

Sobre algunes fonts de *La Celestina*

Carles Padilla Carmona

Universitat de València ¹

RESUM: L'autor -probablement plural- de *La Celestina* no desconeixia la tradició literària clàssica: juntament amb la influència de la comèdia llatina, val a destacar la del pensament de Sèneca, especialment al primer acte.

PARAULES CLAU: *La Celestina*, comèdia llatina, pensament senequià.

ABSTRACT: The author –quite probably the authors- of *La Celestina* was not unaware of the literary Classical tradition: besides the influence of the Roman comedy, it must be underlined that of the Senecan thought, especially in Act I.

KEYWORDS: *La Celestina*, Roman Comedy, Senecan thought.

L'originalitat de *La Celestina* es fonamenta en la mescla de gèneres, temes, personatges i estils ja coneguts. Aquesta varietat d'elements naix en la mitologia llatina, amb el desenllaç tràgic dels amants, la comèdia grega, principalment amb el personatge de l'alcajota, que es retroba al teatre llatí, i en les obres filosòfiques de Sèneca, el pensament moral de les quals caracteritza molts dels personatges de l'obra. A banda d'un repàs d'alguna d'aquestes fonts, intentarem posar en relleu la relació entre aquestes amb els personatges i l'estructura argumental o fins i tot amb la possible múltiple autoria de la mateixa.

1. Segons la mitologia, Píram i Tisbe foren dos joves babilonis durant el regnat de Semíramis. La font més coneguda de la seua història amorosa es troba a *Les Metamorfosis* d'Ovidi (4), tot i que el relat és esmentat per primera vegada per Higí ² (*Fabulorum liber*, 242), qui parla del suïcidi de Píram.

¹ Membre del Grup d'Investigació en la Recepció de les Literatures Clàssiques.

² Caius Iulius Higinus o Hyginus (64-17 a.C.), d'origen hispànic segons Suetoni. Lluís Vives afirma fins i tot que era natural de València. Per cert, el mateix Vives va afirmar que *La*

El mite va ser recollit al *Decameró* de Boccaccio (escrit entre 1350-1353), qui se centrava en la comunicació entre els amants des de les seues cases, i va servir també de base per al *Romeu i Julieta* de Shakespeare (1594-1595, per tant, molt posterior a *La Celestina*), especialment pel tràgic final on una falsa mort de la jove provoca la mort dels dos amants, encara que en l'obra trobem també algunes parts còmiques. *El somni d'una nit d'estiu* (1590-1596), del mateix autor, n'és una versió còmica del mite. També el va tractar Luis de Góngora ³ i va ser fins i tot el títol d'algunes òperes ⁴.

Tenim per tant els elements conductors que guien l'argument de *La Celestina*: un amor prohibit, un equívoc o accident fatídic i un final tràgic d'ambdós amants.

2. Enmig d'aquest dos personatges principals, Calisto i Melibea ara, sorgeix la figura de l'alcajota, la Celestina, que donarà el nom per antonomàsia a aquest personatge típic. El personatge de l'alcajota no apareix en el mite de Píram i Tisbe, però té molts antecedents clàssics, provinents de la comèdia.

Hi ha per tant un entrecruament entre tragèdia i comèdia ja amb l'aparició d'aquest tercer personatge, que es troba al mateix nivell de protagonisme que els dos anteriors. Quant al nom que s'ha fet més cèlebre de 'tragicomèdia', val a dir que la primera edició de *La Celestina*, en 16 actes, aparegué sense títol el 1499; en 1500 en Toledo i en 1501 en Sevilla n'apareix una segona edició, amb el títol de *Comedia de Calisto y Melibea*; el 1502 n'hi ha quatre edicions en Sevilla, una en Salamanca i una altra en Toledo, amb el títol de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, excepte una de les de Sevilla que porta el

Celestina havia estat escrita *nostra lingua*, és a dir, en català. Lorenzo Riber, en la seua traducció castellana de les obres completes de Vives (1947), tradueix *nostra lingua* per "en vulgar castellano". Baltasar Gracián, en *La agudeza y arte de ingenio* (1648), parla del "encubierto Aragonès en su ingeniosísima Tragicomedia de Calixto y Melibea". Hi ha investigadors que troben indicis, tant lingüístics com de *realia*, que fan pensar que la primera versió de l'obra va ser en català i va ser posteriorment traduïda i que l'acció que es descriu està ambientada en València. Cf. García Valdecasas (2000).

