

pensa mundana («sense compàs ni hangar, palma ni llor. // De l'insegur faig alberg», 8-9). Para el poeta no hay otra recompensa que la Poesía —*cants d'amor*—, ordenadora al fin y al cabo del Universo. Aire y agua (*aires i dolls*), elementos contingentes en movimiento, se convierten en sonido, en Palabra y Canto. Una vez más, el recuerdo de Valéry se hace inevitable: «Qui pleure là, sinon le vent simple» (*La Jeune Parque*, v.1.).

El tema se repite, con ligeras variantes que implican una ulterior conquista, en el soneto XVIII y último de la serie. El XVII, en efecto, resume lo antes expresado de forma fragmentaria, en afirmación contundente y síntesis: la aventura arriesgada del poeta no atañe al más allá del devenir ni representa una fuga del mundo en busca de un Totalmente Otro. Con un *jo sóc* que empalma con el primer *sóc etern*, Foix proclama su ser en la tierra, su circunscripción en el tiempo y en el espacio, su ser ciudadano del mundo y de su comunidad patria, y su firme e irrevocable decisión de batirse, si cabe, con su arma —la poesía— por la existencia y subsistencia de la libertad del Espíritu humano.

Tras este paréntesis, el soneto XVIII se enlaza directamente con el XVI para afirmar que en su devenir el Yo total —*ull golós y Ment*— es simultáneamente tiempo y eternidad. La Mente, mediadora entre el Cosmos y los sentidos capta, por fin, la Sustancia y la Permanencia, y el *llanguir* deja de tener razón de ser. La serie se concluye, pues, con la gozosa afirmación del Yo, zona umbral y síntesis entre el Ser inmutable de *la mar obscura* y el sucederse ontológico. Yo que arde en el fuego («i el cremar dolç en el meu propi foc», 10), primer elemento de Heráclito, símbolo de la realidad física y del principio racional que, uniendo los opuestos, permite «tocar» el *logos* del universo. El *Jo-roc*, en efecto, de inmovilidad y permanencia sólo relativa, pues se mueve en los siglos, manifiesta, como el río heracliteo, su doble naturaleza relativa (*present/hora/lloc/instant*) y absoluta o eterna, la que le confiere la Mente como Vínculo del mundo.

Loreto Busquets

El hilado de Celestina: símbolo del tema y eje de la obra

Mucho se ha comentado sobre el sentido de *La Celestina*, la razón de su trágico fin, lo que el autor con ella quiere decir y cuál es la ideología que rige en sus páginas. Se ha interpretado como obra moralizante atendiendo a las palabras del autor en el prólogo, y se ha pensado que tal intención moralizante no sea sino una fórmula para justificar la obra. Ambas opiniones han sido igualmente argüidas apoyándose en uno u otros

puntos de la obra. Personalmente me inclino hacia la segunda posibilidad y me parece que la preocupación del autor al escribir no estaba precisamente pendiente de moralizar sino simplemente de exponer en forma artística su concepto de la situación en que vive y se mueve el ser humano. En el centro de *La Celestina* hay un pequeño detalle que bien pudiera llevarnos a aclarar la verdadera intención del autor, y es un punto que no he visto comentado en ninguna parte pero creo que es la clave del asunto. Me refiero a las madejas de hilado de Celestina.

Es indudable que Rojas construyó toda su obra con consciente meticulosidad. Cada punto, cada palabra tiene su razón de ser. Cada detalle, cada escena, cumple una función y no se podría alterar o suprimir sin que se alterase también el desarrollo del tema cuya urdimbre se va tejiendo minuciosamente desde el principio y a través de las consecutivas escenas hasta llegar a un desenlace final que se ha tenido presente desde las primeras páginas. Observando la sólida estructura de la obra y su constante correlación de causa y efecto, no sería lógico pensar que las circunstancias que concurren alrededor de las madejas de hilado sean fortuitas y mucho menos cuando se observa que hay una indudable relación entre lo que el hilado representa y el curso de los acontecimientos.

