de la mujer” (Romero, 2010, p. 156) durante la Alta Edad Media.

La socialización de la lectoescritura trajo aparejada la difusión de un paradigma específico. En principio, sólo algunos miembros del clero sabían leer y escribir, por lo que la escritura no era una práctica extendida. Leer, en ese momento, era poder expresar oralmente la palabra escrita. La lectoescritura fue entendida como instrumento de preservación, como tecnología destinada a conservar el conocimiento, y como aspecto vital de la cultura en tanto aparato coercitivo. El paradigma de virtud femenino construido por el cristianismo entronizó la figura de la Virgen María, madre de Dios hecho hombre. La construcción de ese modelo exige sustraer a María del ámbito terrenal y elevarla al ámbito celestial. En cambio, el modelo de hombre

virtuoso estaba representado por la figura de Cristo. Esto puede constatarse en el auge y consolidación de una multitud de hagiografías o vidas de santos (Romero, 2010, p. 142) donde se exaltan esas virtudes: lealtad, honra, código caballeresco, entre otras. Sin embargo, en el ámbito de la cultura popular, la figura de la mujer adquirió visos libérrimos, mientras que la mujer de los sectores nobiliarios poseía un tipo de comportamiento más restringido. Para los sectores populares, la figura de la mujer cobró una relevancia inusitada (Deyermond, 2008i, p. 83) basada, en parte, en la división sexual del trabajo (Marx, 1974) ya que, el hecho de transcurrir más tiempo en el ámbito doméstico, la convirtió en agente activo en la transmisión del conocimiento. Esta posición se construyó como impugnación a la misoginia medieval predominante (Deyermond, 2008i, p.78). Las obras escritas constituyeron un vehículo de suma importancia para penetrar intramuros y propagar un régimen conceptual determinado. La idealización es el fundamento de toda esa negatividad, pues la virtud se encuentra por encima de todo, lo que derivó en la conformación de modelos de virtud maniqueos entre quienes cumplían esos requisitos y quienes no. En ese mundo dicotómico no hay una representación activa de lo popular, y si la hay es negativa, es decir, se trata de elementos residuales (Williams, 2009), sedimentos profundamente operativos en la construcción de la obra.

La figura de la mujer se reevalúa en términos dicotómicos, cuyo sostén teórico se edifica en

la mariología y la hagiografía, sostenidas sobre la virtud y el vicio.

La conformación y consolidación de una moral tiene como destinataria principal a la mujer de los sectores dominantes porque es la única que puede leer. De hecho, en *La Celestina*, antes de arrojarla desde la torre, Melibea le dice a Pleberio: “Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, coligidas e sacadas de *aquellos antiguos libros, que tú por más aclarar mi ingenio me mandauas leer*” (Rojas, 1913, p. 164; el subrayado me pertenece).

La ficción literaria que se generaliza parte de un modelo femenino que, en parte, resemantiza la figura de la vestal. La virginidad, por otra parte, adquiere valores superlativos en términos de honra femenina. Básicamente, se trata de ficciones que carecen de anclaje en la realidad material ya que niegan y demonizan el uso de los cuerpos, la sexualidad misma. Si en la antigüedad clásica, la sexualidad aparecía como rasgo intrínseco de la humanidad –por ejemplo, en *El Satiricón* o en *El arte de amar*–, en la Edad Media, la censura domeña el cuerpo sujetado, a su vez, a preceptos morales.

El valor conferido a la mujer es solidario con las órdenes de caballería, con la orden de los hospitalarios (para proteger y asistir a los peregrinos hacia Tierra Santa) y con las órdenes monásticas (modelo jerarquizado de

orden social). Estos tres elementos constituyen un triángulo fundamental que da cuenta de la estructura social que apunta a sostener ese modelo de virtud, donde las vidas de los santos funcionan como paradigmas de conducta (Lida de Malkiel, 1977).

La cultura popular y la cultura nobiliaria se desarrollaron como dos universos disímiles. Mientras los sectores populares aseguraban la transmisión del conocimiento mediante el uso oral de la palabra, las clases nobiliarias y clericales consolidaron la producción y consumo de la poética escrita como consecuencia, en parte, de los momentos de ocio. La escritura, en manos de sacerdotes y copistas, garantizaba el “inmóvil estamentalismo” (Maravall, 1977, p. 36) que signó a la Edad Media.

Si bien la figura de la mujer aparecía en numerosas obras literarias, siempre lo hacía en términos de objeto (Funes, 2019, p. 61) y no como un sujeto activo, una voz femenina específica<sup>1</sup>. Esto, por ejemplo, puede advertirse en la cosificación de Melibea realizada por Calisto, una vez que obtiene el cordón de su amada: Calisto la fetichiza hasta el punto de no diferenciar entre ella y un objeto suyo, por lo que la conducta masculina “es una forma extrema de una distorsión común entre gente cuya única función es comprar y consumir” (Deyermond, 2008i, p. 84)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Otro aspecto que contribuye a subrayar la construcción de la mujer como objeto o fenómeno pasivo tiene que ver con la aparición del halcón “ave de presa, símbolo de la caza de amor” (Baltanás, 2001, párrafo 19) en el primer aucto,

donde Calisto se posiciona como perseguidor activo, mientras ella adopta una posición pasiva. <sup>2</sup> La actitud asumida por Calisto repone la “ley de gasto ostensible” (Maravall, 1977, p. 37), que expresa que, quienes poseen ciertos bienes,

La Iglesia construyó un modelo de mujer que tematiza la negatividad de ellas. Una de las confrontaciones culturales más potentes durante el medioevo se materializó en la división entre cultura nobiliaria y cultura popular. La literatura intentaba moldear un tipo de conducta ligada a la vida celestial representada por las figuras de Dios, la Virgen y los santos. El medioevo fue el periodo en el que se canonizaron más santos que en cualquier otra época. Por otra parte, no existieron santos procedentes del ámbito popular durante ese lapso.

**Celestinas en la historia: disputas en torno a la autoría y el carácter peligroso de la posesión y transmisión del conocimiento femenino**

Desde la publicación del primer ejemplar de esta obra tuvieron lugar una serie de disputas en torno a la autoría de la obra, así como por la indagación de la verdadera edición *princeps* (Severin, 1987, p. 12). Hasta el siglo XIX se publicó como anónima. Se trató de un caso atípico de transmisión cultural, ya que sus ediciones se multiplicaban (Alvar y Lucía Megías, p. 253). Las disputas también se sostuvieron en torno al nombre de la obra (Deyermond, 2008i, p. 75) y a las partes que se fueron añadiendo en las sucesivas ediciones (Rodríguez Puértolas, 1979, p. 176).

En la constitución estilística y formal de *La Celestina* se destacan la influencia de la

comedia romana, específicamente de las obras de Terencio (Lida de Malkiel, 1977, p. 64). Por otra parte, se acentúa el influjo de la biblioteca de Rojas: marcas de Petrarca, Ovidio, Apuleyo, Séneca, Esopo, el *Cancionero General*, Juan de Mena, Boccaccio, entre otros, así como la discusión en torno a la conversión y a la situación social donde emerge la obra (Rodríguez Puértolas, 1979, p. 177). Esos tres pilares –biblioteca, conversión religiosa y sociedad– son factores constructivos que inciden en la obra.

