

## EL NATURAL DE LA RAPOSA: UN PROVERBIO ESTRATÉGICO DE *LA CELESTINA*

Después del encuentro de los amantes en el acto XII, Sempronio da a entender a su amo que, mientras él y Melibea murmuraban a través de la puerta de la casa de Pleberio, los servidores montaban una valiente guardia defensiva en apoyo del amor recién logrado: el sirviente mayor, entusiasta, tenso, listo para “saltar presto e hazer todo lo que mis fuerças me ayudaran” (XII, 94), y el joven Pármeno, emocionado por la aventura “como lobo quando siente poluo de ganado” (XII, 94)<sup>1</sup>. El sirviente está mintiendo, naturalmente, pero su amo, deslumbrado por el amor como una perdiz por una luz brillante (VIII, 18), muestra poco criterio al responder; proyectando su propia felicidad hacia sus compañeros, exclama con evidente generosidad: “No te marauilles, que procede de su natural ser osado e, avnque no fuesse por mí, hazíalo porque no pueden los tales venir contra su vso, que *avnque muda el pelo la raposa, su natural no despoja*” (XII, 94). El refrán es inadecuado, pero también adecuado, como veremos. Calisto quiere alabar a su servidor porque cree ver realizados en él, generosamente, una deseable lealtad y una disposición confiable (porque es natural) hacia la acción audaz. Pero está claro que el proverbio no se refiere en lo absoluto a ello: es amonestador e insinúa la falsedad, el asumir un papel, y una constante agresividad natural enmascarada tras apariencias cambiantes. La elección de Calisto es claramente poco hábil; sus estudios y su natural lo han adaptado para la manipulación de los aprendidos convencionalismos del lenguaje amoroso; pero el refranero, ese depósito de experiencia común en estructuras verbales populares, está cerrado para él.

Mucho de lo que parece inadecuado en las respuestas de Calisto a sus servidores y a otros puede ser visto como funcionalmente significativo en la perspectiva más completa que tiene el autor de la

<sup>1</sup> Las citas pertenecen a *La Celestina*, ed. Julio Cejador y Frauca, *Clás. cast.*, ts. 20, 23 (Madrid, 1913; reimpr. 1968, 1965). Los números romanos corresponden a los actos, los arábigos a las páginas. Las cursivas son mías; omito las de Cejador. He corregido los errores evidentes de la edición y he modernizado la puntuación y la acentuación.—Mi agradecimiento al señor Omar Costa A. por la traducción de este artículo.

caracterización del amante inexperto; y pocas observaciones desmañadas, pensadas a medias hubieran podido estar más complejamente integradas a su contexto y funcionando más sugestivamente, para revelar la calidad de una intención literaria, que este proverbio referente a los cambios de piel de la zorra. Conocemos a las criaturas de Fernando de Rojas solamente a través de sus palabras; sus hábitos peculiares de expresión, sean los que sean, están cargados, a causa de la ausencia del autor, de un significado especial. Un refrán inadecuado en una obra artística, es un tema apropiado para la investigación crítica, especialmente cuando dicha obra es la conscientemente refinada *Celestina*, el que habla es Calisto (cuya carrera desde su primera entrada al jardín hasta su última salida de él, es una serie de *faux pas*), y el proverbio tiene que ver con la rapacidad animal.

En primer lugar y por lo menos, podemos decir que el refrán, como unidad de caracterización, muestra a Calisto todavía sin contacto con el mundo de la experiencia común que es la esencia de los refranes y que en *La Celestina* está representado por unos 250 casi todos ligados por sus hablantes a circunstancias inmediatas, con esa eficiencia práctica que asociamos a los proverbios y a quienes los usan. El mismo refrán es apropiado también en otro sentido. Calisto supone a sus servidores naturalmente fieles: las "buenas costumbres [de Pármeno] sobre *buen natural* florescen" (I, 88); y Sempronio, como bestia de carga (I, 87), es para ser alimentado, no temido. Calisto no sabe, aunque debiera saberlo, que en el preciso momento en que está aplicando equivocadamente el proverbio de la zorra que cambia el pelo, sus servidores están actuando su traición, cambiando sus papeles (*mudándose el pelo*), mientras se adaptan a la evolución de las circunstancias. Esa noche han ido armados a la puerta de Pleberio pero, por su natural y mediante arreglo previo, estaban más inclinados a huir que a combatir: "que nosotros *buenos pies tenemos*" (XI, 73). Pármeno llevaba "*borzegües* de esos *ligeros*... *para mejor huyr* que otro" (XII, 80); Sempronio se preocupaba de sus "*coraças*...", porque me parecían *para huyr muy pesadas*" (XII, 89), pero como a su compañero lo alentaba la esperanza de que "En sintiendo bullicio, *el buen huyr* nos ha de valer" (XII, 88). Después de la huída, al amparo de la casa de Calisto, seguros ya, y vistiendo nuevamente los hábitos de leales servidores, revisan el pasado reciente, a fin de hacerlo servir a la presente oportunidad.

*Gamos* temerosos entonces (XII, 89), expuestos a lo desconocido, ahora atrevidos *lobos* (ante la más fácil de las presas, Calisto), se prestan para la ilustración del proverbio de éste. Es que, si invertimos la proposición, el refrán inadecuado sirve como lente de acercamiento para enfocar y revelar la calidad de la acción de los sirvientes en esa, la noche más importante de sus vidas. Corre-

gida así nuestra visión por Fernando de Rojas, podemos ver lo que Calisto no puede, y así adiestrados nuestros ojos descifran, en esa misma escena, todavía más cambios de la piel de la zorra. Observamos que Pármeno, antes leal a su amo e inclusive defensor del servicio, ganada ahora su voluntad, después de diversos cambios de corazón (mente, piel), por el bando de Celestina, oculta a Calisto su propio cambio de fidelidad —ciertamente una mudanza de pelo en el espíritu del refrán—, atribuyendo un papel distinto a la alcahueta. Presionado por su amo para que reconcilie el presente estado feliz de las cosas con su previa crítica de Celestina y sus mañas, concede: "pero ya me parece que es otra. Todas las ha *mudado*". La atención de Calisto, y la nuestra a través de él, es atraída hacia ese verbo clave, el que opera en nuestro refrán y en las confusiones de aquella noche llena de acontecimientos: "¿E cómo *mudado*?" (XII, 93).

Así, un proverbio mal entendido por el hablante e inadecuado a la circunstancia en que se enuncia se convierte en una partícula que confirma su caracterización como amante aturdido, y eso en vísperas de acontecimientos que hacen fatal su vulnerabilidad y reafirman, a través de diferentes vidas, la incómoda lección del proverbio del animal relativa a la naturaleza humana. Calisto no sólo es caracterizado por medio del refrán, sino que es convertido en ingenuo portavoz de una imagen que describe la principal acción dramática del acto XII, cuyos diferentes cambios de papel están por lo mismo económica aunque desarticuladamente correlacionados. Finalmente, este proverbio y las acciones a las que está ligado en el acto XII sugieren una constelación de intereses —engaño, representación de papeles, adaptación de apariencias al fluir de las circunstancias, la tensión entre naturalezas inalterables y los accidentes de la existencia— que sólo necesitan mencionarse para que nos demos cuenta de que se extienden más allá del explosivo duodécimo acto hasta el punto de constituir la base de toda la acción del mundo creado por Fernando de Rojas.

#### DESIGNACIONES ESTRATÉGICAS

He hecho toda una afirmación sobre ese proverbio; el lector se preguntará si una imagen común, usada torpemente por un distraído cortejador, puede sostener tanto. En la primera formulación de su esclarecedora hipótesis relativa al lenguaje como acción simbólica, Kenneth Burke usó de manera ejemplar el proverbio, y mostró que podía ser considerado como una forma literaria fundamental y la más clara y más universal para ilustrar las funciones terapéuticas

y socializadoras de la literatura<sup>2</sup>. La noción de Burke es actualmente bien conocida y de amplia influencia; sin embargo, tomaré partes clave de la misma, con la esperanza de que mi lector pueda experimentar un agradable sobresalto de doble reconocimiento, al ver qué adecuados son Burke y Fernando de Rojas para el esclarecimiento de cada uno. En *Philosophy of literary form*, se entiende la poesía (es decir *poesis*, creación verbal) como “la adopción de diversas estrategias para el encuadramiento de las situaciones” (3). Se “produce con el propósito de confortar, como parte de la *consolatio philosophiae*. Se toma como un *bagaje para la vida*, como una forma ritual de armarnos para enfrentar los problemas y los riesgos. Nos debería *proteger*” (51). El *Decamerón*, nos dice el crítico a modo de ilustración, debe leerse “no como una serie de historias hilarantes, sino como una serie de historias hilarantes *contadas durante una peste*” (53).

El poeta, sugiere Burke, encuentra en su creación un escape a la servidumbre. En la medida en que las experiencias de servidumbre se traslapan de individuo a individuo y de época a época, las formulaciones del poeta poseen pertinencia universal: las obras literarias son, en una perspectiva más amplia, estrategias que designan situaciones recurrentes (3, 259). Una *Madame Bovary* (ejemplo de Burke) o una *Celestina* “destaca un modelo de experiencia que es suficientemente representativo de nuestra estructura social, que se repite lo suficientemente a menudo *mutatis mutandis* [*mudándose el pelo!*] para que la gente «necesite una palabra para ello» y adopte una actitud hacia ello. Cada obra de arte es la adición de una palabra a un diccionario informal...” (259). Un crítico francés, dice Burke, propuso acuñar la palabra “bovarismo”; todo hispanohablante sabe que no se necesitó tal nominación académica para *Celestina*, que rápidamente entró en el lenguaje por su propio mérito: como un eufemismo para “alcahueta” se convirtió, en efecto, en el nombre para una respuesta estratégica a una situación recurrente.

En esta creación de nombres el poeta gana su libertad; este acto, a su vez, amplía y enriquece el vocabulario del lector. O bien, si reformulamos el proceso en la terminología beligerante de la que gusta Burke, diremos que las afirmaciones del poeta, sus estrategias, nos arman y nos llevan a alianzas, y representan la posibilidad de soluciones compartidas para nuestras crisis comunes.

