

ANTONIO GARGANO (2020): *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en "La Celestina" de Fernando de Rojas*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert. Colección Biblioteca Áurea Hispánica, 136, 288 pp.

Antonio Gargano, óptimo representante de la mejor tradición del hispanismo italiano, ha publicado un libro excelente, cuya primera parte del título, “ley universal de la vida”, se explica por las primeras palabras del prólogo de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*: “todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla”, o sea, todo es resultado o consecuencia de una guerra, “el conflicto perenne que anima cada partícula de lo creado” (p. 15): El desorden al que alude la segunda parte del título es consecuencia del desplome del *divinus omnium rerum ordo*, desmañadamente reemplazado por el subjetivismo del incipiente período “moderno”. Son algunos de los motivos de la vigencia de este clásico que ya anticipa en el Prefacio (pp. 9-15), además de la intención del libro y de la deuda humanística de Rojas. Advierte también allí que se basa en el texto definitivo de la *Tragicomedia* y sus paratextos, y que en el estudio recoge trabajos de más de veinte años, que hilvana muy ingeniosamente con otros nuevos, redactados para la ocasión.

En la Introducción (pp. 19-31) Gargano reconstruye cómo el joven estudiante de Leves encontraría el primer acto (del “antiguo autor”) y lograría añadirle catorce actos más, consiguiendo que la continuación (la primera redacción de Rojas o *Comedia de Calisto y Melibea*) tuviera una “extremada coherencia” (p. 21). También ofrece un estado de la cuestión de los principales estudios sobre la ascendencia humanística y el sentido moral del libro; analiza cómo y por qué añadió los cinco actos a mitad del XIV, y vuelve a constatar que Rojas “ganó por segunda vez la apuesta sobre la coherencia de la obra” después de la otra “operación de soldadura” (p. 30) o segunda redacción (la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*), tres años después. El nuevo prólogo, el de la *Tragicomedia*, dio, en fin, otro sentido a la obra, pues ofrecía “al lector una imagen del universo entero como una grandiosa batalla” (p. 31).

En el capítulo I (“*La Celestina* y el Otoño de la Edad Media”, pp. 33-73) señala que el concepto de ‘transición’ recorrerá el libro, porque “Rojas se nutre de la relación entre conservación e innovación” y en su obra, por lo tanto, “coexisten sistemas de valores distintos y opuestos” (p. 34), que permiten a Rojas podrá optar por mostrar cómica o paródicamente valores caducos; o deshonrosamente, los imperantes. Para el primer enfoque parte Gargano de *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), de Freud, para señalar que la cáscara cómica puede encerrar u ocultar un contenido grave, aunque “reprimido”. Así, la parodia del amante cortés, encarnada por Calisto, resulta ser cómica, pero, a la vez, enmascara su verdadera intención reprimida: poseer sexualmente a Melibea, lo que revela “una crítica muy recia de aquel ‘código cortés’ del amor que en la España de Rojas no había perdido todavía el inmenso prestigio social y cultural” (p. 41).

Se ocupa a continuación de la perenne contienda arriba anunciada, que desvincula de los *remedia* (orden y paz) que expuso el mentor de Rojas, Petrarca, en su *De remediis utriusque fortunae*. Tampoco parece muy petrarquista la firme creencia en la vinculación demoníaca de la alcahueta, que presenta un valor en decadencia: la existencia de Satanás, para cuya creencia se requiere la corresponsabilidad de un lector que pueda identificarse “con ese único personaje que se muestra realmente grande en la maldad” (p. 48), Celestina. Ahonda luego en la importancia de la esfera erótica, que reduce *ad absurdum* los seculares códigos del amor cortés. Tampoco Melibea parecer salvaguardar el código del honor propio y familiar al defender la legitimidad del placer y “declarar que los valores de su código moral han sido superados y, por fin, reconocerse como sujeto de deseo” (p. 53). De ahí al motivo del siguiente epígrafe (“Más aman a sí que a los suyos”) no hay más que un paso, pues si los individuos de las clases superiores rompen los códigos, qué no harán sus criados, que se comportan, a su nivel, como su amo. Por lo mismo compara el objeto del deseo de Calisto, Melibea, con el de Celestina, el dinero, cuya abyección arrastrará a Pármeno y Sempronio, merced a su capacidad retórica, su habilidad discursiva y sus compensaciones dinerarias y carnales. También señala Gargano que todas aquellas polémicas antiaristocráticas y anticortesas tienen su respaldo paródico y muestran que el sistema de valores previos “había envejecido y ya había sido superado por un nuevo sistema de valores” (p. 67). Insiste en la velada complicidad del lector con las transgresiones de Calisto, las rupturas de Melibea e incluso las deslealtades de los criados; pero muy especialmente con la repulsiva Celestina, pues el lector parece participar “con el placer que la vieja siente al ver realizado su deseo” (p. 69). Por aquí vuelve a referirse al análisis freudiano, dado que la connivencia del lector con el mal e inmoralidad de los personajes “constituye el caso que más se acerca

