Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 3 (1982)

Artikel: Sobre pecado y castigo en "La Celestina"

Autor: Arenas, José

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-250293

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

SOBRE PECADO Y CASTIGO EN *LA CELESTINA*

I

En la carta de «El autor a un su amigo», el segundo autor nos declara lo que admiró y encontró útil en la obra del primero:

a) las «defensivas armas» contra el amor, necesarias al joven amigo y a la «muchedumbre de galanes y enamorados mancebos» de su «común patria»;
b) «su primor, su sotil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante», es decir su valor artístico;
c) el valor no sólo de su «principal historia», sino también las «deleitables fontecicas de filosofía» y «agradables donaires» que se encontraban en sus «particularidades»;
d) los «avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras[1].

Sobre los apartados b) y c) todo el mundo está de acuerdo, entre sí y con el autor. Los problemas empiezan cuando se consideran la utilidad moral de la obra y la sinceridad del autor en este sentido, uno de los aspectos de *La Celestina* más controvertidos.

Dejando como fondo este problema, quisiera hacer algunas observaciones sobre una «particularidad» de la obra, siguiendo el consejo del propio autor: «Unos los roen los huesos que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades» (Pról. p. 43). Particularidad que, por otra parte, puede llevarnos al propio meollo de la intención principal de la obra. Me refiero a la magia o hechicería.

Curiosamente, uno de los aspectos más llamativos y más insistentemente recordados por el autor — el carácter de hechicera de la vieja Celestina — ha sido menospreciado o ignorado por los estudiosos de la obra.

Ya Juan de Valdés, en la primera mitad del siglo XVI, considera a Celestina únicamente «fina alcahueta», y — consecuentemente — que la persona de Melibea «pudiera estar mejor (esprimida)» ya que

«se dexa muy presto vencer, no solamente a amar pero a gozar del deshonesto fruto del amor»[2]. Es decir, que el conjuro de Celestina para que el Demonio le ayude a vencer la resistencia de Melibea no es considerado por Valdés como algo activo en el desarrollo de los sucesos.

Para María Rosa Lida, «la magia de Celestina en acción (su conjuro al final del acto III) no es un elemento orgánico del drama ni está integrado en la representación del personaje como lo están, por ejemplo, su codicia, su sentido de honra, su religión: en estilo y en sentido, la magia de Celestina, la única vez que se muestra directamente en escena, es una decoración latinizante al gusto de la época»[3]. La exaltación de Celestina como «gigantesca figura demoníaca» en críticos como E. von Bülow, F. Wolf, J.L. Klein, H. Petriconi, F. Rauhut, E. Eberwein, W. Küchler, W. Pabst, M. Kruse, es debido a una «innata afición a lo irracional y sobrenatural»[4].

Menéndez Pelayo opina que Celestina es una hechicera de verdad y que sus hechizos producen el amor de Melibea hacia Calisto; pero juzga que la intervención diabólica era innecesaria[5].

Marcel Bataillon atribuye a Rojas «l'honneur — discutable — D'avoir fait de la vieille un suppôt de Satan (...) A lui la responsabilité de la magie noire par laquelle Célestine prépare en secret son ambassade auprès de Mélibée»[6]. Pero no concede a la hechicería lugar dentro del sentido moral que encuentra en la obra.

José Antonio Maravall[7] estudia el problema en relación con el tema de la Fortuna y la crisis de la creencia en un orden racional-finalista. En los hombres de religiosidad laxa, el mundo aparece entonces como un desconcierto de hechos sin sentido, sin finalidad racional. El término fortuna designaría 'esa desatada, desordenada sucesión, sin finalidad racional, de los acontecimientos humanos y naturales»[8]. Pero no estamos ante un puro azar: lo que hay que conocer es el movimiento de la mudanza, cómo se suceden las ocasiones para poder insertar oportunamente la propia acción. Para Maravall, sólo esta concepción explica el sentido del drama que viven los personajes de *La Celestina*. Y ve en la muerte de Calisto causas físicas que no expresan directamente la intervención de un Providencia ni la referencia a un fin inexorable dentro del orden universal.