Si hago aquí uso más directo de Burke que de dos hispanistas, Stephen Gilman y Américo Castro, que han visto *La Celestina* desde

<sup>2</sup> KENNETH BURKE, *The philosophy of literary form; Studies in symbolic action* (1941; reimpr. rev. y abreviada por el autor, New York, Vintage Books, 1957). Las páginas que corresponden a las citas están en el texto; las cursivas son de Burke.

una perspectiva muy parecida a la suya, es con conocimiento del parentesco crítico de los tres, con el deseo de afirmar la útil coincidencia de connotaciones entre *Philosophy*, de Burke, y la visión del mundo de Rojas, y con la intención de explotar una coincidencia adicional: la importancia especial dada a los proverbios en la exposición e ilustración de la hipótesis "estratégica" de Burke<sup>3</sup>. Si la poesía es bagaje para la vida y se hace universal en la medida en que da nombre a situaciones recurrentes, el proverbio se sugiere a sí mismo como el candidato popular más adecuado para ilustrar el proceso y el relieve que aporta. Por naturaleza, se refiere no a lo personal y único, sino a lo comúnmente conocido y generalmente aceptado; su absoluta autoridad depende, no de la afirmación del hablante, sino de los valores y percepciones de la comunidad que lo usa. El proverbio une al que lo dice con la comunidad, al momento incierto con verdades eternas que dan significado y orden a la vida e identidad a la sociedad en medio de la aparente confusión de las circunstancias. El proverbio es una manera de reconocer la participación individual en "situaciones tipo" (253).

Esta es la regla general con respecto a los proverbios: es menos que una descripción exacta de la función de los refranes en *La Celestina*. El proverbio de la zorra y muchos otros que no estudiaremos en este artículo son atribuidos a criaturas literarias por una imaginación irónicamente genial —la de Rojas, naturalmente— que percibía claramente la utilidad personal y social de los refranes, pero que objetaba su uso acostumbrado, tal como objetaba toda clase de consuelos que el hombre ha ideado para su protección. Sus criaturas cuentan con la autoridad de sus refranes; pero su creador, sin negar necesariamente la verdad de sus dichos, nos muestra una variedad de rupturas en la estrecha interdependencia entre hablante, refrán y circunstancia inmediata: los hablantes distorsionan las verdades intemporales de los proverbios para su propia ventaja temporal o aceptan la autoridad y reconocen las verdades esenciales de los refranes, pero fracasan en conformar sus vidas a las mismas, o —como Calisto— entienden mal y hacen mal uso de los refranes, y por lo tanto se les escapa la verdad del mensaje que hubiera podido guiar sus actos.

<sup>3</sup> S. GILMAN (*The art of "La Celestina"*, Madison, Wisc., 1956) mostró por primera vez la importancia de la agresión y el engaño en la representación que hace Rojas de los problemas humanos. Otros estudios del mismo crítico en *MLN* (1963), *RF* (1964, 1966) y muy especialmente el reciente y espléndido *The Spain of Fernando de Rojas* (Princeton, N. J., 1972), dan indicaciones adicionales de esta productiva alianza crítica. *La Celestina como conciencia literaria (castas y casticismos)* de CASTRO (Madrid, 1965) estudia la obra de Rojas como una reacción desplazada a las circunstancias sociales de su autor.

Tal como Burke ve al proverbio, como una unidad básica del proceso poético, así Rojas hizo de él un material de construcción fundamental, aunque inestable, en su irónico edificio. El uso que Calisto hace de la *raposa* es muy ilustrativo, ya que ilumina —aunque ciertamente con intensidad variable— al hablante y su momento, al engaño anterior y continuado de los conspiradores y algo de la visión del autor sobre la experiencia humana. Que el cambio de piel de la zorra es representativo del sentido temático de *La Celestina* así como del irónico estilo del autor se irá haciendo —así lo espero— claro a medida que nos apartemos de este primer ejemplo del acto XII para estudiar importantes coincidencias y el esquema que juntos trazan. Una vez más, seguiremos una línea de investigación sugerida por Burke quien, después de exponer la mecánica poética y las funciones protectoras del proverbio, pregunta si no podríamos “pensar en la poesía como variantes complejas y recombinaciones de un material tal como lo encontramos en los proverbios” (4). Una respuesta afirmativa a ese planteamiento retórico y un alto ejemplo poético nos los ofrece *La Celestina* en las variantes y combinaciones de “Aunque muda el pelo la raposa, su natural no despoja”.

#### UNA CONFUSIÓN DE PIELES ANIMALES Y HUMANAS

Si aplicamos al refrán de Calisto la hipótesis de Burke —que poemas, y hasta proverbios, nombran situaciones— diríamos que el amante, en el acto XII, con inconsciente exactitud, se llamó a sí mismo “táctico imperceptivo”, llamó a sus servidores “agresores animales primitivos”, llamó a Fernando de Rojas “estratega irónico”. Las relaciones sinécdoquicas de este fragmento con el total de *La Celestina* son complejas porque, como he sugerido, el proverbio encierra, como en una semilla, un conjunto de los problemas esenciales de la obra y, como lo dice la frase heraclitana del Prólogo, “de muy hinchada y llena quiere rebentar, echando de sí tan crecidos ramos y hojas, que del menor pimpollo se sacaría harto fruto entre personas discretas”.

Encontramos muy pronto en la obra el primer retoño de esta fértil semilla: en ese primer acto atribuido por Rojas a otro, pero aceptado por él como el germen de su creación. En los primerísimos momentos de diálogo entre amo y criado, cuando —por primera vez para nosotros— se define su relación crucial, Sempronio se preocupa sobre la naturalza de su compromiso y las posibilidades tácticas que involucra: “Quizá con algo me quedará que otro no lo sabe, *con que mude el pelo malo*” (I, 38). Desde el principio, al parecer, tenemos la perspectiva de una “matanza”, de un animal que se

transforma al limpiar la osamenta de otro. Y aquí estamos tratando no con una forma común de metáfora, sino con una especie de metamorfosis reductiva: Sempronio *entra* en el proverbio "ontológicamente", poniéndose la piel del animal, aceptando ser un animal. No es tanto que "escoja" el proverbio como adecuado para nombrar la situación, cuanto que acepte el papel de "escogido" para representar una vez más una relación agresiva lo suficientemente común en los asuntos humanos como para generar la analogía animal de la que se ha revestido<sup>4</sup>. Aquí explícitamente, y en todas partes —como ya veremos— por una sugestión poderosa y reiterada, se cumple una fusión entre la noción de cambiar de pieles mediante la adquisición de bienes materiales y el ciclo de desprendimiento y regeneración de la piel en el reino natural en respuesta a, y en ritmo con, los estímulos de la existencia en la naturaleza. La relación cazador-presa, que va a caracterizar el trato criado-amo a través de doce actos, encontró pronto en el primero un lenguaje figurado adecuado para actuar en contrapunto disonante contra los elegantes engaños del amor cortés. Debajo de la textura superficial de el-amor-es-enfermedad-fuego-y-guerra creada por y para las expectativas convencionales de Calisto, se ha ido insinuando, desde los primeros momentos de *La Celestina*, una visión muy distinta —elemental y anti-conventional— de las relaciones humanas que equipara el conocimiento que el hombre tiene de sus semejantes con la atención animal a *pelos*, *pieles*, *plumas* y reduce la actuación del hombre en el mundo a una equivalencia con la de la zorra.

Sugerir tal analogía puede resultar, para algunos lectores, sospechoso de proyectar anacrónicamente contra una víctima indefensa un concepto estructuralista muy moderno. Sería conveniente, por lo tanto, mostrar ahora que la proyección de animalidad a la que me refiero es efectuada por los personajes mismos: es una peculiaridad de su conciencia de sí mismos y de los demás. En el acto VI, Pármeno se ha unido al bando de Celestina, aguarda su recompensa y le molesta ver la indiferencia de la alcahueta ante el pacto de beneficio mutuo al que lo ha llevado. Llega a comprender, con algo de disgusto, que el manto de Celestina simboliza su egoísmo y la frus-

<sup>4</sup> La naturaleza popular de la frase *mudar el pelo malo*, notada por Cejador, añade más que quita a la importancia de su función en *La Celestina*. En menor grado, caracteriza la imaginación derivativa de Sempronio; cosa más importante, su naturaleza vulgar ayuda a "democratizar" y a extender en nuestro mundo exterior la visión de la agresividad y de la explotación animal pintada en la sociedad creada por Fernando de Rojas. Cejador nota la relación de este giro con el refrán completo usado por Calisto. La atracción de Rojas por el proverbio puede haber sido reforzada por su descubrimiento en *De Rebus memorandis*, de Petrarca: "Vulpes pilum mutat sed no mores"; sobre este punto véase ALAN DEYERMOND, *The Petrarchan sources of "La Celestina"* (Oxford, 1961), 145; también pp. 78-79.

tración de él. Su reacción verbal lo involucra en la reducción de hombre a animal que estamos estudiando, dado que murmura: "Todo para tí e no nada de que puedas dar parte. *Pelechar quiere la vieja*" (VI, 204). Al oír la inmediata confirmación de sus sospechas, en la conversación de ella con Calisto, Pármeno pierde la paciencia y Sempronio apenas puede ocultar a los oídos de su amo una segunda explosión: "E esta puta vieja querría en vn día por tres pasos *desechar todo el pelo malo* quanto en cincuenta años no ha podido medrar" (VI, 205). No hay una moral ultrajada en tal exabrupto; se trata de una mezcla muy primitiva de hostilidad y codicia que una vez más —la tercera en esos pocos momentos— toma la forma de la imagen de una piel de animal: "Bien sufriré más que pida e *pele*; pero no todo para su prouecho" (VI, 206). *Pelar, pelechar, desechar el pelo, mudar el pelo malo, muda el pelo la raposa*: la relación conceptual y verbal de los cinco pasajes que hemos citado es tan cierta como la insociabilidad agresiva y animal que expresan. Un puñado de imágenes identifica a los tres conspiradores como una familia de cazadores y mudadores de pieles.

