

LA CELESTINA COMO TRAGEDIA

Enrique Moreno Castillo

LA CELESTINA
COMO TRAGEDIA



Colección ILUMINACIONES

(Filología, crítica y ensayo)

60

Director:

Antonio Fernández Ferrer

Diseño de cubierta: Equipo Renacimiento

© Enrique Moreno Castillo

© 2010. Editorial Renacimiento

Depósito Legal: S. 4853-2010

Impreso en España

ISBN eBook: 978-84-8472-902-0

Printed in Spain

CAPÍTULO I

LA CELESTINA COMO MORALIDAD: LA LECTURA DE MARCEL BATAILLON

LA crítica actual considera *La Celestina* o bien como una moralidad destinada a adoctrinar a los jóvenes y a advertirles contra los peligros de la pasión amorosa, o bien como una tragedia amarga y desesperanzada basada en una concepción radicalmente pesimista del mundo y de la vida. Ya quedan lejos los tiempos en que se pudo ver en la obra de Rojas un canto a la libertad erótica y al triunfo de las pasiones, en curiosa mezcla con una serie de escenas naturalistas cuya finalidad era pintar los ambientes más sórdidos del mundo prostibulario y rufianesco de la época. Por muchos esfuerzos que hagamos, resulta hoy difícil compartir esa visión según la cual en *La Celestina* se «hace abstracción de todo, menos del amor, a fin de que el amor se manifieste con toda su fuerza y resplandezca en toda su gloria»¹.

1. Juan Valera, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1942, p. 1018.

La interpretación de *La Celestina* como moralidad ha sido defendida con especial rigor por Marcel Bataillon en su libro *La Celestina selon Fernando de Rojas*. Tras él, otros críticos han adoptado la misma posición. Como se sabe, Rojas explica en los varios prólogos y en el epílogo en verso la intención de la obra, «compuesta en reprehensión de los locos enamorados» y «asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes»² (23). Mientras otros comentaristas han atenuado la importancia de estas declaraciones, considerándolas tópicos sin relevancia o intentos de disfrazar con consideraciones piadosas el fondo corrosivo y destructor de la obra, Bataillon afirma que es necesario asumirlas con total seriedad si se quiere comprender correctamente lo que es de verdad *La Celestina*, es decir, lo que fue para su autor —o sus autores— y lo que fue para los lectores de su época. Si nos empeñamos en leer *La Celestina* sin tener en cuenta las premisas a partir de las cuales fue concebida y las ideas generales acerca de la función de la literatura que se hallaban vigentes en su época, estamos condenados a tener una visión distorsionada de la *Tragicomedia*. La aplicación de nuestra sensibilidad y de nuestros criterios modernos a la lectura de una obra escrita en las postrimerías del siglo XV sólo puede producir una interpretación falsa y anacrónica. La verdadera *Celestina* es la que sus autores se propusieron y realizaron, una obra de arte concebida con un propósito moral cuyo objeto es precaver a los jóvenes contra los extravíos de la pasión amorosa y contra la influencia de personajes infames.

Bataillon realiza un detallado examen de *La Celestina* para mostrar cómo sus diversas dimensiones y aspectos se justifican precisamente

2. Cito *La Celestina* por la edición de «Biblioteca clásica», Barcelona, Crítica, 2000.

en función de esos propósitos. Además, estudia los diversos estadios del texto para verlo no como objeto acabado sino en las diferentes etapas de su evolución, de forma que la parte escrita por Rojas en la versión en dieciséis actos sirve para ver cómo el segundo autor interpretó y comprendió las páginas que había encontrado ya escritas. A su vez, la gran interpolación y las diversas correcciones de la versión en veintiún actos muestran cómo entendió Rojas el conjunto de la obra, qué aspectos quiso subrayar y qué ideas quiso aclarar. Bataillon recurre también a las diversas continuaciones de *La Celestina* y a las otras obras del género celestinesco para investigar cómo, a través de la imitación, sus autores muestran su propia comprensión del modelo.