El personaje más importante es Celestina. Sabemos datos de ella antes de su ingreso a escena. La presencia de este tipo de personajes tiene que ver con la imposibilidad de las partes involucradas en la gestión de acercarse por sí mismas. Es por ello que Celestina debe entablar relaciones con ambas partes para vincular a las personas mediante su gestión. Ahora bien, ¿cuántas Celestinas hubo en la historia? Hay una figura femenina que actúa como nexo entre los amantes en las *Etimologías*, de San Isidoro, así como la consideración del alcahuete –femenino en el caso de Celestina– como equivalente de “mala consejera”, por ejemplo, en el *Diálogo entre el Amor y un Viejo* (Perea Rodríguez, 2017). En los inicios del siglo XV, Ferrer se quejaba de aquellos que mancillaban el espacio sacro de la Iglesia con sus gestiones alcahuetas (Perea Rodríguez, 2017). Por otra parte, el personaje de la alcahueta está emparentada a la falsa beguina del *Libro de*

---

deben manifestar expresamente el uso que hacen de ellos.

*los enxiemplos del Conde Lucanor*. Asimismo, hay una alcahueta en *El Libro de Buen Amor*, por lo que algunos críticos consideran que la obra de Rojas es una continuación tópica de aquella<sup>3</sup>.

*La Celestina* firmada y publicada por Rojas en 1499 ha sido retomada por otros autores en múltiples oportunidades. Por ejemplo, en las pinturas de Salus, así como en la puesta teatral llevada a cabo por Bastianes en 2015. La obra, además, fue llevada al cine por Vázquez Medel en 2001. Por otra parte, *Celestina* ha sido reescrita<sup>4</sup> por varios autores: Azorín, quien inventa un nuevo final para esta obra; Álvaro Tato y Luis García Jambrina, quienes parten de continuaciones teatrales y la reescritura emprendida por Fernando Toro-Garland.

Siguiendo la hipótesis de Deyermond acerca de los posibles destinatarios de la obra atribuida a Rojas, “no sólo fue escrita dentro de un contexto universitario, sino que fue escrita para dicho entorno” (2008l, p. 120). La obra fue escrita para clérigos y nobles, aunque su fuente conceptual proviene de la cultura popular.

En el prólogo, Rojas advierte que la obra fue escrita “en reprehensión de los locos enamorados” (1913, p. 21) y para advertir sobre la fiabilidad endeble de las alcahuetas y de los criados. Por otra parte, es una obra que ha sido considerada simultáneamente como novela y obra teatral, o como novela dialogada que conlleva la imposibilidad de representarse debido a su extensión. Esta obra no fue elaborada para reproducirse en los teatros, no sólo porque en esa época no abundaban en Europa, sino porque, como señala Lida de Malkiel (1977), en el prólogo puede advertirse que “fue escrita para recitarse” (p. 80), lo que puede constatarse en la frase pronunciada por Sempronio ante su amo Calisto en el segundo auto: “lee mas adelante, buelue la hoja” (Rojas, 1913, p. 46). Sin embargo, el título es explícito: “tragicomedia”, como mezcla de tragedia (alusión al plano aristotélico, referido al tratamiento heroico de los grandes temas) y la comedia (que recupera elementos de lo popular o antiheroico y adhiere a lo cómico) (Maravall, 1977, p. 25)<sup>5</sup>.

El conocimiento femenino es peligroso en virtud de sus efectos y potencialidades. La misoginia medieval consideraba peligroso<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Existe, también, una relación conceptual con la pastora, ya que ambas no se localizan fijamente ni en el campo ni en la ciudad, ya que su movimiento es permanente. Otro vínculo entre ambas obras tiene que ver con la consideración del dinero como expresión material que encauza actos y deseos.

<sup>4</sup> Otras versiones de *Celestina* fueron escritas por Alfonso Sastre en la Tragedia fantástica de la gitana *Celestina*. Cabe destacar la reescritura elaborada por Marta Mosquera quien en *Manifiesto de Celestina* (1995) trasladó la obra de Rojas al género fantástico (François, 2019, p. 80).

<sup>5</sup> En estos términos, cabe enfatizar los comentarios vertidos por Snow (2017) –gran

estudioso de la obra que nos convoca–, quien señaló la factibilidad de realizar una nueva edición de la obra, restaurando su nombre primitivo: *Tragedia de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. A *Celestina* le gusta que la llamen “puta”, tal como expresa Pármeno, uno de los criados de Calisto: “Si entre cient mugeres va e alguno dize: ¡puta vieja!, sin ningún empacho luego buelue la cabeça e responde con alegre cara” (Rojas, 1913, p. 35). Es decir, se trata de un sujeto que comienza a responder a ciertos juicios condenables.

<sup>6</sup> Por ejemplo, las mujeres son percibidas como un factor negativo, expresado en las *Coplas*

que una mujer pudiera poseer ciertos conocimientos ya que, mediante ellos, contribuiría a desestabilizar el régimen. Saber usar la palabra en condiciones específicas de enunciación le otorga la posibilidad de funcionar como agente activo de la cultura.

El conocimiento de Celestina, en tanto se expresa como mercancía, está sujeto a las leyes de oferta y demanda. De hecho, la alcahueta, defendiéndose del vituperio iniciado por Sempronio, dice "*a quien no me quiere no le busco. De mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan*" (Rojas, 1913, p. 128; el subrayado me pertenece, S.A.). Es decir, ella no se acerca a los clientes si la parte interesada no está de acuerdo con la gestión. Este convulso periodo histórico permitió la emergencia de otras perspectivas en relación al conocimiento, donde se valoraban los saberes producidos y transmitidos entre mujeres, dando lugar a la creación de obras profanas que contradicen el modelo de virtud femenino. Esto, en parte, puede explicarse debido a que la Iglesia no poseía la autoridad dominante en algunos sectores, por lo que pudieron eludir la censura predominante sobre todo en los sacerdotes.

En la obra, Celestina revela a Pármeno que fue su madre, Claudina, quien le enseñó todo lo que sabe (y utiliza) en sus gestiones. La alcahueta revela a Pármeno un aspecto fundamental de su madre: su oficio de partera (Rojas, 1913, p. 83). Este oficio está emparentado a la postura de Sócrates sobre

su vínculo con el conocimiento, quien se consideraba "alumbrador del conocimiento" ya que su madre fue partera. La gestión de la palabra, así como las tratativas en torno al usufructo de los cuerpos ajenos también son actividades que pueden ser enseñadas, por lo tanto, transmitidas. La relación de Celestina con el conocimiento transmitido por Claudina y por la abuela de Elicia, inaugura dos problemas en torno al linaje: el del conocimiento mismo y el de la actitud del sujeto ante el conocimiento y lo desconocido. Los nobles tenían asegurada su importancia e impacto en la esfera social, mientras que otros actores –como Celestina y sus criados– no contaban con esa característica. Los personajes poseen objetivos: se trata de "criaturas singulares" (Lida de Malkiel, 1977, p. 97) con deseos individuales, y esto se corresponde con la emergencia del egoísmo burgués ya que "la fragmentación del sistema medieval va acompañada de la fragmentación de la persona" (Rodríguez Puértolas, 1979, p. 182). Entre los sectores dominantes y las clases populares hay una frontera tajante que sólo puede ser atravesada por un personaje como Celestina. Mientras los padres de Melibea se preocupan por el linaje, es decir, por la procedencia social, los demás no, sólo les importa satisfacer sus propósitos individuales. Los sectores dominantes pueden pensar en el futuro porque tienen sus necesidades básicas satisfechas, mientras que las clases populares más bien se

---

*contra los vicios y deshonestidad de las mujeres* (Perea Rodríguez, 2017).

preocupan por satisfacer sus necesidades inmediatas. El problema en torno al conocimiento tiene que ver con el “enfrentamiento del individuo con su ambiente social” (Rodríguez Puértolas, 1979, p. 177) y con la posesión del mismo.