Perdóneseme esta larga exposición. El tema es muy importante, defendido con sólidas razones. Y, como veremos, las notas del presente trabajo se desarrollan de manera muy diferente. En efecto, en todo lo anterior encuentra Maravall las causas de la creencia en la hechicería y su utilización en la *Tragicomedia:* «Se da en ella [la magia] un afán cuasicientífico de manipular esos elementos naturales para dominarlos y encauzarlos a un objetivo determinado»[9]. La magia sería, pues, una

etapa positiva del progreso científico del hombre afanoso de conocer y dominar la naturaleza.

Para Maravall, Celestina es maga o hechicera — según la definición de Giordano Bruno: «magus significat hominem sapientem cum virtute agendi» — ; pero no bruja. La Brujería es «un culto demoníaco, de carácter colectivo y sobrenatural» y la Hechicería es «la manipulación de una serie de cosas que se suponen ejercen una acción sobre las fuerzas ocultas que se hallan en la Naturaleza»[10].

Entre otros autores que han considerado presente la brujería, con matices más o menos demoníacos, en *La Celestina,* un estudio básico se debe a Peter E. Russell[11]. Para éste «no es posible menospreciar ni pasar por alto el tema de la magia en la *Tragicomedia* sin abandonar un elemento vital de la obra tal como Rojas la concibió y como sus primeros lectores la debieron entender»[12].

Por mi parte quiero sugerir ciertos detalles que espero que serán de alguna pertinencia.

II

El carácter de hechicera de Celestina se nos presenta en la obra en diversas ocasiones:

a) en la carta de «El autor a un su amigo»: «... avisos y consejos contra (...) falsas mujeres hechiceras»;
b) por Sempronio: «una vieja barbuda, que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay» (I, 56);
c) por Pármeno: «Ella tenía seis oficios, conviene a saber: labrandera, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera» (I, 60);
d) la opinión y la justicia: «más conocida es esta vieja que la ruda (...) la (vieja) que empicotaron por hechicera» (IV, 88).

Celestina es el único personaje del que el autor primitivo nos da un retrato; y Rojas lo va a recojer, ampliando y añadiendo. Así, el gusto por el vino, desarrollado ampliamente en el Acto IX, que será una de las características más resaltadas por las imitaciones literarias posteriores. Y, lo que nos interesa ahora y es más importante en el sentido de la obra, el aspecto demoníaco de las prácticas de Celestina, sobre todo en la corrupción de Melibea.

Este aspecto es el que gran número de críticos consideran discutible estéticamente e innecesario psicológicamente. Según María Rosa Lida, desde el primer momento Melibea está inclinada hacia Calisto, pasa tiempo suficiente para que esta inclinación se haga irresistible, y

Celestina da el golpe de gracia: «Extraordinaria es la eficacia con que Celestina lleva a la recatada Melibea a admitir su pasión por Calisto»[13]. Dos hechos, según Lida, descartan la ingerencia diabólica:

a) la maestría y dominio de las almas de Celestina, que no tiene necesidad de ayudas de ninguna clase;
b) la corrupción de Pármeno, hecha sin ayuda de conjuros ni embelecos.

A estos dos puntos (sobre los que volveremos) se añade que «históricamente, nada le forzaba a recurrir al conjuro como resorte de la obra»[14]. Mayor razón, pues, para darle importancia.

En su apoyo, María Rosa Lida cita a Ramiro de Maeztu («El conjuro de Celestina, en obra tan crítica y realista como la de Rojas, me parece demasiado literario y arcaico») y a Américo Castro («las concomitancias con Luzbel» son «elementos accesorios, muy a tono con la fantasía decorativa de la época»). Menéndez Pelayo, como ya hemos visto, cree insuficiente considerar a Celestina una alcahueta vulgar: «Celestina es el genio del mal encarnado en una criatura baja y plebeya, pero inteligentísima y astuta»[15]. Con el apoyo de los apartes en la acción, cree seguro que «el autor quiso que Celestina fuese una hechicera de verdad y no una embaucadora»[16].

Pero también Menéndez Pelayo cede a los prejuicios «artísticos» y «psicológicos» al juzgar la seducción de Melibea: «Ciertos rasgos que en la *Tragicomedia* sorprenden y pueden parecer falta de arte, sobre todo la rápida y súbita conversión del ánimo de Melibea (...), sólo pueden legitimarse admitiendo que Melibea (...) obedece a una sugestión diabólica. Ciertamente que nada de esto era necesario: todo lo que pasa en la *Tragicomedia* pudo llegar a término sin más agente que el amor mismo, y quizá hubiera ganado este gran drama realista con enlazarse y desenlazarse en plena realidad»[17].