³ *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618).

⁴ Entre elles, *Piramo e Tisbe* (1747), música de Hasse, Johann Adolf i *libretto* de Coltellin, Marco.

nom de *Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, totes elles ja amb 21 actes. El nom de *La Celestina* sembla que apareix per primera vegada en una traducció italiana de 1519 i s'estén ràpidament.

Hi ha nombrosos estudis sobre aquest personatge de l'alcevota, els més complets dels quals són, sens dubte, els de Carmen Morenilla⁵. Com ens recorda Morenilla, en la comèdia àtica antiga hi ha poques referències a alcavotes, i menys aparicions en escena, atés el marcat caràcter polític d'allò conservat. Amb tot hi ha alguna menció, fins i tot una alcavota falsa en l'escena final de les *Tesmoforians*, fruit de la poca simpatia d'Aristòfanes per Eurípides. Aquest últim s'ha de disfressar de vella per poder escapar de les tesmoforians enfadades amb ell per com les tracta en les seues tragèdies. Aquest final representa el triomf de la comèdia sobre la tragèdia.

Des de velles nodrisses a joves criades, venedores, comadrones, etc., totes poden actuar ocasionalment com a *lena*, com podem veure també en Lísies 1. En Aristòfanes, *Geras* fr.137 K-A, podem veure un altre tipus, la professional que regenta un bordell. Aquestes professionals generalment eren antigues prostitutes que coneixien bé l'ofici i els gustos dels clients. En *Phaon* de Plató Còmic, fr.188 K-A, trobem la mateixa Afrodita actuant com a alcavota, una hetera retirada que ha fet fortuna, posseeix negoci propi i bona "mercaderia".

En algunes ocasions no queda molt clar a la vista només dels fragments grecs si el personatge és realment una *lena*, però aquest dubte es resol si n'hi ha una reelaboració llatina. Així ocorre a *Synaristosai* de Menandre, que va fer servir Plaute per a la seua *Cistellaria*. L'escena inicial d'aquesta està reproduïda en sengles mosaics, a Mitilene i Pompeia. En ells apareixen segudes a taula les heteres Plangó i Píties, mare i al mateix temps alcavota de l'anterior, Filènide i una esclava petita. El mosaic emfatitza els caràcters de l'edat de la mare per fer veure el contrast entre la vella alcavota i la jove filla.

⁵ Diversos treballs citats a la Bibliografia.

En la comèdia de Plaute la vella no té nom propi. Es refereix a ella com *anum* (536), *anum excruciablem* (653), *meretricem illam* (186).

En una altra comèdia grega que serveix de model a un autor llatí es repeteix el mateix motiu de la visita de dones: *Hecyra* d'Apol·lodor de Caristes, que va relaborar, amb el mateix títol, Terenci. De l'original grec sobreviuen alguns fragments, un dels quals, el 8 K-A, correspon als primers versos de l'obra de Terenci:

Philotis: *Per pol quam paucis reperias meretricibus / fidelis euenire amatores, Syra* (58-59).

Conversen l'hetera Filòtide i Sira, vella alcavota. Sira aconsella la jove, com feia l'alcavota de *Cistellaria*:

Ergo propterea te sedulo / et moneo et hortor ne cuiusquam misereas / quin spolies mutiles laceres quemque nacta sis (63-65).