#### EL MANTO DE CELESTINA; LOS MANTOS COMO INSTRUMENTOS DE PERSUASIÓN

Manto y saya son, como lo ve Pármeno, símbolos funcionales de gran importancia para Celestina. Naturalmente, antes que nada son prendas de vestir y Celestina tiene verdadera necesidad de ellas; pero son, asimismo, parte de su equipo profesional, tanto como cualquiera de los ingredientes de su maravilloso laboratorio o de su faltriquera llena de instrumentos (III, 139). Y si Celestina les da desacostumbrada importancia en calidad de "accesorios" vocacionales, también nosotros deberíamos hacerlo en nuestra búsqueda del significado de la asociación de Pármeno de *manto* y *saya* con *pieles* y *pelo*.

No podemos saber si estaba en el plan de la alcahueta llevar vestidos viejos y estropeados a casa de Melibea; ella es pobre, pero también tortuosa y astuta, y una de las actrices de carácter mejores y más consumadas del mundo. No es improbable que haya vestido a propósito su manto más andrajoso, complemento adecuado para su figura vieja y arrugada, su rostro marcado y su pelo blanco, para representar los estragos del tiempo ante Melibea (Acto IV). Lo que es seguro es que cuando informa a Calisto del buen resultado de su entrevista, lo hace con adornos dramáticos y retóricos que concentran la atención en sus ropas, con los propósitos calculados y egoístas que, como hemos visto, tanto enfurecen a Pármeno: "¿Quál muger jamás se vido en tan estrecha afrenta como yo, que en tornallo



a pensar se me menguan e vazían todas las venas de mi cuerpo de sangre? Mi vida diera por menor precio que agora daría *este manto raydo e viejo*" (VI, 203-204). La sutileza se pierde para el entorpecido Calisto; Celestina debe representar la escena como tosca comedia, mientras Pármeno echa pestes contra su fácil éxito:

CELESTINA (a Calisto): ...pues queda abierta puerta para mi tornada e antes me recibirá *a mí con esta saya rota que a otro con seda e brocado*.

PÁRMENO: Sempronio, cóseme esta boca, que no lo puedo sufrir.  
¡Encaxado ha *la saya!* (VI, 205).

El buen éxito de la alcahueta depende, no de que haga un relato verídico de su entrevista con Melíbea, sino de que proporcione la clase de narración que Calisto aceptará como adecuada según su limitada noción del cortejo. Celestina hurga con fácil seguridad en sus depósitos retóricos, modificándolos ocasionalmente cuando se les puede dar una carga personal útil: "¿Pues, a qué piensas que yua allá la vieja Celestina, a quien tú, demás de su merecimiento, magníficamente galardoneste, sino ablandar su saña, sufrir su accidente, a ser escudo de tu ausencia, a recibir *en mi manto* los golpes... que muestran aquellas en los principios de sus requerimientos de amor..." (VI, 208). La sustitución de *espaldas* (palabra que se espera) por *manto* mantiene los intereses de Celestina en lugar preeminente en la atención de Calisto, e introduce la recompensa que ella espera en la estilizada pintura del amor de que gusta su cliente. Las fantasías más juveniles de Calisto pueden ser enderezadas en el mismo sentido como lo vemos unos pocos momentos después en otra mención más del manto. Reaccionando a la narración de la entrevista con Melíbea efectuada por su intermediaria, Calisto dice a gritos: "¡O oportuno tiempo! ¡O quien estuviera allí *debaxo de tu manto*, escuchando qué hablaría sola aquella en quien Dios tan estremadas gracias puso!". La respuesta de Celestina es ahora, para nosotros, casi predecible: "¿*Debaxo de mi manto*, dizes? ¡Ay mezquina! Que fueras visto por treynta agujeros que tiene, si Dios no le mejora" (VI, 211). Naturalmente, Celestina depende más de Calisto que de Dios para remediar esto y no tiene la intención de esperar mucho tiempo. Momentos después lo dirige nuevamente, ahora con cierta insistencia, hacia la recompensa que ella ha escogido como adecuada (para comenzar) y prácticamente alcanzable:

CELESTINA: *Por vn manto*, que tu des a la vieja te dará en tus manos el mesmo [cordón]...

CALISTO: ¿Qué dizes de *manto*? E *saya* e quanto yo tengo.

CELESTINA: *Manto he menester* e éste terné yo en harto. No te alargues más...

CALISTO: ¡Corre, Pármene, llama a mi sastre e corte luego *un manto e una saya de aquel contray*...! (VI, 218).

Llamado para servir a la mañosa alcahueta, de cuyo manejo en este extravagante cuadro tanto se resiente, Pármene no puede ocultar su enojo. Recibe en un susurro la reprimenda por su actitud... pero el siguiente lo introduce en la sociedad de cambiadores de piel: "que también haurá para tí *sayo en aquella pieça*" (VI, 218).

Celestina es mucho más que una actriz que depende de sus vestidos para salir adelante en las escenas cruciales; Sempronio y Pármene son mucho menos, y de su incapacidad para llevar a cabo un sencillo ardid de vestimenta, resultarán sus muertes. El principio de una gran escena —que nosotros desde fuera llamamos acto XII— transcurre en la oscuridad y la soledad, ante la puerta de Melibea, y solamente ellos saben que se trata de un fracaso miserable y cobarde. La mitad de la escena se representa ante Calisto, quien presta escasa atención y no es de ninguna manera un crítico; la alabanza que les hace (incluyendo el proverbio de la raposa, nuestro punto de partida) no satisface sus necesidades y ellos buscan a Celestina para sus momentos culminantes. Resulta adecuado que los que se habían visto a sí mismos como gamos y luego se habían retratado como lobos hayan de dar con la noción de solicitar su parte del botín (en ostensible justificación de su visita de medianoche a Celestina) de modo que puedan *cambiar de piel*, es decir, comprar nuevas corazas para reemplazar a las dañadas, o sea: *mudar el pelo malo, pelechar* (XII, 96-97). Adecuado sí lo es, pero no convincente; ¿por qué tendría Celestina que aprovisionar a los bravos defensores de Calisto? La alcahueta apenas presta atención a la estratagema tan pobremente representada; en consecuencia, las frustraciones de los sirvientes se convierten en rabia y agresión, los dos cargan con ciega furia hacia una peripecia inesperada, la consumación de su mutabilidad animal en un acto de brutalidad elemental e instintiva. La confrontación —que comienza con una mentirosa petición de coraza y termina con la Celestina "bramando como vna loca," y ofreciéndose a sí misma como "vna oueja mansa... vna gallina atada," y un buey enflaquecido (XII, 102-103), mientras Sempronio y Pármene ("suzias moxcas" y "guzques ladradores") la golpean con brazos que se prolongan en mortales espadas ("Dále, dále, acábala... ¡Muera! ¡Muera!") (XII, 102-104) — es un ejemplo tan terrible del regreso humano a la bestialidad, como el que podría encerrar el proverbio estratégico "Aunque muda el pelo la raposa, su natural no despoja".

Las analogías con los asuntos humanos, que confirman las enseñanzas del proverbio, no se agotan con el abundante material ya

revisado<sup>5</sup>. Dos veces más en el catastrófico duodécimo acto, en los momentos que preceden a su asesinato, Celestina se refiere a prendas de vestir que los sirvientes han "ganado" en tortuosos servicios o pueden recibir si las circunstancias así lo deciden. La primera señala la codicia que llevará a Celestina a la muerte: "...hijos, agora que quiero hablar con entramos, si algo vuestro amo a mí me dió, deuéis mirar que es mío; que de *tu jubón de brocado* no te pedí yo parte ni la quiero". La segunda es el intento final e hipócrita de la alcahueta de comprar su salida de este difícil encuentro: "Pero avn con todo lo que he dicho, no os despidays, si mi cadena parece, de *sendos pares de calças de grana*, que es el *hábito* que mejor en los mancebos paresce" (XII, 99). En efecto, los servidores llevarán este acto, y la actuación de Celestina, a una conclusión, vestidos con *calças de grana*; pero no con nuevos pantalones, más bien con los viejos, manchados primero con la sangre de Celestina y luego con la propia. (Sosia los describirá posteriormente a Calisto: "Todos llenos de sangre" [XIII, 110].)

#### VESTIMENTAS COMO COMPENSACIÓN

Al pasar, hemos visto la función del vestido no solamente como "accesorio" de considerable importancia y diversidad, sino también como recompensa por buenos servicios: Celestina (XII, 99) recuerda el *jubón de brocado* que Calisto le ha prometido a Sempronio (I, 58); ella agrega a ésta su engañosa oferta de *calças de grana* (XII, 99); anteriormente había propuesto a Calisto que le diera el manto a cambio del cordón (VI, 217) y de un mensaje de Melibea (VI, 229). Se puede extraer del texto una serie de tales recompensas, para que nos impresione más la atención poco común que estos personajes dan a los ropajes: Calisto le ofrece un sayo a Pármeneo para equilibrar el jubón prometido a Sempronio (I, 87); la sugerencia, aquí y en todas partes, es que tal premio es una recompensa adecuada a la lealtad y el buen servicio. Celestina le ruega caridad a Melibea diciendo "Tu mala palabra será víspera de vna saya" (VI, 184); más tarde la alcahueta calcula la recompensa que recibirá por el tono y el humor de su empleador, y el producto se expresa en términos de ropas que ganar: "No ay palabra de las que dize, que no vale a la vieja Celestina *más que vna saya*" (V, 201). Pár-

<sup>5</sup> La preocupación por las ropas y su uso engañoso en busca de objetivos ocultos e ilegítimos están entre los rasgos de Celestina y sus compañeros que pasaron a la "segunda generación" de conspiradores, Elicia y Areúsa. El manto de Elicia figura de manera prominente en el ardid por medio del cual se aseguran a Centurio para su servicio (XVIII, 164-165), otro ejemplo dramático del proverbio de la *raposa*.

meno llega a compartir esa idiosincracia, asegurándole a Celestina que los asuntos marchan bien, en los siguientes términos: "*Tu saya e manto e avn mi sayo*, cierto está; lo otro vaya e venga" (IX, 36).