Tenemos, según esto, la paradoja de críticos que consideran genial a un autor y, sin embargo, corrigen su creación en los momentos más importantes. Porque lo real es que el autor — independientemente de que él mismo creyera o no en el hecho — es quien hace aparecer a Celestina como une hechicera que tiene relaciones con el Demonio. Y esto, de la manera más clara; vayamos al texto.

En el conjuro del Acto III encontramos una mezcla de elementos literarios y de creencias de la época. Según Russel, los elementos no literarios utilizados por Celestina «parecen pertenecer a la magia práctica descrita en los manuales y, por consiguiente a los usos de la hechicería contemporánea de Rojas»[18]. No es importante ahora lo que el conjuro deba a Mena o a los libros. El problema no es si el autor es un experto o un hechicero él mismo, si creía o no en las artes

mágicas: lo que nos interesa es que el autor haya introducido estas prácticas voluntariamente y, por lo tanto, su intención.

Dentro de la lógica interna de la obra, no hay la menor duda de la invocación al Diablo. Antes hemos citado opiniones de los personajes, que podían estar más o menos en lo cierto. Ahora tenemos a Celestina misma, sola — y, por lo tanto, no puede hablarse de «burla y mentira». Celestina invoca a Plutón, que no cabe duda que es un «ropaje clásico» de Satanás: «señor de la profundidad infernal», «capitán soberbio de los condenados ángeles», «gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas» (III, 85). Esto en dicho Acto III; luego, en el Acto V, lo va a llamar por du nombre, sin tapujos: ¡ Oh diablo a quien yo conjuré... ! » (V, 102).

Celestina continúa su conjuro con unas amenazas rituales. Estas amenazas — cuya discusión es muy frecuente en los autores medievales sobre el tema — indicaban que no había herejía, cosa que sólo ocurría si se rogaba al demonio o se le daban pruebas de veneración[19]. La doctrina ortodoxa de la Iglesia aceptaba la realidad de la brujería, pero rechazaba que los hechiceros o brujos tuviesen ellos mismos poderes sobrenaturales. A los brujos se les consideraba engañados por el Demonio que les hacía creer que poseían esos poderes. Pedro Ciruelo — que vivió en Salamanca por los años en que lo hizo Rojas — en su *Reprobación de supersticiones* (h. 1497) escribía a propósito de los embusteros y adivinos «que se burlan del mundo y son burlados por Satanás»[20].

Terminado el conjuro, Celestina se dirige hacia la casa de Melibea, llevando o creyendo llevar al Diablo envuelto en el hilado untado de aceite serpentino. Durante el trayecto va encontrando agüeros favorables, que son intensificados en las adiciones hechas en 1502 a la obra: «Las piedras parece que se apartan y me hacen lugar que pase. Ni me estorban las haldas ni siento cansancio en andar. Todos me saludan» (IV, 87).

Durante toda la escena, desde que Celestina entra en la casa, no deja de dirigirse directamente al Diablo, en apartes. Para Celestina no hay duda de la presencia demoníaca. Y según los resultados, que se crea en dicha presencia parece ser la intención del autor.

Así, Alisa, la madre de Melibea, tiene que irse para cuidar a su hermana enferma: han ido a avisarle de que el mal de la enferma ha arreciado. El comentario de Celestina a tal suceso es, en aparte: «(Por aquí anda el diablo aparejando oportunidades, arreciando el mal a la otra. ¡Ea, buen amigo, tener recio! Ahora es mi tiempo o nunca. No la dejes, llévamela de aquí a quien digo.)» (IV, 90). Cuando Alisa le pregunta lo que ha murmurado, Celestina da una traducción que nos muestra su desfachatez cínica: «Señora, que maldito sea el diablo y mi

pecado, porque en tal tiempo hubo de crecer el mal de tu hermana». Este pasaje nos muestra un procedimiento típico de la obra y de su humorismo irónico: Celestina ríe, diciendo de labios para afuera (maldito) lo contrario de lo que piensa (bendito); pero el autor ve más lejos y nos hace ver a nosotros: Celestina no sabe cuánta es la terrible exactitud de sus palabras. El Diablo es maldito y el pecado de Celestina, y ella lo será también, después de su muerte sin confesión.