En *Truculentus*, reelaboració d'una comèdia grega perduda, apareixen dues alcavotes diferents: una vella prostituta retirada, i Astàfia, serventa que fa de celestina. En *Mostellaria*, la serventa Escafa aconsella en l'acte I la seua ama Filomatio. En altres obres de Menandre i les corresponents de Terenci trobem nombrosos exemples més de l'alcavota, vella, astuta i sense escrúpols.

3. Si ens centrem ara en el pensament que s'amaga a l'interior d'alguns personatges de *La Celestina*, ens crida de seguida l'atenció el gran nombre de cites de Sèneca i el lloc on aquestes apareixen. Les cites poques vegades seran directes del text senecà, sinó més aviat de les nombroses recopilacions o florilegis que aparegueren en l'època ⁶.

⁶ Especialment, Pedro Díaz de Toledo, *Proverbios de Séneca* (Zamora, 1482), Alonso de Cartagena, *Los cinco libros de Séneca* (Sevilla, 1491), i la traducció anònima de 75 *Epístolas de Séneca* (Saragossa, 1496), entre d'altres. En aquesta època, les traduccions, edicions i reculls d'obres de Sèneca es multipliquen a França, Itàlia i Espanya. En paraules de Fothergill-Payne, *the fifteenth century in Spain was a truly Senecan age* (1988: 1).

Fernando de Rojas ens diu que ha replegat en el primer acte tot el text rebut d'un primer autor: l'"antiguo autor", com li diu ell, segurament era lector de Sèneca.

La dècada en què la Comèdia de 16 actes veu la llum es coneix com el període dels incunables de Sèneca; és el moment en què, enmig d'un gran comerç de llibres en tota Europa, les obres en llatí de Sèneca es posen a l'abast d'un gran nombre de lectors, al temps que les primeres traduccions castellanes impreses comencen a aparèixer.

En aquesta època només els erudits sabien ja llatí. Segurament l'autor anònim del primer acte –fóra Rojas o no– se'n trobava entre ells i havia conegut de primera mà el text original. Però això no era el més freqüent: Díaz de Toledo, al pròleg de la seua traducció dels *Proverbios de Sèneca* diu no sense ironia que s'adreça a aquells lectors semicults *que no saben latín o si lo saben no entienden expedidamente*.

El primer acte està ple de sentències de Sèneca. En replega 18 d'un total de 41 que podem trobar al total de l'obra, és a dir, un 44%. És evident que pretenia dotar-la d'un aire d'elegància i d'erudició. També és possible, com proposem molts estudiosos, que l'autor del primer acte fóra realment diferent del de la resta, menys coneixedor de les obres senecanes. La saviesa de Sèneca, en qualsevol cas, es converteix en el vertader nucli de la ficció. Es pretén concentrar un tractat complet de filosofia moral en aquest primer llibre.

L'autor sembla jugar a fet i amagar amb els lectors. El joc té diferents nivells, depenent del nivell de sofisticació dels lectors. D'aquesta manera podem trobar cites literals, cites alterades, però amb un sentit general idèntic i cites amagades sota un aspecte totalment diferent.

Sèneca no podia haver explicat millor aquesta forma d'investigar, d'escriure, de comprendre. Diu a l'epístola 79,6 del que es dedica a un tema que

és objecte viu d'estudi: *troba expressions que, dispostes de forma diferent, ofereixen un nou aspecte. I no les agafa com si foren alienes, car són veritablement, del domini públic.*

Les cites apareixen als moments crucials de l'acció o de confrontació, a saber, entre Calisto i Melibea, Calisto front als seus criats, Sempronio i Pármeno, i finalment quan Celestina persuadeix Parmeno. Sembla que cada confrontació ha de ser plantejada o resolta amb un ensenyament de Sèneca.

Són "Fontecicas de filosofia " com diu l'autor, conscientment amb un diminutiu, sabent que la filosofia pràctica o moral (recordem l'etimologia d'aquest adjectiu) penetra millor amb pessics de saviesa popular, d'una manera subtil i humorística. No amb veritats immutables i paraules grandiloqüents.