El manto y la saya son apreciados más por lo que representan en términos de influencia y poder asegurados —son, en efecto, símbolos—, que buscados por sus cualidades propias y primarias; esto se ilustra (por lo que al final resultará una devastadora ironía) en la facilidad con que los sustituye otro símbolo más convencional y fácilmente convertible, el oro. Calisto le dice a Celestina: "*En lugar de manto e saya*, porque no se dé parte a oficiales, toma *esta cadenilla*, ponla al cuello e procede en tu razón e mi alegría" (XI, 68). Esta metamorfosis es diferente en especie de la reducción de humano a animal que es nuestro interés básico; pero no es separable de la categoría principal, ya que conduce a la calamitosa degradación de los conspiradores en el acto XII. Llegamos a entender mejor por qué Celestina insistía en definir el pago adecuado por sus servicios como *manto y saya* —que no tienen valor cuando se rasgan— más que como oro y joyas, fácilmente dividibles y, en consecuencia, una influencia divisora en los asociados de la alcahueta. Ciertamente ellos no hubieran matado a Celestina por un manto nuevo (si se lo hubieran dado); pero las cien piezas de oro y la cadenilla, invitan a la división y actúan como catalizadores en esa escena volátil del acto XII que termina en un derramamiento de sangre al por mayor.

La reacción de Calisto ante esas muertes incluye el último y no menos desagradable miembro de este sub-grupo de imágenes que fusiona el valor simbólico del vestido con la idea de ganancia y recompensa. Eligiendo perseguir la gloria que ha descubierto en Melíbea, y ansioso de echar al olvido la pérdida del honor y de sus sirvientes, busca excusas: "La vieja era mala e falsa, según parece que hazía trato con ellos, e assí que *riñeron sobre la capa del justo*" (XIII, 112). Las circunstancias —la realidad de Melíbea y las fricciones con el mundo que lo separa de ella— llevan a Calisto a abandonar su estático y hermético papel de cortejador; se está acomodando al ambiente que lo rodea y a pesar de que tal acomodamiento nos resulta indigno y ciertamente poco heroico, hallamos evidencia del cambio en el relativo éxito con que en esta ocasión se apropia de un giro popular. Rechazamos la parte de la ecuación que pone a Calisto, ya con poca solvencia moral en ese momento, en el papel de justo, pero nos llama la atención el resto de una imagen de vestimenta que, "por casualidad", subraya la equivalencia estructural que hemos estado estudiando: *capa del justo* = *cadenilla* < *manto y saya*.

## SENSIBILIDAD GENERAL A LOS ROPAJES

Los mantos —como accesorios persuasivos o como recompensas por la actuación— son, por excelencia, las imágenes de vestimenta más intencionalmente controladas en *La Celestina*; y puesto que estoy tratando de mostrar los nexos estrechos que hay entre el proverbio que habla de la adaptación de la zorra a las circunstancias y las acciones de las criaturas que viste Fernando de Rojas, esos grupos eran para mí un lógico y rico filón. Mi intento es demostrar, sin embargo, que no sólo cuando actúan conscientemente, sino también en otros momentos, los personajes se muestran sensibles a los ropajes, poniéndoselos o quitándoselos, defendiendo y atacando vestiduras externas, lo que sugiere que su creador insufló en ellos una conciencia animal-sensual básica (normal en los seres humanos, pero rara vez integrada tan a fondo en criaturas literarias, y ciertamente sin equivalentes en la literatura del siglo quince). Si esto es así, entonces nuestro refrán puede ser un enfoque de análisis de *La Celestina* mucho más útil de lo que hasta ahora creíamos. La zorra, recordemos, no escoge mudar su piel; el cambio es una parte naturalmente ordenada de ciclos vitales mucho más extensos. Paradójicamente, el *hecho del cambio* es parte del *natural no despojable* de la zorra, la parte afirmativa del proverbio. Teniendo en cuenta esta sugerencia de la interdependencia de cambio y disposición natural en el mundo animal, deberemos re-dirigir nuestra atención crítica para ver si algo equivalente, en la naturaleza humana, puede ser revelado en intromisiones más casuales, espontáneas, del ropaje en la conciencia. ¿Qué común denominador explica la extraña atracción de los personajes de *La Celestina* hacia este rincón limitado del léxico, a esta estrecha categoría de objetos en un mundo que es, potencialmente, infinitamente desordenado aun para el ojo menos avezado?

La primera mención del manto en el texto es un punto de partida lógico e instructivo para esta investigación más amplia. Sempronio, que ha acudido a Celestina para alistarla al servicio de Calisto y en una conspiración paralela contra su amo, le urge: "*Toma el manto* e vamos, que por el camino sabrás lo que, si aquí me tardasse en dezirte, impediría tu prouecho e el mío" (I, 63). ¿Es quizá una nota "realista" este consejo a una anciana de que se ponga el abrigo antes de salir? Difícilmente. Sempronio no es conocido ni por su caridad hacia los viejos ni por su preocupación por los demás; debe tener en mente que su *manto* es una protección que Celestina deberá tomar antes de exponerse a los elementos y quizás también una piel que la define dentro de la comunidad. Lo menciona para darle prisa en pasos que sabe ella dará antes de dejar

su madriguera. Podemos estar seguros de que él está más ansioso por impulsar sus intereses que preocupado por ella. Pero observemos que tiene conciencia del ropaje en ese momento *egoísta* y atribuye a *Celestina* una conciencia similar; ambos le deben esta prenda a *Rojas*, quien, generoso, otorga a sus criaturas esta especie de conciencia<sup>6</sup>. (La poca protección física que proporciona en realidad un manto lo ilustrarán dramáticamente *Celestina* —quien, momentos antes de su asesinato, le dice a *Elicia* “daca mi *manto* presto” [XII, 102]— y *Calisto*, que segundos antes de su caída recoge su *capa*.)

Sempronio está en lo cierto al suponer que *Celestina* tiene una preocupación poco común por sus ropas. Comentarios posteriores confirman que el ropaje es para ella una preocupación vital, así como una herramienta de su vocación. *Celestina*, que se preocupa tanto por los obstáculos, reales y figurados, interpuestos entre ella y *Melibea*, cobra valor de este extraño presagio: “Ni me estoruan *las haldas*, ni siento cansancio en andar” (IV, 158). Al salir con buen éxito de su entrevista, proyecta su excitación contra aquellas mismas faldas, cuya fricción ahora difiere el que pueda compartir con otros su regocijo: “¡O *malditas hadas*, prolixas e largas, cómo me estoruays de llegar adonde han de reposar mis nuevas!” (V, 194). La intromisión de las ropas en la conciencia es lo suficientemente fuerte y urgente como para generar, pocos momentos después, una reflexión figurativa en la que, lo hasta aquí sentido como un obstáculo, se convierte en signo de dominio: “...la experiencia e escarmiento haze los hombres arteros e la vieja, como yo, que *alce sus haldas* al passar por el vado, como maestra” (V, 195). Sempronio nos reconfirma en seguida la imagen, esta vez literalmente, al expresar así su impresión del rápido pasar de *Celestina* por la calle: “¡Válala el diablo, *haldear* que trae!” (V, 195). El lacayo no puede seguir el paso de *Celestina*, ya sea en sentido real o figurado: le ruega que se detenga en el camino para contarle el resultado obtenido (V, 196); ella le reprende por su tardanza: “¿Viénesme royendo *las haldas*? ¿Porque no aguijas?” (V, 198). (Una vez más, después de su segunda entrevista con *Melibea*, *Celestina* recurrirá a estas imágenes y expresará la urgencia y excitación refiriéndose al mo-

<sup>6</sup> Similar en su función a esta imagen del *manto* es la mención de capas que hace Sempronio al principio del acto IX; aquí también se ofrece más que un detalle “realista”: “Baxa, Pármemo, nuestras *capas e espadas*, si te parece que es hora que vamos a comer” (IX, 24). Allí donde *Rojas* tenía libertad de dar a su criatura conocimiento de cualquier cosa en el mundo, le dio una conciencia rutinaria de las ropas. Algo así como un fondo de ironía se construye gradualmente por medio de repetidas referencias a *capas*, *espadas*, y corazas: las armas y defensas están siempre a la mano, siempre se mencionan, siempre dan la ilusión de seguridad, pero nunca son efectivas para detener la catástrofe.

vimiento por una calle y a la resistencia de sus faldas: "Toda la calle del Arcidiano *vengo a más andar* tras vosotros por alcançaros e jamás he podido con *mis luengas haldas*, XI, 67).

La preocupación de Celestina por su manto tiene una larga historia, como lo sabemos por ella misma en ocasión del banquete que reúne a la alcahueta, *mochachas* y sirvientes en el acto IX. Las travesuras de jóvenes ardientes y el estímulo sensual del vino y los alimentos exóticos despiertan en Celestina el nostálgico recuerdo de otra época, en la que la sensualidad espléndida era la norma y ella quien la imponía. Entonces no había necesidad de perseguir clientes por la calle y de maldecir faldas que obstruyeran el paso; el ritmo de su existencia se medía con más gracia, el transcurso y calidad de la vida eran regios: "Todas me obedescían, todas me honrrauan, . . . allí se me ofrescían dineros, allí promesas, allí otras dádiuas, *besando el cabo de mi manto* e avn algunos en la cara por me tener más contenta" (IX, 45-46)<sup>7</sup>. En sus mantos, Celestina registró simbólicamente para nosotros su extraordinaria carrera desde los días imperiales de antaño hasta el triste y gastado presente.

Areúsa también evalúa experiencias por medio de imágenes de vestiduras. Al explicar el confinamiento que le causó su *mal de madre*, comenta: "Assí que neccessidad, más que vicio, me fizo tomar con tiempo *las sáuanas por faldetas*" (VII, 248). Celestina la prefiere en ese estado, ya que la desnudez de Areúsa facilitará la estrategia que ha planeado para Pármeno; en consecuencia, alaba la liberación de la joven carne de Areúsa de la sujeción de "*seys dobles de paño e lienço*" (VII, 250). Cuando después Areúsa contrasta los goces de la independencia con los males de la servidumbre, nuevamente alcanzan las imágenes de vestidos una importancia poco usual, primero en sus ejemplos del abuso señorial —"*. . . con una saya rota* en las que ellas *desechan* pagan seruicio de diez años" (IX, 41), palabras que nos recuerdan *pelechar*, *desechar el pelo malo*, etc.—, después en una vívida ilustración de la injusticia: "danles vn ciento de açotes e échanlas la puerta fuera, *las haldas en la cabeça*, diziendo: allá yrás, ladrona. . ." (IX, 42)<sup>8</sup>.