Esta actuación de Alisa, dejando sola a Milibea con la reputada alcahueta, le ha acarreado duras opiniones. Para Bataillon, Rojas ha querido reflejar en el personaje un estúpido candor, la ceguera de un mundo aristocrático hacia lo que no es de su mundo: «Il est impossible de douter du jugement que Rojas nous invite à formuler sur cette noble dame, et du rôle passif, mais funeste, qu'il lui assigne»[21].

Sin embargo, en otros pasajes, Alisa es presentada muy diferentemente («celosa y brava») por Sempronio (III, 83). Y en el Acto X, Alisa — aunque Bataillon critica la facilidad con que se deja engañar — demuestra, al menos, una actitud muy diferente hacia la vieja alcahueta: «Guárdate hija, de ella, que es una gran traidora (...) Daña la fama. A tres veces que entra en una casa, engendra sospecha» (X, 162). Este cambio de actitud, incluso con el «estúpido candor» de Alisa, es difícil explicarlo de una manera objetiva. ¿Por qué no creer en la influencia diabólica?

Ya a solas con Melibea (y Lucrecia, la doncella), Celestina usa de nuevo su cinismo (y el autor de su humorismo): «¿Y no sabes que por la divina boca fue dicho, contra aquel infernal tentador, que no de sólo pan viviremos?» (IV, 93), responde a Melibea que le ha dado una limosna. Fuerte escena, en verdad, ver a Celestina — cuya filosofía se resume en las palabras que ella dice a Pármeno: «A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo» (I, 69) — rechazar dinero utilizando las palabras de rechazo de Cristo a Satanás, en el mismo momento en que éste, conjurado por ella, tienta a Melibea. Otra vez vemos el procedimiento de corrupción de la verdad por Celestina (y de doble comunicación, con el guiño del autor al lector), que en su orgulloso triunfo no se da cuenta de que estas palabras se le aplican a ella condenatoriamente.

La escena se prosigue. En su clímax, Melibea parece capaz de resistir, increpando a Celestina: «¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros!» (IV, 95). Vista como es, Celestina se asusta: «¡En mala hora acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea pues! Bien sé a quien digo. ¡Ce, hermano, que se va todo a perder!)» (IV, 95).

Melibea cae y Celestina se va triunfante: «¡Oh diablo a quien conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí!» (V, 102).

Pero también en esta misma escena se nos da por el autor otra clave del castigo futuro: «En cargo te soy», exclama Celestina en su júbilo.

No cabe duda de que Celestina cree que el Diablo ha actuado en su favor. Melibea ha sido vencida: por el «infernal tentador» o por estar «inficionada del amor a Calisto»[22]. El autor nos da más claves que parecen abogar por la solución diabólica.

Así, Lucrecia, que conoce íntimamente a Melibea, no atribuye el cambio de ésta a causas naturales: «(Hace la vieja falsa sus hechizos y vase; después hácese de nuevas)» (IX, 153); «(El seso tiene perdido mi señora (...) Cautivádola ha esta hechicera)» (X, 157). La propia Melibea describe su pasión con palabras que nos recuerdan que el Diablo ha actuado desde un hilado untado con aceite de víbora: «Madre mía, que comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo» (X, 154).

María Rosa Lisa[23], comparando las corrupciones de Pármeno y de Melibea, encuentra un apoyo a su tesis de ausencia de intervención diabólica en el caso de Melibea en el hecho de que no la hay en el caso de Pármeno. Pero que Celestina pueda corromper a Pármeno por su sola astucia no quiere decir que pueda hacer lo mismo con Melibea. Está claro que el autor podía habernos mostrado a Celestina venciendo a Melibea sin ayuda del Demonio. El hecho claro de hacer figurar estas escenas en su obra nos lleva a concluir en un deseo consciente de hacer «hablar» al Diablo.