al de ‘retorno de lo reprimido inconsciente’”. En el último epígrafe rinde homenaje a María Rosa Lida, que supo reivindicar para *La Celestina* el ascendiente terenciano y de la comedia humanística, que le prestó la “visión integral de la realidad” al aplicar aquellas fuentes a “la observación del vivir cotidiano”. Esa capacidad de síntesis es también la mejor representación “de la época de transición histórica conocida como Otoño de la Edad Media” (p. 73).

En el primer apartado del capítulo II (“Fortuna y mundo sin orden”, pp. 75-109) señala que el mundo de la obra parece fuera del *divinus omnium rerum ordo*, achacándolo a la adversa Fortuna y sus mudanzas, cuyo señorío “termina por generar ese mundo sin orden del que se lamenta Pleberio” (p. 80) en el monólogo final. Para ilustrar sus luctuosas palabras, trae a colación de nuevo el *De remediis*, a fin de desentrañar si la influencia del aretino es profunda o si lo leyó como una antología de sentencias, pues Petrarca “limitaba” el omnímodo poder de Fortuna, y ofrecía amparo y consuelo a los altibajos vitales, y aunque el Aretino reconoció la “lid y contienda” de la *Tragicomedia*, también denunció la vacuidad del concepto y defendió la necesidad de tener una actitud moral “con la que valerse ante los avatares afortunados y los adversos” (p. 93). No lo aplica Rojas a su obra, ya sea por el desorden universal y el predominio de aquella Fortuna, ya por la importancia de los “bienes de fuera” (no el *omnia bona mecum* estoico), como el amor y el dinero, motivos siempre recurrentes.

A diferencia de la de Petrarca, la obra de Rojas ilustra, así, un momento de transición histórica y moral: la crisis de una época, que Gargano analiza al comentar el prólogo de la *Tragicomedia*, que, marcado por la *rerum contrarietas* petrarquesca, acaba rotulando genéricamente el libro, representante de “la tempestad de la vida del hombre siempre a la merced, en el bien y en el mal de las pasiones que lo devoran” (p. 103). Al final remacha Gargano el desorden imperante en la *Tragicomedia*: el mundo como “laberinto de errores” de Pleberio, dominado por la Fortuna incluso en ámbitos que no le competen, como son el erótico y el económico, los dos objetos del deseo “que, juntos, completan el universo celestinesco” (p. 107). La frase del epígrafe, de Edgar Morin (“el orden ya no es rey”), resume muy bien el sentido de la obra, la transición histórica que representa, la caída de los valores medievales, pero sin la alternativa vigencia de los nuevos, “todavía en gestación” (p. 109).

En el capítulo III (“‘Una sociedad secularizada’. Magia, tiempo, dinero”, pp. 111-168) se refiere precisamente a los valores de aquella época, para ilustrar cómo se relacionan con la cultura humanística coetánea, o sea, con el proceso de secularización o mundanización que se da en todos los campos de la cultura. Gargano matiza “literariamente” algunas de sus afirmaciones de Maravall, pues *La Celestina* refleja “una imagen deformante de la realidad histórica y social de la que se origina la obra” (p. 113) y lo demuestra fehacientemente con los tres aspectos centrales: la magia, el tiempo y el dinero. Del primer motivo destaca la ambigüedad, su problemática vinculación con el libre albedrío y la cotidianeidad de su ejercicio, porque “no cabe duda de que la escena final del tercer acto implica que Celestina establece un pacto expreso con el diablo” (p. 119). De la mano, esta vez, de Peter Russell señala que lo mágico “se presenta como algo que forma parte de la realidad cotidiana, un fenómeno fundamentalmente familiar” (p. 128), especialmente hasta el acto X, donde ya parece haber “agotado su función estructural, así como su potencialidad de significado” (p. 137). Desde aquel acto, el lector debe enfrentarse a la ambigüedad de creerse o no el influjo mágico, la *philocaptio*, en