La gestión del amor –otra forma de encauzar los vínculos sociales– se ejecuta mediante el uso de las palabras adecuadas: es por ello que Celestina detenta la aduana del conocimiento. Ese saber es *algo* susceptible de ser transmitido. En el aucto séptimo, por ejemplo, Celestina reprende a Elicia, de la siguiente manera:

¿Por qué tú no tomauas el aparejo, e començauas a hazer algo? Pues en aquellas tales te hauías de abezar e prouar, *de quantas vezes me lo as visto fazer*. Si no, ay te estarás toda tu vida, fecha bestia sin oficio ni renta. E quando seas de mi edad, llorarás la folgura de agora. Que la mocedad ociosa acarrea la vejez arrepentida e trabajosa. Hazíalo yo mejor, *quando tu abuela, que Dios aya, me mostraua este oficio: que a cabo de vn año, sabía más que ella* (Rojas, 1913, p. 89; el destacado me pertenece, S.A.).

De la cita se infiere que el conocimiento puede adquirirse mediante dos vías: la observación y los vínculos de amistad entablado con los adultos mayores.

### **Aduana, mediación, gestión**

El problema principal de la obra de Rojas tiene que ver con las características específicas de Celestina, la mediadora, la promotora cultural (Abraham, 1992, p. 30), la que facilita, la que permuta y une mundos diferentes. La alcahueta es la medianera (Lida de Malkiel,

1977, p. 24), cuyo rol no estaba bien visto por la Iglesia porque la consideraba una devaluación de sus prácticas de control y vigilancia social.

Los rasgos de mediación entre dos partes probablemente provengan de la comedia elegíaca, ya que aparece “el medianero al servicio del enamorado” (Lida de Malkiel, 1977, p. 65). La comunicación aparece ligada, de manera irónica, al amor (Rodríguez Puértolas, 1979, p. 181). Adquirir la capacidad de entrar y salir de un espacio conlleva poseer una vida dividida, ya que los vínculos sociales que se tejen de un lado y de otro posibilita el uso de *máscaras*: si para los criados Celestina es una buena oportunidad de modificar su situación económica, para los sectores encumbrados ella encarna la peligrosidad porque gestiona relaciones y enmienda virginidades, entre otros trabajos. Es decir, se trata de un mundo escindido en el cual sólo Celestina sabe utilizar la palabra como herramienta necesaria para trasladarse de un lado al otro.

La gestión aparece porque emerge la oportunidad de hacerla, Celestina dice “por aquí anda el diablo aparejando oportunidad” (Rojas, 1913, p. 56), “pero el diablo trabaja a través de agentes humanos” (Deyermond, 2008j, p. 101). Sus mediaciones se realizan con intenciones similares, aunque con formas diferentes por tratarse de personajes tan diferentes como Melibea o Areúsa (Lida de Malkiel, 1977, pp. 94, 95).

Retomando la escisión entre cultura nobiliaria y cultura popular, la segunda sincretiza todo, por lo que tienden a funcionar de forma más

ejecutiva que los primeros. En este sentido, Celestina posee una “imaginación práctica” (Lida de Malkiel, 1977, p. 102) destinada a proteger sus acciones y que se adecua correctamente a la realidad vivida, y una “imaginación poética” (Lida de Malkiel, 1977, p. 102) que retoma elementos del pasado y del futuro y que suele jugar en contra de los intereses de la misma aduanera (Lida de Malkiel, 1977, p. 102). Sin embargo, los rasgos ficcionales de este segundo tipo de imaginación, por ejemplo, el recuerdo de su juventud perdida, predispone positivamente a Melibea, lo que contribuye a concretar su gestión (Lida de Malkiel, 1977, p. 102). Su imaginación práctica, por ejemplo, puede corroborarse teniendo en cuenta que fue ella misma quien convenció a Parmeno de su lugar en la escala social, lo que contribuyó a domesticar su anterior rebeldía para ponerlo de su lado.

Ahora bien, con respecto a la dicotomía loco amor (o mal amor) / buen amor (de filiación religiosa, vínculo consagrado a Dios, la Virgen y los santos) constituyeron dos “esferas irreconciliables” (Baltanás, 2001, párrafo 97) ligados a la confrontación entre lo sensual y lo espiritual.

La obra de Rojas exhibe “la trayectoria del amor desbaratado en su propio curso” (Lida de Malkiel, 1977, p. 63). El planteo pesimista de la obra (Lida de Malkiel, 1977, p. 63) está anclado, por un lado, en el cruce entre literatura y didáctica, y por otro, la percepción de mundo desordenado, cuyas coordenadas anteriores –las que fijaban el orden jerárquico del mundo– fundan el “determinismo

pesimista del mundo” (Maravall, 1977, p. 29) ante la emergencia de una rudimentaria clase burguesa. Esta visión de los hechos se sustenta en la construcción y caracterización del error que conduce a los personajes a perder, ya que, si en épocas pretéritas, el orden y causa del mundo eran atribuidas a Dios, en estas circunstancias, en cambio, son los hombres quienes aciertan y se equivocan (Rodríguez Puértolas, 1979, p. 184). Casi todos ellos cometen errores de cálculos en torno a sus propias acciones y a las ejecutadas por los demás. El error de percepción es colectivo, pero se realiza de forma individual. Se conjuga tanto la evaluación incorrecta de los hechos como la malicia y propósitos individuales de los actores que se mantienen en silencio.

Si bien el amor ilícito entre los amantes constituye el cimiento de la obra, “el amor es un producto artificial” (Abraham, 1992, p. 28), es decir, no es un factor natural, dado, sino que se trata de una relación *inventada* entre los amantes y tercerizada gracias a la mediación ejercida por la alcahueta, figura indispensable de este triángulo. Por otra parte, “el verdadero amor también se compone de simulacros, por eso es necesario inventar escenas” (Abraham, 1992, p. 29), o motivos, como, por ejemplo, cuando Celestina inventa el dolor de muelas de Calisto para lograr que Melibea le entregue una oración como prenda de amor. Los amantes están presa del binomio constitutivo de la burguesía: ser/parecer. Es por ello que necesitan de la simulación y del invento, acciones realizadas

con el propósito de disfrazar los hechos articulados por los personajes.

No debe perderse de vista que en el centro de la relación Calisto-Melibea “es el resultado de una transacción comercial” (Deyermond, 2008h, p.69). No obstante, aunque la base tenga que ver con la gestión emprendida por Celestina, el tratamiento entre los amantes se realiza según los parámetros del amor cortés con el propósito de criticarlos (Matamoro, 2014, pp. 69, 70).