Las nuevas de la muerte de Celestina, Sempronio y Pármeno, le

<sup>7</sup> Castro, en su interesante análisis de este pasaje como una anulación del *romance* de "La misa de amor" (*Contienda*, pp. 96-98), comenta: "La alcahueta no describe, habla en *primera persona como si* fuera una duquesa" (las cursivas son de Castro).

<sup>8</sup> Las ropas son posteriormente el núcleo del desdeñoso regaño de Areúsa a Centurio: "Con tus ronces e halagos hasme robado quanto tengo. Yo te di, vellaco, *saya e capa, espada e broquel, camisas de dos en dos* a las mil marauillas labradas, yo te di *armas e cauallo*. . ." (XV, 132). Todavía después confiesa su prodigalidad: de todo lo que recibió de su amiga, no le queda para empear sino "*esta capa harpada*, que traigo acuestas" (XVIII, 166).

llegan a Areúsa no oral, sino visualmente, por medio de una señal convencional que agrega una capa más de significado al papel expresivo de las ropas. Al abrirle su puerta a Elicia, exclama: "¡Jesú, Jesú! No lo puedo creer. ¿Qué es esto? ¿Quién *te me cubrió de dolor*? ¿Qué *manto de tristeza* es este?" (XV, 134). La ropa de luto es para ella, como para cualquiera que acepte las convenciones sociales dentro de las que funciona, trasunto externo y social de un estado de espíritu. "Nombra" una emoción, diría Burke; y juega un papel bastante manifiesto en las reacciones de las *mochachas* ante su catastrófica pérdida. Las palabras de Elicia: "Poco es lo que muestro con lo que siento y encubro; *más negro traygo el corazón que el manto*, las entrañas que *las tocas*" (XV, 134), ilustran el concepto medieval (que aparece varias veces en *La Celestina*) que afirma la coherencia esencial entre el ser interno y externo del hombre. La idea es alentadora, porque simplifica en gran medida el maniobrar en el mundo; sugiere que las comunicaciones pueden ser claras e inequívocas aun desde lejos, como cuando Sosia descubre la pena de Elicia desde una ventana, al verla correr hacia la casa de Areúsa: "Si no le penasse más a aquella que desde esta ventana veo yo yr por la calle, *no llevaría las tocas de tal color*" (XIV, 130). Es alentadora, sí, pero también ilusoria; y puesto que el engaño y las inconsecuencias humanas de toda especie son la regla en el mundo creado por Rojas, no nos deberá sorprender ver desmentida esta creencia cómoda y tranquilizadora: la emoción que se lleva en la manga está tan sujeta a cambio como la manga misma. En su dolorosa desorientación inicial, Elicia llora "¿A dónde yré, que pierdo *madre, manto y abrigo*?" (XV, 138), en donde *manto* concretiza y une a la doble dislocación (personal-familiar y social-profesional) que sufre en aquellos primeros momentos. Solamente las figuras heroicas, sin embargo, logran la consistencia y la constancia emocionales, y ningún personaje de este mundo literario (casi con la única excepción de Celestina) pertenece a tal compañía; pronto somos espectadores de otra *mudanza* cuando Elicia, volviendo a ser lo que es, echa de sí la pesada piel del luto y las maneras y actitudes que connota: "Quiero, pues, *deponer el luto*, dexar tristeza... Ande, pues, mi espejo e alcohol, que tengo dañados estos ojos: anden *mis tocas blancas, mis gorgueras labradas, mis ropas de plazer*" (XVII, 155). El cambio es notado inmediatamente por Areúsa, quien lo reconoce con un juego de palabras que agregamos a nuestro grupo de imágenes: "Véate Dios, que tanto plazer me haces en venir como vienes, *mudado el hábito de tristeza*" (XVII, 156).

La nueva sociedad conspiradora de las *mochachas*, más primitiva y violenta en sus designios que la primera, naturalmente, sigue evaluando sus objetivos —o mejor, sus víctimas— en términos animales. Elicia grita su desprecio por Sosia tanto en lenguaje figurado,



derivado de *pelar* y *asno* ("¡O hideputa el *pelón* e cómo *se desasna!*", como en la mofa degradante sobre el *cambio de ropas* del lacayo, que pretende ser su galán: "¡Quién le ve yr al agua con sus caualllos en cerro e sus piernas de fuera, *en sayo*, e agora en verse *medrado con calças e capa*, sálenle alas e lengua!" (XVII, 158). Los vestidos y todos los encantos sensuales de Areúsa siguen fascinando a Sosia inclusive en forma retrospectiva; maravilla, más que sospecha, surge de su reconocimiento de la incongruencia que hay entre su "*capa vieja ratonada*" y las manos blancas como la nieve, y el perfume de azahar de la cortesana (XIX, 174). Le tocará a Tristán, alejado de tal situación, razonar sobre su significado y comprender sus implicaciones... y caer, a su vez, víctima de la ilusión de control creada por palabras razonables y convencionales. Suponiéndose a sí mismo, por razón de la razón, amo de las zorras, sentencia complacido: "E si sabe mucho *la raposa*, más el que la toma" (XIX, 176).

#### IMÁGENES DE ROPAS EN LOS ÚLTIMOS ACTOS

Las complejas tensiones de los últimos actos merecen un estudio aparte, y trataré aquí de ellas sólo a través de un enfoque preciso y adecuado al resto del material que venimos examinando; pero aún nuestra limitada perspectiva da una rica visión de importantes variantes —donde podríamos esperar no encontrar ninguna— de las imágenes de vestiduras y cambios de piel que penetran los actos anteriores. La primera de esas imágenes es típica, en su aparente simplicidad lírica, socavada por una ironía terrible, violenta, helada, que su oyente inmediato no puede percibir. Cuando Lucrecia canta, aludiendo al amor de Melíbea, "*Vistanse nuevas collores / los lirios y el açucena...*" (XIX, 177), no puede saber que su proyección del amor en dichas flores, las convierte en un campo de batalla microcósmico, que prefigura la catástrofe inminente. Melíbea ha renacido en su amor y un *volver a vestir* de flores pascuales resulta adecuado a su sentimiento ("¡O cuán dulce me es oyrtel!", exclama); ella no sabe que Elicia, cuyo corazón es tan negro como su luto (XV, 134), ha hecho una demanda previa sobre esas mismas flores, incluyéndolas en una serie vituperiosa de odiosas transformaciones:

¡Mal fin ayan vuestros amores, en mal sabor *se conuiertan* vuestros dulces placeres! *Tórnese* lloro vuestra gloria, trabajo vuestro descanso. Las yeruas deleytosas, donde tomays los hurtados solazes, *se conuiertan* en culebras, los cantares *se os tornen* lloro, los sombreros árboles del huerto se sequen con vuestra vista, *sus flores olorosas se tornen de negra color* (XV, 139).

Las azucenas no florecen dos veces en una misma estación. A pesar de que Elicia no tiene más control que Melibea sobre los procesos naturales, su proyección de odio coincide aquí con el orden de la naturaleza. La proyección de Melibea no. Si unos pocos minutos después hubiera sido capaz de extender el pensamiento poético aquí comenzado, Melibea hubiera dado un lugar a las flores, al lado de aquellos que por causa de ella vestirán de negro: "Yo *cobrí de luto e xergas* en este día quasi la mayor parte de la cibdadana cauallería..." (XX, 195).

Antes de que el amor brillante y armonioso de Melibea se transforme en un dolor suicida que se irradia a la comunidad en forma de ropas de luto y sonidos disonantes, hay un breve instante de total celebración, en el que defensa y conquista se interpenetran y se hacen equivalentes para los amantes: Calisto se rinde a la poderosa dependencia de Melibea —"Vencido me tiene... tu suaue canto; no puedo más suffrir tu penado esperar" (XIX, 179) — y ella, gustosamente, se rinde a sus caricias. Es apropiado (y alentador para nuestro propósito crítico) que inclusive en ese momento cumbre y triunfal en la historia de este amor, Calisto y Melibea se preocupen mucho por las ropas.

El pasaje clave es bien conocido, único por su intensa sensualidad, pero tan informal que se ha convertido en un obstáculo para los críticos de *La Celestina*. Cito a continuación su núcleo antes de intentar identificar el ingrediente genial y más problemático:

Y pues tú, señor, eres el dechado de cortesía e buena criança, ¿cómo mandas a mi lengua hablar e no a tus manos que estén quedas? ¿Por qué no oluidas estas mañas? Mándalas estar sossegadas o dexar su enojoso vso e conuersación incomportable. Cata, ángel mío, que assí como me es agradable tu vista sossegada, me es enojoso tu riguroso trato; tus honestas burlas me dan plazer, tus deshonestas manos me fatigan quando passan de la razón. *Dexa estar mis ropas* en su lugar, si quieres ver *si es el hábito de encima de seda o de paño*, ¿para qué *me tocas en la camisa*? Pues cierto *es de lienço*. Holguemos e burlemos de otros mill modos que yo te demostraré; *no me destroces* ni maltrates como sueles. ¿Qué prouecho te trae *dañar mis vestiduras*? (XIX, 181).