No obstant, per sota de tot això hi ha el tema fonamental de la història: una cerca de felicitat que es torç (Fothergill-Payne, 1988: 46). Però aquesta felicitat no es torç fortuïtament, sinó que és desencadenada per una tensió molt més profunda, que es pot plantejar en termes filosòfics. Calisto es declara a Melibea: es produeix el xoc entre la *voluptas* i la *virtus*, enemigues, com va dir Sèneca. L'ideal estoic de vida en harmonia amb la naturalesa pot ser trencat pel desig de plaer: aquest necessita l'ajut de la fortuna i dona com a resultat *una vida d'ansietat, sospita i neguit (Beat. 15, 3). El dia que l'home es lliura al plaer corporal, es converteix en un dia de dolor i tristesa (Beat. 4, 4).*

No és doncs una escena d'amor cortés, com s'ha interpretat tradicionalment, sinó un primer conflicte filosòfic i moral, que determina el primer acte i la totalitat de l'obra.

Aquest amor irrefrenable, tanmateix, està justificat per l'autor. Com Alonso de Cartagena traduïa en *De la vida bienaventurada, 1: nuestra bienaventuranza perfecta es fruición y visión de Dios*. I aquesta és la l'experiència

que té Calisto en veure Celestina *Por Dios la creo, por Dios la confieso y no creo que hay otro soberano en el cielo* (S. 44)⁷, afirma.

4. La segona tensió interna que determina l'argument i el futur desenllaç de l'obra es produeix entre amos i esclaus, tema al qual Sèneca havia dedicat l'epístola 47⁸. En aquesta, l'autor condemnava el cruel tractament dels esclaus a Roma, recordava que aquests també eren éssers humans i advertia que algun dia els amos podien convertir-se en esclaus i aquests en amos. Sèneca recorda l'anècdota d'un esclau anomenat Callistus que fou repudiat pel seu amo i diu: *l'amo va vendre Cal·list, però quantes vegades Cal·list (no l'havia venut) a l'amo!*⁹

Cal·list ja no és, per tant, “el més bell” ni “el més honest”, és l'esclau que, en Sèneca, es converteix en amo i l'amo que, en *Celestina*, es converteix en esclau. Ha perdut la raó i tracta els seus esclaus de la manera que mai s'han de tractar.

“¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está ese maldito?” (S. 47)

Sempronio es sorprén d'aquesta manera tan inhabitual d'actuar de l'amo. El justifica amb una pèrdua del “seso” a causa d'un mal d'amor:

Dejemos llorar al que dolor tiene, que las lágrimas y suspiros mucho desenconan el corazón dolorido, afirma Sempronio, el “sempre fidel”, recordant el *Proverbio 19* recollit per Díaz de Toledo: *De él que ama redimirá su malenconía con lágrimas*. Recorda també l'epístola 99,1 de Sèneca: *quasdam etiam lacrimarum ineptias esse*.

⁷ Citem l'edició de Severin (Madrid, 1979).

⁸ La seua traducció castellana apareix en la recopilació de Saragossa, 1496, amb el número 48.

⁹ *Dominus Callistum vendidit; sed domino quam multa Callistus!*

Sempronio fa el seu propi diagnòstic: *No me engaño yo, que loco está este mi amo... no basta loco, sino hereje* (S. 49). No s'equivoca massa l'esclau, car el seu amo s'atreveix a dir, en una de les frases més celebrades de l'obra:

Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo y a Melibea amo (S. 50)

Sóc cristià, i a Jesucrist adore, i en Jesucrist crec i a Jesucrist estime, podria ser perfectament una fórmula religiosa escoltada en qualsevol temple, en qualsevol litúrgia. Però la religió de Calisto ha passat a ser el “melibeïsme”, de manera que el judici de Sempronio era encertat.