### **Amor, apariencias, locura y ceguera**

Rojas postula la confrontación entre *ver* y *no ver*. El amor produce ceguera en quien posee ese sentimiento. Esto puede identificarse cuando Pármeno intenta mostrarle a su amo quien es verdaderamente Celestina, exhortándolo a “quitarse ha el velo de la ceguera” (Rojas, 1913, p. 48). La disputa en torno a la percepción de los hechos instaura la pregunta acerca de la legitimidad de lo visto, es decir, ¿quiénes observan de forma más ajustada la realidad? Las apariencias, parece sugerir Rojas, engañan. Muestra de ello es el parlamento de Areusa en el aucto noveno, donde manifiesta que Melibea “todo el año se está encerrada con mudas de mill suziedades” (Rojas, 1913, p. 100), mientras que Calisto advierte la perfección en ella ya que carece de una mirada objetiva sobre el objeto amado. Una vez que Calisto tiene el cordón de Melibea en sus manos se advierte otra fase de su “visión distorsionada” (Deyermond, 2008i, p. 84), cuando manosea el objeto como si fuera el cuerpo de su amada, cosificándolo (Deyermond, 2008i, p. 84). Rojas destrona

(Bajtín, 1992) el concepto de amor cortés para transformar las personas en objetos con valor de cambio y de uso (Marx, 2014). El objeto aparece como “concesión simbólica de su cuerpo [es decir, en términos de] anuncio y promesa de su rendición” (Baltanás, 2001, párrafo 41). Calisto expresa “su fisonomía de soñador solitario, en eterno desajuste con la realidad” (Lida de Malkiel, 1977, p. 99). Los hechos expresan la hipocresía de los sectores dominantes, donde la expresión de la sexualidad activa antes de contraer matrimonio tiene que ver con “subvertir la respetabilidad de la clase ociosa” (Deyermond, 2008i, p. 78) construida en torno a prejuicios sexuales y a “la propiedad de los bienes” (Maravall, 1977, p. 32). Los otros poseen el valor de cosas, de bienes, de objetos cuyo valor se coteja con otro o con lo ausente.

Otro aspecto relevante tiene que ver con la mirada de Celestina sobre el desarrollo de los hechos. Sempronio explica que la fundamentación de los negocios –y de la percepción– de Celestina está sostenida en la carestía padecida: “la necesidad e pobreza, la hambre. Que no ay mejor maestra en el mundo, no ay mejor despertadora e aviadora de ingenios” (Rojas, 1913, p. 99).

Cada uno de los personajes posee una ceguera específica. Los enamorados no quieren ver ni oír razones. La ceguera de Calisto no es total, sino parcial, porque entiende que las acciones delictivas cometidas por sus criados se vinculan estrechamente con su honor relacionado a su status de señor (Maravall, 1977, p. 55). Del

mismo modo en que los amantes no escatiman en riesgos para concretar las citas, los padres de Melibea *no ven* lo que ocurre en su propia casa.

### Triángulos y servicios

Este apartado está apuntalado por la siguiente pregunta: ¿qué composición de fuerzas se plantean en la relación entre el conocimiento de Celestina, la necesidad de Calisto y los criados de la aduanera?

Las características libérrimas de los sectores populares se convirtieron en un problema político y económico para los sectores dominantes, por lo que los segundos intentaron modelar la conducta de los primeros en virtud de que esa clase superior “determina los valores que a las demás corresponden y los que ella misma se atribuye y monopoliza” (Maravall, 1972, p. 24).

Los personajes que aparecen en la obra poseen motivos específicos (Lida de Malkiel, 1977, p. 96) que gobiernan sus acciones. Celestina constituye una asociación ilícita con los criados Pármemo y Sempronio. La alcahueta vende su fuerza de trabajo a quien lo requiera y posea dinero para pagarlo (Fernández Álvarez, 2002, p. 210). De esto deriva la figura del triángulo donde los personajes están unidos por el dinero, ya que “el servicio se paga con dinero, y el dinero asegura el servicio continuo” (Deyermond, 2008e, p. 40). El dinero fue el “arma de combate, y fue también uno de los mejores instrumentos de expresión” (Romero, 2010, p. 158) de la burguesía emergente. Los nuevos ricos son los grandes burgueses que

introducirán grandes cambios en la estructura social, ya que “la base de su “status” no será la nobleza tradicional, con su rígido código de moral caballeresca, sino la riqueza” (Maravall, 1977, p. 32).

Celestina pertenece a los sectores bajos de la sociedad –pero conoció épocas más benevolentes que su presente de carestía– y Calisto está determinado por su propia condición. El amante es nieto de esa mano de obra desocupada compuesta por comerciantes que han multiplicado su renta. Melibea también es hija de alguien que ya produjo dinero.

Los movimientos de los criados oscilan entre dos polos: quienes aprueban la relación entre Melibea y Calixto (porque recibirán algo a cambio por parte de Celestina) y quienes no (porque se adscriben al paradigma de virtud que dominaba la época). Un factor indispensable inmiscuido en el modo de percepción de la aduanera tiene que ver con la necesidad padecida y el caudal de experiencia recabada en su vida. Sin embargo, esa experiencia no es inefable: su capacidad perceptiva, instalada sobre la codicia, muestra un corto alcance debido a que no advierte que, una vez que logra poner a Pármemo de su parte en el negocio, ese mismo gesto será el inicio de su propia caída. La corrupción de Pármemo deriva en el crimen de la alcahueta.

Las figuras de los criados también inciden en la construcción social del error y adscriben a la misoginia de la época, pues, por ejemplo, Sempronio expresa que las mujeres presentan un cúmulo de defectos en tanto

aspectos específicamente femeninos, caracterizados de forma negativa, que, entre otras cosas, exaltan la relación de las mujeres con la persuasión y la brujería. Además, el criado fundamenta su razonamiento citando a Salomón, Séneca y Aristóteles. Según Tomás de Aquino, la mujer constituía un elemento fijado según los parámetros de la iglesia. Mientras que, para el aristotelismo, si la mujer ascendía se trastocaba el modelo cultural vigente, cuyo orden social se basaba en la dominación de ellas.

La alcahueta desestima la división social del trabajo que reduce a la mujer al ámbito doméstico, al cuidado de niños y ancianos. Celestina, en cambio, se mueve por el espacio semi urbano y puede ingresar a las casas de sectores adinerados para realizar la gestión correspondiente. Una de las características de Celestina y de los criados –rasgo concomitante a la clase social de la cual proceden– es el dinamismo, la movilidad. En cambio, Melibea, hija de Pleberio, un constructor de navíos en ascenso, es, según Alisa, su madre, su “guardada hija” (Rojas, 1913, p. 146). El contrapunto se establece entre los espacios por los que circulan los personajes: mientras los criados y la alcahueta pueden moverse por diversos lugares de la ciudad, las clases poderosas están encerradas en sus torres. De hecho, la oposición entre los modos de apropiarse del espacio y las formas de moverse en él, así como el uso de las edificaciones donde transcurre sus vidas, también obedecen a la clase social de la cual procede cada personaje. Celestina puede introducirse en las

casas de los sectores dominantes gracias al negocio lícito que consiste en la venta de “hilado ( ), así como gorgueras, garuines, franjas, rodeos, tenazuelas, alcohol, aluayalde e solimán, hasta agujas e alfileres” (Rojas, 1913, p. 52). Celestina juega *adentro y afuera*, poniendo en juego el peso social superlativo de sus oficios, así como su capacidad de adaptación (Snow, 2017).