Melibeia, porque se dirime la prevalencia o no de su libre albedrío, su *dignitas* en todos los sentidos. Para referirse al otro motivo del capítulo, el tiempo, se remite a uno de los *Libri della famiglia*, de Alberti, el *Economicus*, con el que ilustra qué se entiende por tiempo subjetivo en la clase dominante y objetivo en la dominada: el lento discurrir de aquél se representa en el capítulo XIV; el rápido, en el XIX, subrayado por el reloj, cuyas “prosaicas horas” recordaba Lida como motivo “realista”, abundando en la falta de decoro del parodiado Calisto por contarlos y recordarlos. El tiempo objetivo es el de los criados y las prostitutas, porque se vincula al dinero, verdadero motor del mundo, dinamizador de la acción e instrumento de la mercantilización de las relaciones humanas. A ese tan bien hilvanado aspecto dedica el tercer epígrafe: la belleza de Areúsa se puede comprar con dinero, equiparando “actividad sexual y actividad económica” (p. 160); el dinero es el bien comunicable por excelencia, es el principio ordenador de las relaciones humanas; es “el modelo que preside la determinación del conjunto de los códigos morales y de comportamiento” (p. 167), propio de la nueva sociedad urbana.

En el capítulo IV (“‘Quando i’ fui preso’. Primeros encuentros amorosos, de Dante a Fernando de Rojas”, pp. 169-190) y para analizar la primera escena, Gargano se retrotrae a la *Vita nuova* de Dante, aunque matizando, con Lida, que el halcón perdido recuerda un “motivo de *roman courtois* con claro sobretono erótico” (p. 172). Trae el motivo stilnovístico del saludo que el florentino recrea en aquel libro, para contrastar el significado simbólico del signo de gracia que es el saludo de Beatriz con el breve encuentro “realista” y urbano de Calisto y Melibeia, pues, a diferencia del personaje de Dante, el de Rojas rompe el estricto código cortés, superponiendo el componente “realístico-narrativo” al “de procedencia lírico-simbólica” (p. 178). El segundo referente lo constituyen el *Filocolo* y, sobre todo, la *Fiammetta*, a fin de demostrar que la bocachasca reelaboración cómico-paródica del *fin’amor* se deja rastrear en *La Celestina*: en aquellas obras del certaldés el “encuentro amoroso” alcanza “plena autonomía narrativa”, eliminando los “significados simbólicos” (p. 183) dantescos e invirtiendo el rol tradicional femenino, pues es Madonna Fiammetta la que toma la iniciativa; y en el *Filocolo* se define el “amor per diletto”, desafiando asimismo el código stilnovista. A la vista de estas transgresiones se entiende mejor el inicio del libro, las palabras de Calisto, que “aluden a casi todos los valores en los que se fundaba la concepción amorosa aristocrático-cortés” (p. 187), pero para parodiarlas. También es excesiva la reacción de Melibeia, carente de la discreción que se espera de una dama como ella; recuerda el amor “per diletto” de Fiammetta. Con esas dos excesivas actuaciones Rojas pretende “liquidar como superada una entera tradición literaria y cultural, identificable en el conjunto de convenciones cortesas, [...] cuyos funestos resultados no tardarán en darse a conocer en la *Tragicomedia*, presagiando con admirable anticipación la dimensión trágica que está inscrita en la modernidad” (p. 190).