Resulta claro que, cuando los amantes salen del campo de batalla urbano habitado por los demás y entran en su retiro del jardín, no se abandonan las imágenes que venimos rastreando ni los problemas que éstas generan. No hay pasaje en la obra que muestre una concentración más densa de menciones de vestidos que éste. Pero mientras es obvia la importancia que tiene la ropa de Melibea en la conciencia de los amantes, no lo es el significado que tiene para esa conciencia. Lo que ahora está alterado, me parece a mí, es

la valencia emocional de la animalidad implícita en esos manoseos. Una especie de conciencia que hasta ahora había estado mezclada con designios hostiles, engaño, cobardía ocasional, se acepta aquí como un ingrediente positivo de una experiencia compleja. La animalidad es el elemento básico y primario de un amor que también es sublime (y ya no sublimado), estable (aunque furtivo en su desasimiento de la sociedad), y contenido —porque el freno, como Melibea aquí lo sugiere, es un medio de intensificar una experiencia hasta el borde de lo absoluto. La satisfacción animal se complementa y eleva con los vestidos elegantes y con la cortesía que los defiende (“eres el dechado de cortesía”, “ángel mío”, “tu vista sossegada”), o los defiende a medias, porque hay plenitud en la entrega de Melibea. En la queja de la amada hay un resto de la preocupación de la dama por las formas, pero tal queja es también ciertamente una circunspección que tiende a aumentar la sensualidad, como lo habían hecho antes las conciones que, en ausencia de Calisto, habían entonado Melibea y Lucrecia. Un encuentro de amor que se abre camino, desde canciones y sedas, a la dulce carne, es *más inclusivo*, más completo que *lo al...*; y la deliberada graduación de lo uno a lo otro acentúa y prolonga, por primera y única vez en *La Celestina*, lo que es afirmativo y de auto-plenitud en la auto-revelación y la auto-entrega. En palabras más simples, aquí tenemos una agresión y una defensa, que no actúan en forma reductiva contra las pretensiones humanas de ser algo más que animales.

En lugar de esta glosa del pasaje —que contrasta con lo directo de las palabras y gestos de Melibea y con la claridad de la escena proyectada en la imaginación del lector— pongamos el argumento conciso y exactamente apropiado de Calisto (a pesar de que es frecuentemente mal interpretado) en respuesta a Melibea: “Señora, el que quiere comer el aue, *quita primero las plumas*” (XIX, 181). Aquellos lectores a quienes parezca indecoroso que el amante viole en esa forma las expectativas creadas por el escenario del jardín que los rodea y las convenciones del amor cortesano harían bien en tomar una perspectiva más amplia, y comparar a este Calisto con el que (en nuestro punto de partida en el acto XII) no podía enunciar un proverbio común sin revelar su desorientación y (en el acto I) pensaba que el humor y la unión de su amor por Melibea a cosas terrenales eran ofensivos e incompatibles con su papel. Desde esa perspectiva veamos ahora a Calisto completo, adaptable, consciente de lo que significa estar enamorado de Melibea; se ha desprendido de los atavíos de cortejador que todos encontraban inapropiados y molestos. Antes, había sido importante para él “ser un personaje”, conformarse a las demandas de ese personaje;

ahora es él mismo: sensual y de buen humor, impulsivo pero ni poco galante ni abusivo.

Ahora encontramos en los amantes, y encuentran ellos el uno en el otro, buena razón para su atracción mutua. La satisfacción sexual es una buena parte de ello. Se nos la señala y se realza para ellos a través de esas alusiones a las vestiduras y las plumas, elementos importantes de su gozosa celebración de la sensualidad. Aquí —y tal vez durante todo un mes que se extiende en el pasado—, la desnudez ha sido un logro positivo más que un signo de exposición vulnerable y de inmolation.

Fernando de Rojas proveyó a sus criaturas de bastantes complicaciones para que consiguieran individualidad; las hizo dependientes una de otra para su plenitud, pero no les dio poderes o atractivos fuera de lo común. El amante, que da aquí claro indicio de haber salido del molde, unos momentos después, y a causa de un juicio errado y sin sentido, se romperá la cabeza contra las piedras del pavimento, del otro lado del muro del jardín de Melíbea. Y hasta en la confusión de los últimos momentos de la vida de Calisto, no se deja de lado la preocupación que estamos estudiando. Por el contrario, está presente de manera tan concentrada, como para confirmar nuestra convicción de que la conciencia de mantos y vestiduras de los personajes es una de las principales idiosincrasias del sistema de imágenes de *La Celestina*. El desafío de Sosia a la banda de vengadores de Traso da nueva forma (otra vez con inadvertida exactitud) a otro refrán animal, para adecuarse a las circunstancias: “¿Avn tornays? Esperadme. Quiçá *venis por lana*” (XIX, 183). Una vez más la hostilidad se verbaliza en términos animales enfocados al hecho de tomar una piel. La respuesta de Calisto a aquellos ruidos de la calle, generosa hasta el heroísmo, pone de relieve en ese instante crítico, una cadena de referencias tan densa que merece citarse:

CALISTO: ...dame presto *mi capa*, que está debaxo de tí.

MELIBEA: ¡O triste de mi ventura! No vayas allá sin *tus coraças*; *tórnate a armar*.

CALISTO: Señora, lo que no haze espada e *capa* e coraçón, no lo fazen *coraças e capaçete* e couardía (XIX, 183).

En un sentido completamente inesperado, las palabras de Calisto se verifican un momento después: su bravura, escasamente apoyada por una *capa*, no resistirá mejor al rudo impacto con la tierra de lo que lo habían hecho la bravata cobarde y la incómoda coraza de Sempronio y Pármeno ante su miedo a lo desconocido. Melíbea no puede saber esto ni cuán fútil es su gesto, que completa el simbolismo de esta concreta dramatización de la caída de la fortuna:

"¿cómo vas tan rezio e con tanta priessa e *desarmado* a meterte entre quien no conoces? Lucrecia, ven presto acá, que es ydo Calisto a vn ruydo. *Echémosle sus coraças por la pared*, que se quedan acá" (XIX, 183). La coraza en nada ayuda al heroico impulso de Calisto; el enemigo desconocido no es "Traso el coxo e otros vella-cos" (XIX, 184), ni ninguna otra conspiración social; es una alianza de otro orden, el orden natural, que involucra la quinta columna de la impulsividad de Calisto y su poderoso aliado ambiental, el espacio.

Una consecuencia del buen éxito de esta alianza es la muerte de Melibea, cuyo destino está ligado al de Calisto y cuya manera de morir es paralela a la suya. Esas dos caídas destruyen —ya que no concluyen— una tercera vida, la de Pleberio. Lo irrazonable de la cadena de calamidades y la ignorancia del padre acerca de toda la "textura" de la relación de Calisto y Melibea se combinan para dar un nuevo sentido a la imagen del vestido en su lamento final, sentido aún más problemático que los que ya hemos revisado. Librado ahora por su desolación de las ataduras de la sensualidad, Pleberio vuelve su atención de la superficie próspera de las cosas, a su esencia, que es más vulnerable de lo que él había supuesto. Sus torres, honores, huertos y navíos, se han convertido en un instante en símbolos de vanidad (XXI, 202, como en el *Eclesiastés*). Los ropajes tienen un potencial semejante como símbolos de desilusión. Todas las elaboradas funciones de la vestimenta que hemos examinado aquí —como "accesorios", recompensas, como (en el lenguaje psicológico) aspectos de *personae*, como proyecciones de la autoconciencia, como estímulos de la sensualidad, etc.— quedan reducidas a engaño superficial en la nueva y final perspectiva de Pleberio. Desde la soledad profunda que el amor le ha preparado, sólo puede gritar al amor mismo: "*Sana dexas la ropa*; lastimas el corazón" (XXI, 209-210). La preocupación por vestiduras y corazas, los ardides para obtenerlas y defenderlas, y toda la atención que se da a tales asuntos del principio al fin de la relación amorosa de Calisto y Melibea, es una distracción vana y peligrosa, de la que nada mejor se puede decir, sino que protege, a quienes la practican, de la terrible conciencia que tiene Pleberio. Aquéllos son inocentes y están desnudos, a pesar de sus ardides y de sus muchas pieles; son vulnerables cuando se consideran a sí mismos seguros; y son víctimas aun cuando cazan.

#### PECULIARIDAD DE ADMISIÓN; PECULIARIDAD DE ASOCIACIÓN

Nuestra experiencia como lectores de *La Celestina* es más completa que la de Pleberio; sabemos más que él de la historia de su

pérdida. Un último paso crítico, natural para nosotros, será confrontar las conclusiones de Pleberio con las nuestras. Primero debemos reconocer la peculiaridad del material con el que hemos estado tratando, peculiaridad que no se contradice con lo ordinario de ese mismo material. Nada hay de extraño en las vestiduras de esos personajes, ni en que criaturas literarias expresen su conciencia de tales ropas. Lo que es desacostumbrado, y necesariamente importante, es la cantidad y la distribución de dichas referencias a lo largo de una obra que es enteramente producto del conocimiento que tienen los personajes de sí mismos y de cada uno de los otros. Independientemente de su creador ausente, las criaturas de Rojas hacen una selección extremadamente personal de objetos, entre el número infinito de los que les rodean. Esto fue visto primero y mejor por Stephen Gilman, quien habla de "el increíble vacío de espacio en la obra":

Tan metidas están estas gentes en los diálogos (o monólogos), tan envueltos en el entrelazado *tú* y *yo* de la conversación, que generalmente no notan los artefactos externos en la existencia urbana y doméstica. El espacio casi parece haber sido purificado de contenido, en un mundo esquemáticamente limitado a un mínimo de contorno. / [Rojas] elimina todo lo que no penetra por su propio peso en la conciencia del hablante. Necesariamente, el resultado de esto es que, en cualquier momento en que las cosas *sí* se mencionan, tienen una carga de significado, una implicación de importancia estructural, que generalmente se pierde en la novela realista...<sup>9</sup>.