Los amantes “son hijos de una clase que trabajó ( ) en acumular fortuna ( ). Sus costumbres, sus sentimientos, su conducta entera, vienen condicionados por la posesión heredada, no ganada, de ricos patrimonios” (Maravall, 1977, p. 38). Celestina posee múltiples oficios: elabora cosméticos, recicla virginidades y gestiona relaciones, por lo que “tiene una base económica variada y moderadamente compleja que está relacionada de diversas formas con la economía de la macrosociedad masculina dentro de la cual está establecida” (Deyermond, 2008h, p. 64).

Celestina siempre está en el medio, entre los criados y entre los sectores poderosos que desean prodigarse amor. La pertenencia a una determinada clase social de cada uno de los personajes repercute en la realización de estos vínculos que están movidos por intereses específicos, por lo que, en su desarrollo, se tejen y disuelven lazos sociales que dependen de la efectividad de las gestiones emprendidas por la alcahueta y que redundan en la acumulación de valor por parte de ella. Los vínculos entre las partes involucradas en este triángulo se producen

mediante “acuerdos circunstanciales, con fines específicos” (Funes, 2019, p. 66).

Otra característica del triángulo formado entre Celestina, los criados y los amantes tiene que ver con la disputa erigida en torno a *ser* y *parecer*. Los personajes son bifrontes. Melibea debe fingir ser la hija guardada – según la perspectiva materna–, aunque tuvo relaciones sexuales con Calisto; Celestina, que puede traspasar las puertas usando su palabra y sus múltiples oficios; los criados, que aparentan ser fieles pero, en realidad, están movidos por intereses egoístas ya que funcionan de manera autónoma (Lida de Malkiel, 1977, p. 66); Lucrecia, la criada de Melibea, es fiel a su ama (Lida de Malkiel, 1977, p. 93) –por lo que adscribe al modelo de criado dominante en la Edad Media– e infiel a los padres de su ama.

Las posturas opuestas y hasta contradictorias subrayan “la visión pesimista del mundo como caótica lucha” (Lida de Malkiel, 1977, p. 108). Todos los personajes que intervienen en la obra configuran una narrativa de perdedores fundada en torno a objetos, propósitos y sujetos sustraídos. Esa narrativa, además, se sostiene en la falta –la pérdida inevitable– “de sentido del honor” (Maravall, 1977, p. 54) que ronda a casi todos los personajes. Los perdedores poseen ciertas expectativas sobre sus acciones que, en el transcurso de la obra, se desarrollan de otra manera. Por ejemplo, Melibea, al ceder al amor de Calisto, pierde el control de sus sentimientos y de su cuerpo; Celestina, pese a su experiencia como figura de intercesión entre los vínculos, también

pierde el control y cede ante su avaricia (Deyermond, 2008c, p. 31).

La disputa entre *ser* y *parecer* también afecta a los sectores nobiliarios y clericales, quienes construían su posición social de acuerdo con un patrón específico de comportamiento social. Deyermond explica que la distancia entre el burdel y los conventos no era tan amplia como solía pensarse (2008h, p. 61). Esto, en parte, demuestra el carácter hipócrita de los sectores dominantes, quienes mantienen en silencio algunas de sus prácticas y, por otra, exhiben el cinismo latente que subyace en algunas de sus acciones. La confrontación entre *ser* y *parecer*, asimismo, se tematiza en la procedencia social de los personajes. Los únicos personajes de clase alta son Calisto, Melibea y los padres de ella. El resto pertenece a los sectores populares. La asociación entre Celestina, Sempronio y Parmeno es ilícita: se vinculan por necesidad, para obtener algún rédito.

La discusión entre los ejes *ser* y *aparecer* también se encauzan en el triángulo formado por el dinero, el intercambio y la sexualidad. Esta última constituía la base económica de la ciudad donde transcurre la obra (Deyermond, 2008e, p. 40). La posesión de bienes por parte de los personajes es asimétrica: mientras Pleberio acrecentó su patrimonio, el de Celestina declinó (Snow, 2017). Pleberio representa al nuevo rico sobre el que recaen las discusiones sobre “su posición predominante en la sociedad” (Maravall, 1977, p. 90). La gestión implica la transformación de voluntades ajenas: la de Melibea, la de Elicia

respecto a Pármeno. El intercambio, además, está vinculado a la fundamentación económica de las relaciones sociales. *Celestina* anota los nacimientos de las niñas en un registro personal al que denomina red, lo que constituye una metáfora sugestiva sobre los negocios (Deyermond, 2008c, p. 27).

El uso de la palabra en situaciones concretas de enunciación, así como el uso de los bienes y el dinero son algunas de las bases sobre las que se construye la gestión de la alcahueta. El amor “es tan comunicable como dinero” (Maravall, 1977, p. 68). Es decir, son objetos que adquieren una funcionalidad específica en su intercambio. La comunicación misma es intercambio y allí está el núcleo de la cuestión. Sobre la relación entre palabras y dinero, Maravall expresa que “el dinero es lo que se busca, es lo que se emplea en las relaciones de dar y tomar, es lo que funciona como medida para valorar bienes” (Maravall, 1977, p. 68). El nexo que vincula a las palabras con los objetos tiene que ver con la instrumentalización de ambos componentes, así como con el hecho de que son productos creados por el hombre en circunstancias específicas. El uso de los objetos coadyuva a conquistar determinados propósitos: *Celestina* es el puente entre los amantes; el hilado es la *philocaptio* –cuyo propósito es “captar la voluntad de Melibea” (Russell, 1978, p. 243)–, el vínculo entre el negocio de *Celestina*, la posibilidad de torcer una conducta mediante la apelación a Plutón/Satanás (Russell, 1978, p. 260) y las acciones de Melibea. Sin embargo, el hecho

de que palabra y dinero funcionen de manera semejante, no significa que las gestiones se resuelvan exitosamente: en *La Celestina*, las comunicaciones se frustran desde el principio (Rodríguez Puértolas, 1979, p. 181) en el reparto estamental del amor (Maravall, 1977, p. 108). En relación a la brujería –es decir, la invocación a Plutón, harpías, hidras, furias, sumado al papel escrito con sangre de murciélago y aceite de serpiente–, el resultado favorable de la petición se manifiesta en el cuerpo de Melibea, siente los efectos de la mordedura de serpiente en el cuerpo (Russell, 1978, p. 260). Otra vez aparece la figura del triángulo, pues la serpiente, por un lado, está asociada a la tentación de Eva ocurrida en el Paraíso; y, por otro, la transformación de Melibea está emparentada a la figura de Melusine, quien fue castigada con la transformación de su cuerpo por vengarse de su padre. El castigo de Melusine consistió en que, todos los sábados, la mitad inferior de su cuerpo, desde el ombligo hacia los pies, adoptaba la forma de una serpiente. Esta es, suscitadamente, la visión del cuerpo y la sexualidad que gobernó la Edad Media: *Eros* y *psikey*, par dicotómico procedente de la concepción platónica, dividía el cuerpo según esos parámetros. Mientras *psikey* tenía que ver con el razonamiento, poniendo énfasis en la cabeza, *eros*, Dios ciego, con el arco en la mano, arroja sus flechas sobre los amantes y gobierna las partes bajas del cuerpo referidas a la sexualidad.