En este momento es menos importante saber si Fernando de Rojas creía o no en las hechiceras que comprender el sentido que da a estas prácticas en su obra. De cualquier manera, no podemos olvidarnos de la época en que se escribió. Menéndez Pelayo[24], Julio Caro Baroja[25] han estudiado la brujería en la Espana medieval y renacentista; Russel estudia el tema con relación a nuestra *Tragicomedia*, concluyendo: «en la España de la época de Rojas, a todos los niveles de la sociedad, entre teólogos y sacerdotes, juristas, nobles y plebeyos, por regla general se creía en la realidad de la magia (...) Los innumerables lectores de la *Tragicomedia* creían casi todos, pues, en la eficacia de la magia tanto en la vida cotidiana como en sus manifestaciones literarias (...) Nada más alejado de la realidad española o europea del Cuatrocientos que el suponer que el escepticismo con respecto a la magia era la norma entre personas inteligentes o escritores geniales»[26]

En mi opinión, es difícil sostener una «intención» sola a la *Tragicomedia.* En los «Prólogos», «Argumentos», «Octavas», se nos declara repetidas veces una intención, insistiendo en el «aviso» para «locos enamorados», pero añadiendo una dimensión propiamente religiosa, teológica:

Vosotros, los que amáis, tomad este ejemplo...

Load siempre a Dios visitando su templo.
Andad sobre aviso; no seáis de ejemplo
De muertos y vivos y propios culpados:
Estando en el mundo yacéis sepultados.

(Octavas, p. 39)

El autor se interesa poco por la pareja Calisto-Melibea en sí. Esto es lo que ha originado todos los intentos infructuosos de explicación objetiva de sus relaciones. ¿Por qué Melibea, sin más, rechaza el amor que llama ilícito? ¿Por qué no supone el matrimonio? Y se dan una serie de respuestas, entre ellas el famoso problema racial, sin que ninguna tenga una base textual suficiente[27]. Lo que interesa al autor nos son dos enamorados, sino locos enamorados, con vistas al ejemplo:

O damas, matronas, mancebos, casados,
Notad bien la vida que aquéstos hicieron,
Tened por espejo su fin cuál hobieron:
A otro que amores dad vuestros cuidados.

(Octavas, p. 40).

La *Tragicomedia* es sobre todo el desarrollo de una doble corrupción:
— corrupción del amor que es sólo deseo desorbitado;
— corrupción del sentimiento religioso.

Los casos de parodia o paralelo entre religión y amor son tan numerosos que, como señala Morón Arroyo, «o Rojas el buen cristiano quiso efectivamente apartar a los locos enamorados de sus sacrilegios, o Rojas el criptojudío quiso hacer una burla sangrienta de la teología cristiana»[28]. Para Calisto,

— Melibea es la obra maestra de Dios (VI,118);
— la visión de la amada es superior a la beatífica (I,46);
— Melibea es el mayor galardón de Dios (I, 46), (XIV,195);
— renuncia a la gloria, si el fuego del purgatorio que le abriría sus puertas fuese tan inaguantable como el del amor (I,49);
— el poder de Celestina es como el de Dios (I,59);
— el cordón de Melibea es su gloria (VI,115);
— Melibea es ángel (XI,166);
— olvidar a Melibea es herejía (VI,119);
— la posesión de Melibea es la gloria (XII,173), (XIII,188), (XIV,190).

De Celestina se puede decir otro tanto: su religión es tapadera de sus infames manejos (I,60), (IX,142).

Estos dos personajes corrompidos corrompen y causan la pérdida de los demás. Pero ellos mismos son víctimas de sus propios manejos. El pez grande se come al chico. Esto es lo que olvida Calisto ante los reproches de Parmeno: «el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y

el alma y la hacienda; y lo que más de ello siento es venir a manos de aquella trotaconventos, después de tres veces emplumada»; y Calisto, sin parar en que rozarse con Celestina puede traer otros roces más peligrosos, que responde en egoísta: «Pues mejor me parece, cuanto más la desalabas; cumpla conmigo y emplúmenla la cuarta» (II,77).

Pero el gran corruptor es Satanás; su presencia es la que explica el sentido de los castigos en la obra: mueren todos los que han tenido relación con el Diablo, a través de Celestina. Según Russel[29], la principal función temática de Celestina sería la de producir un caso de philocaptio en Melibea. Pero Celestina es mucho más: es el mayor «ejemplo». Calisto es tan vano que ningún enamorado se verá en su espejo, y Melibea es una joven inexperimentada, una víctima. Es Celestina, «inteligentísima y astuta» como la ha llamado Menéndez Pelayo, la que mejor puede ejemplificar el peligro de codearse con el Diablo. Lo sólidamente racional del carácter del personaje de la vieja hasta la ocasíon de su muerte apoya la idea del castigo por su relación con lo demoníaco.