Tratándose de Bataillon, es innecesario hablar sobre la profundidad de su análisis y sobre la solidez de su argumentación. En los capítulos siguientes volveremos sobre muchos de los aspectos de *La Celestina* que él supo iluminar de una manera definitiva. Sin embargo, hay en su estudio algunos puntos discutibles. Muchos de los argumentos que ofrece sirven para destruir la visión romántica de la obra, según la cual *La Celestina* es un canto trágico destinado a celebrar la pasión amorosa por encima de todo prejuicio y traba social, tarea que, debemos confesarlo, no resulta demasiado difícil; pero no todas las razones de Bataillon apoyan necesariamente la tesis que él se ha propuesto defender. Se podría incluso sospechar que esa interpretación romántica en cierto modo ha sido construida por el propio Bataillon, a partir de unas cuantas citas heterogéneas, para dotarse del enemigo que le convenía, pues constantemente dirige sus argumentos contra algo que ya fue ampliamente puesto en duda por Menéndez Pelayo. Llama la atención, también, la poca importancia que concede al monólogo final de Pleberio, en el que no se detiene en ningún momento y al que dedica a lo largo del

libro observaciones dispersas que parecen destinadas a atenuar la importancia de este pasaje, que para otros es un elemento fundamental en la configuración de *La Celestina*.

También es objetable el valor que otorga Bataillon a la doble autoría, problema que, aparentemente, no tiene relación directa con el sentido de la obra. No vamos a poner en duda el peso de los argumentos que ha ido acumulando la crítica para probar la veracidad de Rojas cuando afirma que el primer acto no es suyo³. Pero todo el mundo está de acuerdo en que el segundo autor supo completar la obra del primero con una maestría tan extraordinaria que el resultado es una sola obra, *La Celestina*, o en todo caso, dos, la versión en dieciséis actos y la versión en veintiuno, ambas completas y acabadas. Resulta imposible preguntarse por el sentido del primer acto aislado, pues, en realidad, habría que responder que no tiene ninguno, ya que se trata de un fragmento que sólo adquiere verdadera entidad literaria unido a la continuación de Rojas. Además, si fuera posible hablar de los designios del primer autor y de los de Rojas de manera separada, querría decirse que ambas partes no estarían perfectamente ensambladas, que habría entre ellas una sutura visible y que, en esa medida, *La Celestina* sería una obra fallida. Desde el punto de vista literario y estético, sólo podemos hablar del sentido y del valor de la obra como totalidad. Sin embargo, la doble autoría es un elemento fundamental en la argumentación de Bataillon. El gran hispanista parte de la base de que es el primer autor quien sienta los principios que Rojas se verá obligado a seguir, lo cual, si se piensa en el argumento, los personajes y el estilo, es del

3. De todas maneras, Emilio de Miguel Martínez replantea la cuestión, defendiendo plausiblemente la autoría única, en *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996.

todo evidente. Pero dado que Rojas escribe siguiendo unas pautas preestablecidas, Bataillon cree que es posible juzgar en qué medida supo llevar a cabo su tarea y en qué medida la traicionó, cosa que ya resulta bastante sofisticada, pues supone que todo el sentido de *La Celestina* se halla tan perfectamente perfilado y acabado en el primer acto que el lector puede permitirse contemplar al propio Rojas no ya como autor, sino como intérprete de la obra que, en gran medida, él mismo escribió. Claro que Bataillon considera que Rojas realizó su tarea con una perfección casi total, pero ese «casi» tan discutible le permite rechazar como imperfecciones no aquello que le parece literariamente defectuoso, sino lo que, como el llanto de Pleberio, no se ajusta al verdadero designio de la obra. Pero este designio ¿no es precisamente la obra misma quien debe proclamarlo, toda la obra, desde su primera página hasta la última? ¿Por qué conceder un crédito absoluto a las afirmaciones del prólogo y del epílogo, que son de Rojas y no del primer autor, y que al fin y al cabo son exteriores a la obra en sí, y al mismo tiempo atenuar la importancia de pasajes que forman parte de la estructura interna de *La Celestina*, afirmando, por ejemplo, que en el último acto Rojas «laissa un peu emporter ou déporter sa plume par le verve rhétorique» (9)?