El binomio *ser / parecer* se posiciona, además, sobre las invenciones de *Celestina*. La alcahueta usa poco la verdad. Un momento

clave en la obra es cuando Celestina, con el propósito de sentar las bases de la gestión que ligue a Calisto con Melibea, inventa que Calisto está aquejado por un dolor de muelas. Celestina usa relativamente poco la verdad. Sólo es honesta cuando se refiere a ciertas características de su oficio y de su pasado. La alcahueta miente para realizar sus transacciones. Ahora bien, ¿cuál es el rol de la verdad en esta obra? Si bien la gestión de la palabra y uso pueden no coincidir con lo que efectivamente ocurrió, por lo que “se convierte en instrumento de confusión y de engaño” (Rodríguez Puértolas, 1979, p. 180). Al respecto, Calisto se pregunta “¿Adónde ay verdad? ¿Quién carece de engaño? ¿Adónde no moran falsarios? ¿Quién es claro enemigo? ¿Quién es verdadero amigo?” (Rojas, 1913, p. 121). La relación entre el uso de la palabra por la parte de la alcahueta y lo que verdaderamente acontece es un vínculo complejo motivado, principalmente, por el interés.

Un punto de inflexión destacado es la percepción de Calisto de su amada Melibea. Deudora de los tópicos del amor cortés, Calisto diviniza a su amada: “Melibeo so e a Melibea adoro e en Melibea creo e a Melibea amo” (Rojas, 1913, p. 26). Esta consideración de la amada como deidad suplanta la dupla vasallo – señor (Funes, 2019, p. 60) en tanto exalta su “superioridad teológica” (Lida de Malkiel, 1977, p. 101), características propias del amor cortés (Matamoro, 2014, p. 70).

Un aspecto de sumo interés ligado a la construcción del error y a la percepción de la realidad tiene que ver con las esperanzas de

los criados Pármemo y Sempronio en el probable botín que Celestina podría obtener mediante la gestión efectuada entre Calisto y Melibea. A medida que la alcahueta actúa para acercar a los amantes, Calisto le entrega objetos que condensan el valor de dichas acciones como forma de pago. Un dato no menor es la información que Pármemo sabe de la alcahueta. Al comienzo de la obra, Celestina lo persuade porque él estorba en el negocio que mantiene con Calisto y Sempronio. Recordemos, en este punto, que Sempronio es el nexo que vincula a Celestina con Calisto ya que, al comienzo de la obra, es él quien menciona las dotes de la alcahueta:

Días ha grandes que conosco en fin desta vezindad vna vieja barbuda, que se dize Celestina, hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades ay. Entiendo que passan de cinco mill virgos los que se han hecho e deshecho por su autoridad en esta cibdad. A las duras peñas promouera e prouocara a luxuria, si quiere (Rojas, 1913, p. 31).

Con el propósito de persuadir a Pármemo, Celestina inventa una historia de herencias, donde el oro y la plata serían bienes custodiados y entregados por ella en el futuro, es decir, seduce al criado mediante el dinero. Se trata de una treta inventada por Celestina, ya que supone que el éxito de sus gestiones depende de despertar la codicia de Pármemo (Deyermond, 2008k, p. 108). Otra táctica utilizada para seducirlo tiene que ver con la promesa de su intercesión para conseguir los favores sexuales de Areusa (Deyermond, 2008k, p. 108). Finalmente, Pármemo cae en las redes de Celestina, pero no por los

argumentos mencionados por ella, sino por el maltrato y desconsideración de Calisto. Pármeno está resentido con su amo y decide actuar en consecuencia (Deyermond, 2008k, p. 109). Celestina yerra en cuanto a que, en relación a su vínculo con Parmeno, “no ha sustituido para con Calisto por una nueva lealtad para con ella misma” (Deyermond, 2008k, p. 109).

La codicia obtura la consideración objetiva de los hechos por parte de Celestina. La alcahueta no prevé que sus cómplices, “unidos por su mediación, se concertarán contra ella” (Lida de Malkiel, 1977, p. 92). Los criados sospechan al final que Celestina no compartirá proporcionalmente el botín y esto pone en marcha “el mecanismo de causa y efecto” (Rodríguez Puértolas, 1979, p. 183) que conduce a la muerte a la alcahueta, los criados y los amantes. El perfil de los criados de Calisto evoca la figura de “mercenarios, gentes alquiladas, cuyos derechos y obligaciones derivan de una relación económica y terminan con ésta” (Maravall, 1977, p. 92). La cadena es la propulsora de la venganza de los criados. Esto también incide en la construcción del error, ya que Calisto pretendía entregarle un manto, pero, debido a las palabras de su criado, acrecentó la entrega (Lida de Malkiel, 1977, p. 92). Celestina, codiciosa, no quiso compartir. La codicia, justamente, puede ser comprendida como *hybris*, ya que la avidez de la alcahueta

desata la venganza de los criados. La mala gestión de la codicia por parte de Celestina la conduce a la ruina. Se dan cierto “fenómeno de contagio” (Maravall, 1977, p. 80) entre los amos y los criados, pues los segundos adoptan como propias actitudes de los primeros.<sup>7</sup> En estos términos, podría especularse sobre cierta literatura emergente, como consecuencia de procesos sociales que inciden en la elaboración de la obra (Maravall, 1972, pp. 26, 27). De hecho, hay tal grado de relación entre amos y criados, que el único vínculo de fidelidad estrecha se observa en la relación entre Melibea y Lucrecia. En esta época, los criados sienten rencor contra su amo, así como poseen propósitos egoístas – que se traduce en infidelidad respecto a su amo.

### Conclusión

La literatura constituye un espacio humano elemental, cuyos temas suelen estar atravesados por problemas suscitados en torno a conflictos e intereses derivados de los actores intervinientes en ella.

La Edad Media no fue un periodo histórico oscuro (Véliz, 2012), sino una etapa donde advino la riqueza del cruce de perspectivas derivadas de la división tajante entre la cultura nobiliaria y clerical y la cultura popular. Los humanistas del Renacimiento fueron los responsables de la adjetivación de esta etapa en términos de oscuridad. Los nobles fueron

<sup>7</sup> De hecho, los criados discuten brevemente acerca de si es valioso arriesgar la vida por su amo. Concluyen en que no deberían asumir las consecuencias de esa posición, cuyo gesto aparece como rasgo emparentado al Soldado

Fanfarrón (Maravall, 1977, p. 93). Por otra parte, la actitud que asumen los criados tiene que ver “con la crisis de la sociedad señorial del siglo XV” (Maravall, 1977, p. 102).