Celestina es la suma lucidez — y en esto todos los críticos están de acuerdo. Pero consecuentemente con el desarrollo de la obra, hemos de suponer que parte de esa lucidez le viene de su colaboración con el Demonio. Esta colaboración lleva consigo la condena de Celestina, explícita en el momento del conjuro: «esto hecho [la philocaptio], pide y demanda de mí a tu voluntad» (III,85), y en el monólogo que sigue a la seducción de Melibea: «En cargo te soy» (V,102) dice Celestina dirigiéndose al Demonio.

Es interesante el detalle que señala Russel[30] en dicho monólogo. Cuando venía, Celestina sentíase dotada de poderes sobrenaturales, hasta las piedras parecían abrirse a su paso; ahora, a la vuelta, de nuevo siente el estorbo de las haldas, quizá porque el Diablo ya no va con ella. A partir de este momento, la relación del Diablo con Celestina no será de colaboración, sino de cobro de lo prometido. En la escena de su muerte, su ludicez la ha dejado, su extraordinario poder psicológico fracasa ante los criados. Su confianza en sí la ha perdido, se ha sobrevalorado y Satanás, que lo esperaba, no le da tiempo a rectificar. En la muerte de Celestina y de los criados, en la ceguera que se apodera de los tres personajes, si tiene alguna base lo que llevamos dicho, no es difícil imaginar la presencia, esta vez en contra, del «atormentador de las pecadoras ánimas», como conjuraba Celestina al Tentador.

Muerte, asimismo, de los dos enamorados y de los que los «ministraron». Y muerte sin confesión. Calisto, como Celestina, muere pidiendo confesión y sin tenerla, cosa que subrayan Tristan: «Oh triste muerte y sin confesión» (XIX,224) y Melibea: «cortáronle sin confesión su vida» (XX,230), momentos antes de suicidarse, ella misma también sin confesión.

Cuando Calisto responde a Pármeno: «Bien está, Pármeno; déjalo para más oportunidad, asaz soy de ti avisado» (I,62), nos parece oir a otro personaje famoso: « ¡ Qué largo me lo fiáis ! ». Como Don Juan, Calisto y Celestina que han tergiversado toda su vida, morirán sin tiempo de ordenar, sin confesión.

José Arenas
Université de Fribourg

NOTAS

1 Todas las citas de *La Celestina* son de la edición de Dorothy S. Severin, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea,* Madrid, «El Libro de Bolsillo», Alianza Editorial, (1979). Indicaré el acto, en número romano, y la página.

2 Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua,* Madrid, «Clásicos Castellanos», Espasa-Calpe, (1946), p. 182.

3 María Rosa Lida, *La originalidad artística de la Celestina,* Buenos Aires, EUDEBA, (1970), 2 ed., p. 541.

4 Ibid., p. 220.

5 Marcelino Menéndez Pelayo, *La Celestina,* Madrid, «Austral», Espasa-Calpe, (1970), 4 ed., pp. 135-138.

6 Marcel Bataillon, *La Celestina selon Fernando de Rojas,* Paris, Didier, 1961, pp. 65-66.

7 José Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina,* Madrid, «Biblioteca Románica Hispánica», Gredos, (1964), pp. 115-132.

8 Ibid., p. 118.

9 Ibid., p. 128.

10 Ibid., p. 130.

11 Peter E. Russel, « La magia, tema integral de La Celestina », *Temas de La Celestina y otros estudios,* Barcelona, Ariel, (1978), pp. 242-276.

12 Ibid., p. 245.

13 op. cit., pp. 222-223.

14 Ibid.,

15 op. cit., p. 135.

16 Ibid., p. 137.

17 Ibid., p. 137-138.

18 op. cit., p. 259.

19 Ibid., p. 261.

20 Russel, op. cit., pp. 247-248. Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas,* Madrid, «Persiles», Taurus, (1978), p. 343.

21 op. cit., p. 183.

22 Maria Rosa Lida, op. cit., p. 222.

23 Ibid.

24 M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, III, Buenos Aires, 1945.

25 Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo,* Madrid, 1966.

26 op. cit., pp. 253-254.

27 V. Bataillon, op. cit., pp. 171 ss.

28 Ciriaco Morón Arroyo, *Sentido y forma de la Celestina*, Madrid, Cátedra, (1974), p. 71.

29 op. cit., p. 254.

30 Ibid., p. 264.