Podríamos decir, y seríamos correctos pero incompletos, que más de las setenta referencias a *manto* (¡mencionado veintitrés veces!), *saya* (11 veces), *sayo* (5), *haldas* (4), *capa* (8), *jubón* (3), *vestido*, *faldetas*, *calzas*, *camisas*, *hábitos*, y otras prendas de vestir, y las muchas referencias adicionales a piezas de armadura, le dan un contenido material, concreto, familiar, empírico a ese mundo casi vacío. Y esas prendas de vestir, que definen y caracterizan a sus portadores, son una compensación parcial por la ausencia de narración en tercera persona. A este esquema de excepciones, dentro de la generalmente drástica economía del arte de Rojas, lo llamo una peculiaridad de admisión. Entendemos adecuadamente, tal vez, la

<sup>9</sup> *The art*, p. 107. Añade Gilman: "...Certain real objects are brought into high relief—for example, Celestina's ragged cloak, Sempronio's armor, Melibea's girdle, Areusa's white bed, or the snake oil and goat beard of the incantation—because of their special evaluation by members of the situation. These, in particular, have meaning for the structure". Véase también sobre este punto MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, "El ambiente concreto en *La Celestina*", en *Estudios dedicados a James Homer Herriott* (Madison, Wisc., 1966), pp. 145-165, en especial el párrafo sobre la indumentaria, p. 146.

función que tiene para el *autor* en la creación de la apariencia de un mundo real. Sin embargo, puesto que no hay una razón para suponer que ese material es una excepción en la coherencia orgánica de *La Celestina*, debemos suponer que la verdadera explicación de tal idiosincrasia se encuentra *en* el mundo creado por Rojas, y más específicamente en sus *criaturas*, que en la intención y el oficio de su autor.

Vemos desde el principio, en el proverbio de Calisto y en la evaluación que hacen Sempronio y Pármeno de los progresos de su conspiración, una *peculiaridad de asociación*, que consiste (en sus formas más intensas y dramáticas), en el nexo constante que hay entre los designios humanos y la conducta animal, entre los inescrupulosos intereses egoístas del hombre y la respuesta natural del animal a las demandas de su ambiente. Las numerosas imágenes que he descubierto en el habla de todos los personajes principales, apuntan hacia una preocupación tan intensa y regular de las diversas funciones de las ropas, que no podemos menos que concluir que esas prendas tejidas funcionan para esas criaturas en un nivel fundamental de conocimiento, en calidad de sustitutos para —o extensiones de— la totalmente inadecuada piel animal del hombre. La descripción que hace un etólogo acerca del lugar del hombre en el esquema natural de las cosas, ha popularizado una expresión que Rojas hubiera podido apreciar, puesto que él parece compartir con nosotros una visión del hombre como "mono desnudo"<sup>10</sup>, como *animal* y, en consecuencia, sujeto a instintos imperativos que generalmente malentiende, disimula y maltrata; y como *expuesto* y tratando, ansiosamente, de buscar compensación para ese descuido de la naturaleza.

La consecuencia más importante de esa asociación es que Rojas crea una visión violentamente reductora del lugar del hombre en la naturaleza. No se trata solamente del producto de imágenes de ropas, ya que muchas otras imágenes (que deben quedar fuera de los límites de este artículo) trabajan en cooperación con aquéllas para demostrar la animalidad del hombre; pero las confusiones entre conducta animal y humana entretejidas a lo largo del texto de *La Celestina* en ese tema peculiar ropas/piel crean, mediante su interpenetración en diversos niveles, una áspera trama que los lectores no pueden conscientemente ignorar. En el nivel más microscópico del texto hemos descubierto series de referencias a prendas de vestir. En un nivel de organización verbal más complicado, el proverbio de la *raposa* se expande a través del texto en diversas variantes (*mudar el pelo malo, desechar el pelo malo, pelechar*). En el nivel todavía más complicado de incidente y escena, *Celestina* identifica

<sup>10</sup> DESMOND MORRIS, *The naked ape*, New York, 1967.

insistentemente el buen éxito o el fracaso con un manto nuevo o raído, y el tipo de referencias a sayo y jubón funciona en forma similar para los mañosos sirvientes. Otros elementos de la acción se conforman igualmente a la lección del excepcionalmente productivo refrán. Areúsa transformó a Centurio de la cabeza a los pies, pero su *mudanza de pelo* no aparejó ningún cambio en su mal natural. Elicia se convirtió en una criatura de negro, como respetuosa reacción a la muerte de Celestina; pero hasta la pena es difícil de sostener para alguien tan dependiente e indeciso como ella. "Mal me va con este luto", concluyó al poco tiempo (XVII, 153) y regresó a sus *tocas blancas*, lo que confirma, no altera, su naturaleza básica en esas *mudanzas* superficiales. Sempronio y Pármeno estaban negociando con Celestina para obtener otro cambio más de piel cuando, en su debilidad, cayeron presa de sus instintos más primitivos y destructores: su natural más profundo, que no pudo ser abandonado, llegó a dominarlos y danzaron grotescamente hacia su conclusión vital y ejemplar, la lección desconcertante del refrán de la zorra. Finalmente, la muerte de los amantes ofrece un ejemplo todavía más inquietante de la penetración de nuestro refrán a través de la acción de *La Celestina*. Contra la defensa simbólica de Melibea de sus *ropas, hábitos, camisa, vestiduras*, Calisto, con manos despiertas y nueva elocuencia bien ajustada al momento, ofrece como análoga a su situación y a su apetito la agresiva imagen de desplumar y devorar un ave. Las ropas de Melibea quedan desordenadas; Calisto, a su vez, se despoja de capa y coraza; unos pocos momentos después el amante, mostrando hasta el final su conciencia-de-ropas, recogió su capa y despreciando su coraza "puso el pie en vazío e cayó" (XX, 197).

¿Podría toda *La Celestina* ser abarcable en términos de la lección del cambio de piel de la zorra, una verdad común desplazada a formas concretas y preocupaciones vitales en esas series de imágenes de pieles y ropajes distribuidas a lo largo del texto? Ningún crítico prudente se atreverá a suponer que la obra de Rojas puede reducirse a una fórmula tan simple. Parece seguro afirmar que una de las verdades que la obra dramatiza más claramente es que nos traicionan las fórmulas reductivas: los proverbios, las *sententiae*, las verdades religiosas y sociales aceptadas a las que esos personajes recurren tan a menudo, y tan vanamente, en busca de consuelo, seguridad, defensa. No podemos esperar que se ordenen de manera tan simple una visión y una organización de la experiencia tan complejas. Sí podemos pensar en el refrán de la zorra y las referencias a las ropas como representantes interdependientes, dentro de un proceso microcósmico y fácilmente comprensible, del *irónico rechazo*



de Rojas a las *soluciones verbales* de los problemas primarios de la existencia humana. El refrán, en sí mismo, pretende nombrar y con ello asegurar una verdad, resolver un problema; el refrán, en asociación con docenas de momentos de conciencia de las vestiduras (en criaturas cuyas vidas van hacia la catástrofe), se convierte en un indicador de la desarticulación radical entre la autoridad heredada, racional y el fluir de la experiencia vivida. El refrán y esta conciencia animal y sensual, juntos, *plantean* un problema para el que no hay una solución autorizada.

Hurtando el cuerpo, finteando, cazando, defendiendo, el objetivo de la zorra es salvar su piel y mejorar su pelo; no podemos imaginarla entregada a analizar su naturaleza. Vive en el proceso sin fin de adaptarse a las circunstancias; la disposición natural que no abandonará es precisamente esa: cazar, defender y adaptarse a su mundo. Como su naturaleza *es* adaptarse al ambiente, así en nuestro refrán "aunque muda el pelo la raposa, su natural no despoja" ios dos elementos, de concesión y afirmación, *son equivalentes*. La zorra en el refrán, segura allí fuera del tiempo y en la armoniosa y simplificadora simetría que la razón (pero no la naturaleza) prefiere, extrae su autoridad (cualquiera que sea) de la experiencia de innumerables otras zorras observadas en el proceso de adaptación y destruidas en el mismo. Los proverbios son esquemas equilibrados; los mejores parecen eternos y universales; las zorras están sujetas a accidentes de tiempo y espacio y la perfección del proverbio está más allá de ellas. Las criaturas de Rojas son muy parecidas a las zorras en la naturaleza, y uno de los signos de esta similitud es su aguda conciencia de las ropas y la importancia de las pieles en las varias "cacerías" que absorben gran parte de sus energías. Celestina, Calisto y el resto, sí tienen la capacidad prodigiosa y distintivamente humana de razonar y hablar —naturalmente es a través de ellas que nos damos cuenta de su animalidad— pero si su mundo no está gobernado por Dios (y hay buenos motivos para dudar de que éste tenga control sobre el mundo que Rojas creó), su razón no es, como se pensaría generalmente en la época del autor, su parte angelical y su nexa con verdades eternas y un orden perfecto. Están entonces mucho más cerca de lo que la zorra es en la naturaleza de lo que les hubiera gustado reconocer. Razón y lenguaje se convierten, en un mundo tan reducido, en armas poderosas para el ataque del hombre contra su especie y contra otras, y un inmejorable refugio para montar sus ilusiones defensivas contra los mayores enemigos, el tiempo y el espacio<sup>11</sup>. Si Dios se ha

<sup>11</sup> Véase GILMAN, *The art*, tanto en el tiempo como en el espacio, y DOROTHY SHERMAN SEVERIN, *Memory in "La Celestina"*, London, 1970, para la función protectora de esa facultad.

alejado de su creación, todas sus criaturas tienen, además de necesidades y apetitos compartidos, un destino común. En esta circunstancia es más adecuado que en su habla, como en sus actos, los seres humanos demuestren parentesco con las otras criaturas desamparadas de la naturaleza.

“¿QUIÉN EXPLANARÁ...?” ¿QUÉ DEBEMOS CONCLUIR?

Todo es cambio, pero estas criaturas en peligro son ingeniosas hasta el fin para embotar y evitar esa conciencia. Sus evasiones no pueden, en última instancia, tener buen éxito, porque nadie está exceptuado de la paradójica y natural ley del cambio; sin embargo pueden, y así lo han hecho, distraer y engañar a algunos lectores de *La Celestina* que comparten con las criaturas de Rojas, como lo hacemos todos, un interés en afirmar esquemas generalmente aceptados (sociales, morales, religiosos) para ordenar nuestras vidas. Como críticos, no podemos ser indulgentes con ese interés; debemos contemplar la obra (sugirió Burke) como en un nuevo escudo de Perseo, el espejo de estilo y de forma que permite al artista literario percibir y afrontar los mayores riesgos, mediante la protección de un reflejo indirecto<sup>12</sup>. Rojas mismo llamó a su obra “defensivas armas”; pero lo que él pretendía enfrentar, eso no está totalmente claro en la imagen reflejada. El problema de la intención del autor es siempre difícil, y nunca más que en el caso de *La Celestina*—objeto problemático y conflictivo desde el momento de su primera aparición, si podemos juzgar por el “nombre estratégico” que su autor le dio en el prólogo. “Instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias...” (“Prólogo”, p. 23), dijo él, y una maraña medusea de opiniones críticas sigue confirmando esa caracterización de la obra y sugiriendo que somos herederos de lo que hay de polémico en el mundo de *La Celestina*.