Una vegada fet el diagnòstic per l'esclau, pot aquest procurar la sanació: *bien sé de qué pie coxqueas. Yo te sanaré* (S. 50). Recorda, una vegada més, Sèneca, qui en l'epístola 28, 9 afirma: *initium est salutis notitia peccati*. Els papers estan canviats, atés que ara és l'esclau qui s'ha de preocupar per l'amo, i no a l'inrevés. Calisto desconfia i contesta amb una cita quasi literal de Sèneca: *¿Cuál consejo puede regir lo que en sí no tiene orden ni consejo?*, encara que utilitzada en un context ben diferent ¹⁰.

També Calisto utilitza una sentència de Sèneca totalment capgirada. Quan afirma *Yo temo y el temor reduce la memoria ya a la providencia despierta* (S. 62) està jugant amb les paraules de Sèneca *timoris enim tormentum memoria reducit, providentia anticipat* (*Epist.* 5,9), però en un context i amb un sentit totalment diferents.

5. L'altre criat de Calisto, Pàrmene, “el que roman al seu costat”, és jove i inexpert, però suficientment llest per adonar-se que els tractes amb Celestina poden ser perillosos i així ho adverteix a l'amo. Aquest, agraït li contesta: *por tal amigo a ti me concedo* (S. 63). Una vegada més es trenca la barrera que separa amos i esclaus; l'amistat és diferent del reconeixement i del bon tracte, és dóna entre iguals i requereix confiança mútua. Cartagena, en la seua glossa a *De*

¹⁰ Cf. *Epist.* 40,4: *Quomodo autem regere potest, quae regi non potest?*

beneficiis 3, 18-21, distingia entre “servicio” i “gracia”, el primer tenia voluntat de servei i el segon, voluntat d’amistat.

Aquesta fidelitat de Pármeno durarà poc, ja que, en reconèixer Celestina com una antiga amiga de sa mare i, especialment, amb la promesa d’atractius premis, aviat no dubtarà a vendre el seu amo (*Callistum vendit*, si es permet l’expressió). En aquest tercer pols, ara entre experiència i joventut, astúcia i ingenuïtat, cobdícia i innocència, Celestina té les de guanyar. La clau és fer-lo particip del botí: “démosle parte, que los bienes, si no son comunicados, no son bienes” (S. 64) ¹¹.

Comença en aquest punt un intercanvi de cites, algunes quasi literals, altres d’amagades, de Sèneca, entre Celestina i Pármeno, encara que, com hem vist abans, fora de context i utilitzades amb la intenció preconcebuda de cada ú. Una d’elles representa pràcticament una glossa de l’epístola 2:

Que, como Séneca nos dice, los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades, porque en breve tiempo con ninguno pueden firmar amistad. Y el que está en muchos cabos no está en ninguno. Ni puede aprovechar el manjar a los cuerpos, que en comiendo se lanza, ni hay cosa que más la sanidad impida, que la diversidad y mudanza y variación de los manjares. Y nunca la llaga viene a cicatrizar en la cual muchas melecinas se tientan. Ni convalece la planta, que muchas veces es traspuesta. Ni hay cosa tan provechosa, que en llegando aproveche (S. 68) ¹².

Pármeno es defensa: “Tengo por honesta la pobreza alegre” (S. 69), igual que en Sèneca *honesta ... res est laeta paupertas* (*Epist.* 2,6). “No los que poco tienen son pobres, mas los que mucho desean”. Cf. *Epist.* 2,6: *non qui parum*

¹¹ Cf. *Epist.* 6,4: *Nullius boni sine socio iucunda possessio est.*

¹² Cf. *Epist.* 2,2-3: *Nusquam est qui ubique est. Vitam in peregrinatione exigentibus hoc evenit, ut multa hospitia habeant, nullas amicitias ... (3) Non prodest cibus nec corpori accedit qui statim sumptus emittitur; nihil aeque sanitatem impedit quam remediorum crebra mutatio; non venit vulnus ad cicatricem in quo medicamenta temptantur; non convalescit planta quae saepe transfertur; nihil tam utile est ut in transitu prosit.*

habet sed qui plus cupit pauper est. I així multitud d'exemples que no correspon ara referir en la seua totalitat.