María Rosa Lida de Malkiel en la conclusión de su libro *Originalidad artística de Celestina* dice: «Ya en el acto primero, y con intensidad cada vez mayor en los quince restantes de la comedia, y en el tratado de Centurión, los elementos más diversos del mundo del siglo XV aparecen orgánicamente integrados en su contextura... De ahí el inevitable desenlace trágico: cuando cada personaje es un denso complejo vital y no un esquema convencional, cuando el amor del amo se logra merced a la astucia interesada de los servidores y se malogra a consecuencia de otro aspecto de la vida de sus servidores —ya no reducidos a resortes de intriga— esas vidas integralmente enfocadas, imponen la forma trágica».¹

Todo en la tragicomedia está «orgánicamente integrado» y evidentemente se percibe desde el principio el «inevitable desenlace trágico». Sin embargo hay algo más en esa integración orgánica que constituye la esencia estructural de la obra e impone la forma trágica de forma tan natural y convincente. No es solamente la realidad del complejo vital de cada personaje dentro de determinadas circunstancias lo que impone el desenlace trágico. Viéndolo así no es de extrañar que Rosa Lida encuentre la intervención de Celestina «insuficientemente motivada».² El trágico fin viene impuesto por algo que queda totalmente fuera de los elementos característicos del siglo XV y más allá de la realidad vital de cada personaje. Dentro de ese mundo lógico de relación de causa y efecto perfectamente organizada y constantemente puesta de relieve por el autor, y precisamente porque los personajes son seres integrales y no tipos y porque las circunstancias están sólidamente construidas sin arbitrariedades a capricho del autor, resulta más fuerte y más trágicamente expresiva una idea central que lleva a un desenlace que, en última instancia, no tiene razón de ser. El sentido de ese desenlace es consecuencia directa del pensamiento e idea central del autor, de la visión y enfoque de la vida que impregna toda la obra. Para esto era necesaria Celestina y de ahí que este personaje,

¹ Lida de Malkiel, M. Rosa. La originalidad artística de La Celestina. Buenos Aires, 1962, p. 729.

² Ibídem, pág. 724.

modelado por el arte magistral de Rojas, adquiriera tal relieve que llega a imponer su nombre a la comedia. Celestina es la portadora del tema central, no la promotora de los acontecimientos aunque aparezca como tal en el aspecto externo anecdótico de la obra. Veremos más adelante cómo el tema central, el eje ideológico alrededor del cual giran los acontecimientos, se cumple en todos los personajes incluida Celestina. Fernando de Rojas usa a este personaje para manipular las acciones de la trama argumental y es también ella el instrumento que utiliza para introducir en la obra su tema ideológico de una manera simbólica. Sin Celestina el nudo central y su doble transcendencia dentro y fuera de la obra, no hubiera podido tener lugar pues solamente ella, la alcahueta bruja, puede hacer el conjuro mágico a través del cual se nos da el íntimo sentido de la obra y la idea que rige en toda ella.

Se podría argumentar que Calisto no necesitaba recurrir a la vieja alcahueta, pero el que lo haga queda también explicado por el sentido mismo de la intervención de Celestina como veremos.

Al hacer Celestina su conjuro no se limita a cumplir uno de los requisitos de la alcahueta clásica o tradicional cuyas características estudia el señor Bonilla y San Martín³. Rojas no incluyó esta escena en la obra ni como elemento decorativo ni por caracterizar a Celestina dentro de una línea o un tipo al que corresponden ciertas características predeterminadas, ni porque Celestina tuviera que ser «bruja y hechicera para constituir un real personaje literario para sus contemporáneos»⁴ como dice Toro-Garland. Esto podría ser una explicación de los recursos artísticos del autor si no existieran en la escena del conjuro elementos cuyo estudio y comprensión explican su presencia en la obra mostrándonos que lo que hizo Rojas fue aprovechar una tradición existente (la hechicería en la alcahueta) para sus propósitos en lugar de presentar una escena de brujería simplemente porque esto fuera anejo a su personaje.

La personalidad de Celestina queda bien determinada y en repetidas ocasiones se nos demuestra que ella confía más en sí misma y en el manejo de las circunstancias naturales que en poderes sobrenaturales. Bien claro lo dice en el largo parlamento que abre el acto IV cuando va de camino a casa de Melibea para visitarla por primera vez. A pesar del conjuro que acaba de hacer se le presentan mil temores estrictamente racionales y prácticos, que ella analiza porque «mucha especulación nunca carece de buen fruto», y por encima de los buenos «agüeros» que se encuentra, opina que «*lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea, pues es prima de Elicia: non me será contraria*». ⁵ Después, al salir de casa de Melibea, se precia de su sagacidad en el manejo del asunto: «Que ficieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio, sino responder algo á Melibea, por donde se perdiera quanto yo con buen callar he ganado? Por esto dicen quien las sabe las tañe é que es más cierto médico el experimentado que el letrado... ¡Ay cordón cordón! yo te faré traer por fuerza, si vivo, á la que no

³ Bonilla y San Martín, Adolfo. «Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina», *Revue Hispanique*, 15, 1906.

⁴ Toro-Garland, Fernando: *Celestina hechicera clásica y tradicional*, C.H.A. 1964.

⁵ Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición crítica de Julio Cejador y Frauca, Madrid 1955. Primer volumen, pág. 158.