El parentesco entre las criaturas de la obra y nosotros, que estamos en el exterior, es una premisa que se dejó semiestablecida en el irónico texto del prefacio por razones imposibles de fijar con absoluta certeza, pero determinadas casi seguramente en buena parte por las circunstancias sociales en las que escribió el autor. Lo que sabemos del clima intelectual de ese momento y de sus frenos a la expresión, debería frenar en nosotros la esperanza de que el autor auto-exilado de su obra y en cierto sentido un extranjero en su patria, hable con la franqueza sólo ocasionalmente permitida en una época como la nuestra, posiblemente más tolerante. Sin embargo, a medida que avanzamos en el espinoso terreno

<sup>12</sup> BURKE, pp. 53-54, ligeramente reformulado.

de las conclusiones que tocan a temas más profundos, sería alentador (y lo digo sin exageración) saber que hemos estado en el sendero del autor, para ofrecer pruebas de que él veía a sus criaturas tal como las hemos visto aquí.

Me propongo ofrecer tal prueba. Junto a los lugares comunes de la "Carta" y "Prólogo" del comienzo (que enmascaran y protegen a *La Celestina* como los cambios de piel protegen a la zorra en un ambiente brutal), hay una breve frase que, en una lectura poco atenta, parece tener sólo una relación marginal con el texto que la rodea, el que trata de contienda, continua mudanza, combate universal. Siguiendo una exposición general de argumentos petrarquiano y heraclitano de la rivalidad universal, ilustrado con ejemplos de los cuatro elementos de la naturaleza, Fernando de Rojas vuelve hacia los asuntos humanos y pregunta:

¿Pues qué diremos entre los hombres a quien todo lo sobredicho es sujeto? ¿Quién explanará sus guerras, sus enemistades, sus envidias, sus aceleramientos e mouimientos e discontentamientos? *¿Aquel mudar de trajes*, aquel derribar e renouar edificios, e otros muchos affectos diuersos e variedades que desta nuestra flaca humanidad nos prouienen? ("Prólogo", p. 22).

*Aquel mudar de trajes* es aquí igual, por asociación contextual, a las guerras, odios y envidias en la constitución de la fragilidad humana. Al sugerir la vanidad y mutabilidad de nuestras vidas, la frase se aplica igualmente a todo lo que es rutinario y escaso en sustancia, a la insignificancia de que estamos vestidos diariamente. Este es significado suficiente para una breve frase y todo lo podríamos deducir de una lectura normal, pero ahora estamos viendo las palabras introductoras de Rojas en posible asociación con una idiosincrasia de su creación imaginativa. Al insignificante *aquel mudar de trajes* del prefacio unimos ahora el repetido proverbio del *mudar de pelo* de la raposa, que en una amplia escala de formas analógicas penetra toda la acción del mundo creado. Una coincidencia —no una duplicación casual— que se puede pasar por alto fácilmente (la repetición del verbo clave *mudar* y la noción de pieles), une la *visión abstracta* que hay en el prólogo sobre continua mudanza y agresión universal, con una acción particular, confirmadora, que traslada dicha visión a la catastrófica *experiencia de seres humanos individuales* sumergidos en un espacio duramente concreto y en un tiempo mortal.

Los lectores recordarán que el fragmento del "Prólogo" que citamos es parte de un extenso préstamo de Petrarca, y pueden suponer que este hecho mina ese punto final y crítico. Por el contrario, en la reelaboración que Rojas hace de su fuente, encontramos

clara evidencia de la consistencia que hay entre el material del prefacio y el texto artístico, y evidencia de que tal consistencia se logró con la alteración de la "fuente", *para que ésta tuviera una conformidad más profunda* con la visión creadora de Rojas. El pasaje del *De Remediis* dice así: "Vix duos in magna urbe concordēs, cum multa: tum maxima aedificiorum habituumque varietas arguit..."<sup>13</sup>. Petrarca ilustra el conflicto a través de dos imágenes de variación, abstractas ambas: la variedad de construcciones y la variedad de "hábitos" que se observan en las ciudades del hombre. Ambas imágenes merecen un escrutinio crítico riguroso, pero solamente la segunda cae dentro del enfoque de este estudio. Proporciona, sin embargo, una ilustración tan representativa de la idiosincrasia que hemos estado estudiando, que no hubiéramos esperado encontrar una mejor. Los sentidos complementarios que la palabra puede tener en latín, como en español e inglés, coexisten en el pasaje de *De Remediis*, ya que el significado dominante de *habituus varietas* es algo como "variedad de tipos visibles" o aun "variedad de hábitos"; esta última conserva la expresiva ambigüedad del original. La palabra "ropas" puede ser denotada, pero está en todo caso subordinada a "variedad" y el punto resultante es abstracto y conceptual. Al adaptar Rojas la frase, como en toda su obra, concretiza el material heredado, literaliza la imagen y destaca su sensualidad. *Ropas* también es subordinada, pero a la *acción verbal* (*mudar*), más que a un nombre abstracto (*varietas*), y la acción (que no tiene equivalente en la fuente petrarquiana) es exactamente la misma que indica el *mudar* del proverbio de la raposa que cambia de pelo. La especificación de Rojas (*aquel mudar de trajes*) de lo que había sido categórico en Petrarca, deja al lector la tarea de abstraer un significado apropiado que una la nueva imagen con el contexto inmediato del prólogo; lo que es más importante, los componentes de esa imagen reelaborada demuestran una identidad y una continuidad de visión y de estilo en Rojas el artista y en Rojas el apologista del prólogo.

Apoyados por abundante evidencia estilística a diferentes niveles de organización, en el texto y en el prólogo del autor, podemos ahora concluir que *La Celestina* —es decir, la acción creada por Fernando de Rojas— es la reconstrucción imaginativa y afectiva, del autor, de la pregunta sin respuesta del prólogo: "¿Quién explanará sus guerras, sus enemistades, sus envidias..., aquel mudar de trajes...?" En la creación de su mundo literario hipotético, Rojas trabajó con un grado y calidad de libertad que le faltó en el pró-

<sup>13</sup> F. CASTRO GUIASOLA, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"* (Madrid, 1924), p. 120; y A. D. DEYERMOND, *op. cit.*, p. 55. Cuando ambos no coinciden sigo a Deyermund.

logo, y el mundo por él moldeado tiene una respuesta a las preguntas petrarquianas aparentemente no resueltas. En el prólogo, podía conceder abiertamente lo licencioso de nuestro comportamiento y ligarlo a nuestra fragilidad general, porque ambos términos son evidentes para todos y su reconocimiento no era un reto para ninguna autoridad del momento. Rojas no podía, sin embargo, aventurar tan fácilmente una aserción que diera cuenta tanto de la fragilidad como de sus efectos. Él podía preguntar, no podía responder; la pregunta trascendental (expuesta según la forma ortodoxa proporcionada por Petrarca) se desvía, en el momento de la afirmación hacia los (en comparación) triviales comentarios sobre la recepción que el público dio a su obra<sup>14</sup>. Dentro del mundo de *La Celestina*, Rojas se mueve con pocas restricciones (y esto es, como Burke y muchos otros nos dicen, una de las grandes ventajas de la creación artística<sup>15</sup>), aprovechándose de la capacidad del creador para afirmar y conceder, dentro de su dominio. El mundo que Rojas creó (como lo sabe todo lector y nosotros lo hemos visto, en pequeña medida, aquí) es muy parecido al mundo en el que el autor y nosotros vivimos. Lo que él admitió para el suyo es lo que Petrarca y Heráclito, antes que él, habían admitido para el nuestro: que la mutabilidad es la regla, que guerras, enemistad, envidia y engaño son consecuencias de la naturaleza humana. Todo esto está apretado, como en un grano, en la concesiva primera parte del refrán, "aunque muda el pelo la raposa", que generó este estudio y que penetra todo el mundo creado por Rojas en las variantes que hemos revisado. Lo que se afirma artísticamente —la imaginativa respuesta a las preguntas del prólogo— es la lección desconcertante que sacamos antes de la segunda mitad de aquel mismo decir popular y prosaico: "su natural no despoja". Es una lección desconcertante porque, como vimos arriba, las dos mitades forman un todo: la zorra engañosa, pero engañada por su condición natural, es lo que es porque no puede ser otra cosa. No está en su natural alterar su natural. Es por naturaleza una víctima de la circunstancia. Y así son las criaturas a quienes Rojas, *en su arte*, mostró adecuándose tanto a la concesión y a la aserción del proverbio.

<sup>14</sup> Véase el agudo análisis de Gilman sobre esta desviación. *The art*, p. 150.

<sup>15</sup> Una ventaja, sugiere Castro, que daba una válvula de escape que necesitaban desesperadamente los españoles conversos de la época de Rojas: "¿Qué escapes había para el oprimido? Las salidas fueron varias: entrar en una orden religiosa, o hacerse inquisidor y mortal enemigo de los judíos. Cabía también usar la cultura aprendida en Salamanca o sus alrededores para crearse situaciones imaginarias, en tal forma expresadas, que las gentes en torno —amigas o adversas—, las aceptasen como perspectivas y panoramas de sus propias existencias. El capaz de escribir eficazmente hallaba así remedio a su soledad" (*Contienda*, p. 67).

Fernando de Rojas no ideó una respuesta a las preguntas de su prólogo; encontró la respuesta en su derredor, en modelos familiares de comportamiento que recreó y reorganizó en arte, bajo el rótulo paradigmático que le dio un refrán, por naturaleza sustancia verbal de innumerables experiencias. Tal es la propiedad de la inapropiada referencia de Calisto a la raposa que muda el pelo.

GEORGE A. SHIPLEY

University of Washington.