6. Les tensions i els canvis de rols entre amos i esclaus són, com veiem, peça fonamental en l'engranatge de l'argument de *La Celestina*, però no són l'única. La lluita, en termes filosòfics, entre plaer i virtut, enfronta els dos protagonistes de l'obra, Calisto i Melibea. Les diferències entre amos i esclaus estratifiquen la trama, encara que els diferents nivells s'entrecreuen i els papers d'uns i d'altres, com hem vist, també. Enmig d'aquesta perillosa cruïllada apareix Celestina, com a únic personatge capaç d'unir els dos mons quasi platònics, l'ideal i el dels sentits, el suprem i el terrenal, el dels nobles i el dels vassalls. Celestina representa la vida mateixa, l'experiència desenganyada, l'autèntica tragicomèdia, raó per la qual es convertí en un personatge universal. L'alcajota, la mitjancera, exerceix el seu treball: unir voluntats oposades, acostar mons separats.

Al primer acte, que Fernando de Rojas, en la carta "A un su amigo" confessa que ha trobat d'un autor desconegut, que *según algunos dicen, fué Juan de Mena, y según otros, Rodrigo Cota*, ja tenim tots els elements que hem repassat i que configuren les tres perspectives des de les quals, al nostre parer, s'ha d'estudiar l'obra. A partir del segon acte, les cites de Sèneca són molt menys freqüents i literals, i es multipliquen, especialment, les de Petrarca. *El bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia de Calisto y Melibea*, diu en acròstics, encara que l'afegitó dels cinc nous actes, que converteixen la *Comedia* en 16 actes en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (en 21 actes, amb tres edicions: Salamanca, Sevilla, Toledo, 1502), obren la possibilitat d'un tercer autor.

BIBLIOGRAFIA:

Beltrán, R. & Canet, J.L. (edd.) (1997), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia.

Bizzarri, H.O. (2008), "Celestina y la 'copia de sentencias entretejidas'", *Celestinesca* 32, 51-67.

Blüher, K.A. (1969), *Séneca en España*, Madrid, 1983 (traducció de *Seneca in Spanien*, Múnic).

Dubno, B.R. & Walsh, J.K. (1987), "Pero Díaz de Toledo's *Proverbios de Seneca* and the Composition of *Celestina*", *Celestinesca* 11, 3-12.

García Valdecasas, J.G. (2000), *La ocultación de La Celestina*, Madrid.

Fothergill-Payne, L. (1986), "La Celestina: un libro hondamente senequista", en Magis, Carlos H. (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas (México, 1986)*, México, 533-540.

Fothergill-Payne, L. (1988), *Seneca and Celestine*, Cambridge.

Fothergill-Payne, L. (2001), "Séneca y La Celestina", en López-Ríos, S. (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, 128-136.

Fraker, C.F. (1982), "Argument in the *Celestina* and in its predecessors", *Homenaje a Stephen Gilman, Revista de Estudios Hispánicos* 9, 81-86.

Malkiel, M.R.L. de (1962), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires.

Malkiel, M.R.L. de (2001), "Las Fuentes petrarquestas de *La Celestina*", en López-Ríos, Santiago (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, 105-127.

Morenilla Talens, C. (1994), "De lenae in comoedia figura", *Helmántica* 45, 81-106.

Morenilla Talens, C. (1996), "Melénide, la transgresión de una figura dramática", *Studia Philologica Valentina* 1, 41-52.

Morenilla Talens, C. (2003), "Tipos y personajes en Menandro", *Florentia Iliberritana* 14, 235-263.

Morenilla Talens, C. (2006), "De la Política a la Ética: la configuración de los personajes de Menandro", en Pociña, A., Rabaza, B. i Silva, M^a F. (eds.) *Estudios sobre Terencio*, Universidad de Granada, 45-77.

Severin, D.S. (ed.), *La Celestina*, Madrid, 1981.