Para el capítulo V (“El ‘cimiento del secreto’, entre normas e infracciones”, pp. 191-256) parte de uno de los motivos centrales del amor cortés: la reserva, la discreción, el secreto. A partir de una nota de Samonà, observa que Calisto no ha guardado la reserva amorosa que debiera. Se trata, en realidad, de la transgresión del deber cortés de “celar”, prioritario en aquel código y que “Calisto contraviene en al menos cuatro ocasiones” (p. 196), que enumera Gargano; especialmente la cuarta (acto XIV, el segundo encuentro amoroso), que califica como un “deseo de exhibición” (p. 202) que va más allá de la mera infracción de la norma cortés; también colabora Melibeia, por su confesión amorosa

a Celestina del acto X, de la que Gargano concluye que la joven renuncia a su honra y opta por la pasión amorosa. Pero la violación de aquel secreto amoroso también concierne a Pármeno, ansioso asimismo por contar su experiencia amorosa a Celestina; mucho más flagrante en Sosia, que le desvela a Areúsa la relación de los protagonistas, lo que supondrá el principio de la catástrofe. Obviamente, estas revelaciones, o la diversa falta de discreción, suponen un conflicto con la tradición cortés y aristocrática; pero, en positiva contrapartida histórico-social, demuestran una comunicación más abierta, basada en el intercambio verbal, que, en suma, es la base de la civilización, de la humanidad, de la *societas* incipientemente humanística.

El anticlímax es el mal de amores, cuya curación le revela Celestina a Melibea: “la renuncia de la *honra* a beneficio del *deleite*” (p. 238). Ésa es, precisamente, la *llaga*: la pérdida de la honra, que al final del acto X reconoce Melibea, burlándose de su madre y de todos “los valores que ella representa”, y asumiendo las infracciones del código cortés de “la lírica *cancioneril* y la novela sentimental” (p. 245). Desde este nivel, por lo tanto, es normal que la indiscreción e impudicia impregne todos los actos, añadido en lo que se conoce como *Tratado de Centurio*, en el que criados, prostitutas y alcahuetas se adueñan de la escena y “el juego queda completamente al descubierto, en el sentido de que la realidad humana se muestra al desnudo, en su estado de vergonzosa degradación” (p. 251) y, por lo tanto, no hay lugar para la reserva que requiere el secreto entendido como norma cortés. Lo remata con el acto XV, en el diálogo de las dos mujeres huérfanas de su protectora y viudas de sus respectivos amantes: Areúsa culpa a Calisto y Melibea de sus desgracias y quiere vengarse, para lo que desvelará el secreto de los encuentros amorosos de aquéllos, que acabará revelando Sosia, en un final parecido a “la defecación y a la no menos repugnante materia excrementicia” (p. 256).

Estamos ante un estudio denso y muy bien estructurado, a pesar de la diversa procedencia de algunos trabajos, muy bien hilvanado por las citas textuales que articulan los apartados y por la “mediación” freudiana, que actualiza los textos y descubre su modernidad y universalidad, porque, detrás de la comicidad inicial y general se desvela un enfrentamiento ente la caduca escala de valores aristocrático-cortesés y la modernidad del Humanismo naciente. A pesar de su especificidad celestinesca, el estudio del profesor Antonio Gargano se puede aplicar a un entero período de transición entre tradición y modernidad (el llamado Otoño de la Edad Media), espléndida ilustración de la progresiva vigencia de los valores, y los defectos, de la nueva época humanística, cuyo “realista” contexto plasma Rojas y, como señalaba nuestro común maestro, Francisco Rico, “tal imagen se inspira en planteamientos básicos de la comedia humanística, pero, al arrimo de ideas que pertenecen a las raíces más hondas en la cultura de los *studia humanitatis*, los extrema más allá de los límites que autorizaban la práctica de la comedia y la teoría de los *studia humanitatis*”. Es también una digna continuación del *opus immensum* de María Rosa Lida y un excelente estado de la cuestión de los principales estudios (Bataillon, Deyermond, Gilman, Samonà, Maravall, Russell, Severin, Snow...) que cita y resume agudamente a lo largo de su libro. Una muy actualizada bibliografía de 27 páginas y un exhaustivo índice onomástico de autores, estudiosos y editores cierra este extraordinario estudio. Bienvenido sea.

GUILLERMO SERÉS

Universidad Autónoma de Barcelona