una clase social profundamente contradictoria cuya preocupación por controlar el desarrollo libérrimo de lo que ocurría en el ámbito popular derivó en la consolidación de una literatura con propósitos didácticos. La cultura popular constituyó una fuente conceptual inagotable para la construcción de las obras literarias. En ese sentido, los sectores dominantes se preocuparon especialmente por controlar la emergencia de novedades procedentes de aquel campo cultural, sostenido en la plasticidad de sus materiales. La complejidad de los tiempos vividos es elaborada, refractada (Bajtín; Voloshinov), examinada y propagada por quienes deciden cristalizar una determinada visión de mundo, una mirada que escoge una serie de elementos funcionales al propósito del autor. Es, en ese sentido, que la cultura popular adquiere matices negativos en virtud de su búsqueda de aspectos funcionales. En la Baja Edad Media se dieron prácticas sociales y económicas más complejas. El personaje de la alcahueta fue radicalmente importante para sociedad de la época “que por su propia estructura la temía y la necesitaba” (Fernández Álvarez, 2002, p. 202). Otro de los temas que atraviesan el periodo abordado exhibe la importancia superlativa de las mujeres, en cuya labor –a contrapelo de lo estipulado por las clases dominantes– sobrevivían prácticas paganas. Hubo muchas celestinas en la época (Fernández Álvarez, 2002, p. 120). El personaje de la alcahueta en la obra de Rojas es un sujeto de conocimiento depositario de sabiduría ancestral transmitida, en este caso, por Claudina, madre de

Pármemo. Celestina configura una aduana de conocimientos que, en su desarrollo y ejecución, admite operaciones de pasaje porque es la gran abridora de puertas que, en su constitución tópica, alberga relaciones con la cultura clásica y con el universo cultural árabe. Sus habilidades le permiten ingresar a ámbitos contrarios a los de su procedencia. ¿Cuál es el precio de saber? El conocimiento de Celestina, así como su rol de intermediaria le permite funcionar como tercerizadora de servicios, pese a que la Iglesia reprobaba este tipo de prácticas. Celestina se adapta porque necesita trabajar como medio de subsistencia, pero su conocimiento la coloca como sujeto peligroso para los sectores dominantes. Es por ello que la obra termina con el crimen de Celestina, las muertes de Sempronio y Pármemo, la caída de Calisto como “motivo iconográfico de la Edad Media” (Deyermond, 2008d, p. 36), el suicidio de Melibea y el lamento desolado de Pleberio –como “dolor individual” (Lida de Malkiel, 1977, p. 25)– ante la muerte de su hija, ya que ella era la destinataria de sus bienes, que son entendidos como objetos motivados por la trascendencia, es decir, por la prolongación de su uso y acrecentamiento. El final de la obra conjuga afecto y economía, donde el dolor de este padre que pierde a su hija da cuenta del tono de “amarga melancolía” (Huizinga, 1982, p. 46) en torno al fin de la Edad Media. Las pérdidas sufridas por los personajes pueden funcionar como advertencia o impronta moralizante en virtud de que exhibe lo que le puede llegar a ocurrir

a alguien que utiliza los servicios de las alcahuetas.

La construcción del modelo de virtud femenino exige sustraer a María del ámbito terrenal y elevarla al ámbito celestial. En ese sentido, la relación amorosa entre Calisto y Melibea parodia el amor cortés, en virtud de que “la relación del enamorado con su dama resulta de la proyección del lazo feudal en el ámbito del amor” (Funes, 2019, p. 59).

En *La Celestina* todo tiene que ver con perder. Y esas pérdidas adquieren una relación de equivalencia con lo que, paradójicamente, se obtiene: Melibea, al ceder al amor de Calisto, pierde el control de sus sentimientos y de su cuerpo; Celestina, pese a su experiencia como figura de intercesión entre los vínculos, también pierde el control y cede ante su avaricia (Deyermond, 2008c, p. 31). La obra de Rojas configura una máquina negativa donde de manifiesto que el amor divulgado posee corta duración (Abraham, 1992, p. 23). Los criados ocupan roles muy importantes en la obra. Mientras en los inicios del periodo medieval las relaciones de vasallaje estaban sostenidas sobre la fidelidad extrema hacia el señor feudal, en esta etapa, los criados poseen propósitos propios, distanciados de los enunciados por su amo, ya que “tienen vida plena e independiente” (Lida de Malkiel, 1977, p. 25) –o como dice Rodríguez Puértolas, “conciencia de sí mismos” (1979, p. 177)–, donde “los deberes mutuos son sustituidos por el dinero” (Deyermond, 2008e, p. 40). En realidad, el dinero garantiza el servicio, “pero no la fidelidad” (Deyermond, 2008e, p. 40). La relación entre los amos y

criados y viceversa cobran una “definida significación social” (Maravall, 1972, p. 24) que, en parte, se sustenta en la dicotomía ser / parecer que, según Rodríguez Puértolas, tiene que ver con la diferencia existente entre *querer ser* (los deseos de un individuo) y el *tener que ser* de algún modo (1979, p. 177). Este binomio se expresa en la conducta de los criados en virtud de que el segundo componente, *tener que ser*, es el que posibilita que el individuo sobreviva (Rodríguez Puértolas, 1979, p. 179).

Celestina fue un personaje representativo que pudo cruzar de un lado a otro y cuyo desparpajo le permitió el ingreso a la casa de Melibea (Fernández Álvarez, 2002, p. 201). La alcahueta, en tanto promotora cultura de la época (Abraham, 1992, p. 30), posee la capacidad de unir mundos disimiles: lo oculto con lo que yace en la superficie, la noche y el adentro de las casas, con el bullicio callejero, el mundo de la pasión dominado por el imperio arbitrario de la naturaleza con el mundo ordenado de la construcción sancionado por la prédica pedagógica de los sectores dominantes. La experiencia de la alcahueta consigue resolver situaciones inesperadas y comprometidas. Sin embargo, eso no impide que la relación entre Calisto y Melibea acabe mal porque inició en un marco de ilegalidad, de conflicto humanos cuyos intereses en pugna de se resuelven de manera poco feliz. La literatura española es eminentemente realista (Lida de Malkiel, 1977, p. 26). En esta obra, la alcahueta, los criados y prostitutas son fenómenos procedentes de la calle. Es significativo que los malos, en esta historia,

son los que tienen peso el peso suficiente como para interpelar a las clases dominantes y sus privilegios. Cabe destacar que, mientras Pleberio llora la muerte de su hija, señala que mejor hubiera sido que muera él, que tiene sesenta años; Celestina también tiene sesenta años cuando Sempronio y Pármeno la asesinan. La pertenencia a una clase social en particular permite comprender estas muertes de diferentes maneras porque todo lo que se construye en *La Celestina* es negativo. En esta narrativa caracterizada por perdedores no hay redención posible – excepto quizás para los sectores populares, en virtud de que la casa de Celestina muestra signos de regeneración (Deyermond, 2008h, p. 67; Deyermond, 2008i, p. 83) cuando Elicia se hace cargo– debido a que se trató de unir dos mundos inasibles. La casa de Pleberio queda en ruinas, pero la de Celestina, pese a su precariedad, se revitaliza en manos de las prostitutas Areusa y Elicia. En la obra, todo sale mal porque hay una serie de mentiras, de tergiversaciones, de errores que impactan en las definiciones de la gestión. Si Celestina mintió sobre el dolor de muelas para acercarse a Melibea, ese, junto a otros errores, constituyen pequeños mojones que adelantan la derrota de todos los personajes. El amor fue definido como lazo, red, trampa. Pleberio utiliza las mismas palabras para dar cuenta de los hechos que acaecen en una vida.

## Referencias

- Abraham, T. (1992). *La guerra del amor*. Buenos Aires: Planeta
- Alvar, C. y Lucía Megías, J. M. (1992). *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*. Madrid: Castalia
- Baltanás, E. (2001). El matrimonio imposible de Calisto y Melibea (notas a un enigma). *Lemir*. N°5. Recuperado de <https://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista/5/calisto/baltanas.htm> [último acceso 26/08/2023]
- Bajtín, M. M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. J. Forcat y C. Conroy. Madrid: Alianza Universidad
- Bajtín, M. M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica
- Bajtín, M. M. (2005). *Estética de la creación verbal*. Traduc. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI
- Bourdieu, P. (2014). Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela cuestionada. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Trad. A. Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo XXI
- Cátedra, P. (1989). *Amor y pedagogía en la Edad Media. Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*. Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca.
- Deyermond, A. (2008c). Hilado-cordón-cadena: equivalencia simbólica en *La Celestina*. *Medievalia*. N°40. Universidad Nacional Autónoma de México: México. Pp.27, 32.
- Deyermond, A. (2008d). “¡Muerto soy! ¡Confesión!”: *Celestina* y el arrepentimiento a última hora. *Medievalia*. N°40. Universidad Nacional Autónoma de México: México. Pp.33, 38.
- Deyermond, A. (2008e). Divisiones socioeconómicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*. *Medievalia*. N° 40. Universidad Nacional Autónoma de México: México, pp.39, 44.
- Deyermond, A. (2008h). Las sociedades femeninas en *La Celestina*. *Medievalia*. N°40. Universidad Nacional Autónoma de México: México
- Deyermond, A. (2008i). Hacia una lectura feminista de *La Celestina*. *Medievalia*. N°40. Universidad Nacional Autónoma de México: México. Pp. 74-85
- Deyermond, A. (2008j). ¿Cuántas hermanas tenía *Celestina*? Las funciones de los personajes invisibles. *Medievalia*. N°40. Universidad Nacional Autónoma de México: México. Pp.96-104
- Deyermond, A. (2008k). Motivación sencilla y motivación doble en *La Celestina*. *Medievalia*. N°40. Universidad Nacional Autónoma de México: México. Pp.105-111.
- Deyermond, A. (2008l). Lectores en, lectores de, *La Celestina*. *Medievalia*. N°40. Universidad Nacional Autónoma de México: México. Pp.112-129.
- Eslava Galán, J. (1991). *Historia secreta del sexo en España*. Madrid: Temas de Hoy.

- Fernández Álvarez, M. (2002). *Casadas, monjas, rameras y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Barcelona: Espasa
- François, J. (2019). "Conjúrote triste Plutón...": Reescrituras contemporáneas de la hechicería de Celestina. *Storyca*. N°10. Pp.79-100. Recuperado de [https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM\\_e/s/StorycaWeb/conjurote-triste-pluton-reescrituras-contemporaneas-de-la-hechiceria-de-celestina/](https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_e/s/StorycaWeb/conjurote-triste-pluton-reescrituras-contemporaneas-de-la-hechiceria-de-celestina/) [último acceso 23/10/2023]
- Funes, L. (2019). La vida a manera de contienda: conflicto social y universo femenino en Celestina. *Melibea*. Vol. 13. Universidad Nacional de Cuyo: Mendoza
- Gramsci, A. (2014). *Antología*. Tomo 2. Buenos Aires: Siglo XXI
- Huizinga, J. (1982). *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial
- Lida de Malkiel, M. R. (1977). *Dos obras maestras españolas: El Libro de buen amor y La Celestina*. Buenos Aires: Eudeba
- Maravall, J. A. (1977). *El mundo social de "La Celestina"*. Madrid: Gredos
- Marx, K. (1974). *La ideología alemana*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos
- Marx, K. (2000). La mercancía. *El Capital*. Tomo 1. México: Fondo Cultura Económica
- Marx, K. (2000). El proceso del cambio. *El capital*. Tomo 1. México: Fondo Cultura Económica
- Marx, K. (2002). Proceso de trabajo y proceso de valorización. *El Capital*. Tomo 1. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/capital1/5.htm> [último acceso noviembre de 2022]
- Marx, K. (2014). *Antología*. Trad. P. Scarón. Buenos Aires: Siglo XXI
- Matamoro, B. (2014). *El amor en la literatura: de Eva a Colette. Razón y locura amorosas*. Madrid: Fórcola
- Perea Rodríguez (2017). Entre La Celestina y los cancioneros castellanos: Calisto, el mal trovador, y Celestina, la puta vieja y alcahueta. V Congreso Internacional del Ayuntamiento de Alcalá la Real, el Centro para la Edición de los Clásicos españoles, el Instituto de Estudios Giennenses, la Fundación Aquae y la Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler. Homenaje a Joseph T. Snow. 26 y 27 de mayo. Alcalá la Real
- Rodríguez Puértolas, J. (1979). *Historia social de la Literatura española (en lengua castellana) I*. Castalia: Madrid
- Rojas, F. (1913). *La Celestina*. Edición y notas de Julio Cejador y Frauca. Madrid: Ediciones de "La Lectura"
- Romero, J. L. (2010). *La Edad Media*. FCE: Buenos Aires
- Rossi Landi, F. (1976). *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Caracas: Monte Ávila
- Russell, P. (1978). *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*. Ariel: Barcelona
- Severin, D. (1987). Introducción. *La Celestina*. Cátedra: Madrid
- Snow, J. (2017). Titulada Tragedia de Calisto y Melibea y después Celestina. V

Congreso Internacional del Ayuntamiento de Alcalá la Real, el Centro para la Edición de los Clásicos españoles, el Instituto de Estudios Giennenses, la Fundación Aquae y la Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler. Homenaje a Joseph T. Snow. 26 y 27 de mayo. Alcalá la Real

Bajtín, Mijaíl (1998). *¿Qué es el lenguaje?*  
Buenos Aires: Almagesto

Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*.  
Buenos Aires: Las Cuarenta

Silvia Aguirre es Lic. en Letras y docente de la Universidad Nacional de La Rioja

Correo electrónico: [letras.aguirre@gmail.com](mailto:letras.aguirre@gmail.com)

Thomasset, C. (1992). La naturaleza de la mujer. Duby, G. y Perrot, M. (dir.) (1992). *Historia de las mujeres. Tomo 2. La Edad Media*. Taurus: Barcelona

Véliz, E. (2012). *Apuntes de clases de Literatura Española Medieval y Renacentista*. La Rioja: Universidad Nacional de La Rioja. [Inédito]

Véliz, E. (2013). *Apuntes de clase. Cátedra de Teoría y Análisis de la Lírica*. La Rioja: Universidad Nacional de La Rioja. [Inédito]

Voloshinov, V.N. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Trad. T. Bubnova. Madrid: Alianza

Voloshinov, V. (1997). La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica. Bajtín, M.M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. T. Bubnova. Barcelona: Anthropos / EUPR

Voloshinov, V. (1998). *¿Qué es el lenguaje?* Trad. R. Bruzzese y A. Silvestri. En Voloshinov, V.N. y Bajtín, M. (1998). *¿Qué es el lenguaje?* Buenos Aires: Almagesto  
Voloshinov, V. (1998). La construcción de la enunciación. En Voloshinov, Valentín /