Pero más que estos aspectos parciales, nos interesa considerar ahora las premisas sobre las que se sustenta la interpretación de Bataillon. Al comienzo de *La Celestina* se lee que la obra ha sido compuesta «en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes» (23). Declaraciones parecidas se encuentran en la carta de «El autor a un su amigo» y en los versos iniciales y finales. ¿Hay algún motivo, se pregunta Bataillon, para no pres-

tar entera fe a estos propósitos? El conjunto de su libro constituye una respuesta negativa a esta pregunta. No hay razón para pensar que Rojas quisiera paliar o esconder sus verdaderos designios en piadosas moralizaciones. Más bien hay que suponer que sus declaraciones responden a sus verdaderos propósitos, ya que la obra se ajusta totalmente a ellos. A la sensibilidad moderna, poco amiga del didactismo en el arte, quizá le repugne leer *La Celestina* tal como el primer autor y luego Fernando de Rojas la pensaron y tal como el lector de su época la entendió. Pero si se quiere acceder a lo que *La Celestina* es verdaderamente, no hay otro remedio que superar los hábitos literarios actuales para intentar comprender la obra a partir de los propios de las postrimerías del siglo XV.

Nos encontramos aquí con un primer punto discutible. Como buen historicista, Bataillon nos previene constantemente contra las trampas que acechan al lector moderno cuando se enfrenta con una obra escrita a partir de unos presupuestos muy diferentes de los actuales. El significado nunca es inmediato y evidente, pues depende de un contexto que es necesario recuperar para acceder al verdadero sentido del mensaje. No hay significados absolutos; todo es relativo a un entorno, a una época, a una sensibilidad y a una concepción del mundo. Pero hay un momento en que estas cautelas historicistas desaparecen. Cuando Rojas declara los propósitos didácticos de su obra, cuando nos insta a entenderla como una moralidad, hemos de tomar sus palabras tal cual, sin someterlas a ninguna clase de interpretación histórica. Inesperadamente, el crítico historicista concede a unas frases determinadas un valor absoluto, eterno, intemporal. Significan lo mismo en la época de Rojas y en la actualidad. No tenemos que hacer ningún esfuerzo de comprensión para entenderlas. Quizá nuestra concepción del arte sea reacia a admitir que una

tesis determinada constituya lo esencial del sentido de una obra, pero, si no queremos resignarnos a leer una *Celestina* imaginaria, no tenemos más opción que vencer nuestra repugnancia para aceptar la idea de Rojas, la cual, conceptualmente, no ofrece ninguna dificultad. Significa lo que significa.

Bataillon escribe su estudio a finales de los años cincuenta, en el momento en que el mundo teatral europeo estaba dominado por la figura de Brecht. Con objeto de hacer más comprensible y aceptable para el lector actual su concepción de *La Celestina*, Bataillon cita repetidas veces el nombre del dramaturgo alemán, recordando sus ideas acerca del valor didáctico del teatro. Brecht propugnaba para sus obras la misma finalidad que Rojas para la suya, aunque, por supuesto, los contenidos doctrinales sean muy distintos.

Probablemente es cierto que la concepción brechtiana del arte no dista mucho de la de los escritores medievales o renacentistas para los cuales el fin de la literatura es el transmitir una enseñanza de forma agradable y placentera. Bataillon parece dar por supuesto que Rojas y Brecht, cada uno en el lenguaje propio de su época, dicen lo mismo. Ahora bien, si la verdadera *Celestina* sólo puede resultarnos accesible cuando la situamos en su perspectiva histórica, ¿no debemos contemplar también en esa perspectiva las frases que dice Rojas acerca de su obra? Sus afirmaciones, escritas en el siglo XV, ¿pueden ser entendidas, como quiere Bataillon, exactamente igual que si estuvieran dichas ahora?

Las teorías de Brecht sobre el valor social y político del arte reciben su sentido de aquello que niegan, de aquello a lo que se oponen. La época moderna, la que comienza a finales del siglo XVIII, ve el arte como una forma autónoma de conocimiento, como un lugar de revelación de la verdad o, si se quiere, como el lugar donde

surge un modo propio y específico de verdad. No tiene demasiado sentido poner el arte al servicio de una idea o de un propósito extraliterarios porque entonces se está haciendo callar su verdadera voz para hacerle cumplir unos objetivos, sean de denuncia, de crítica o de persuasión, que con otros medios se conseguirían con más facilidad y con más éxito. El arte posee un valor absoluto; no es el valor único, ni el valor supremo, pero no está supeditado a ningún otro.

Estas ideas o, mejor, esta experiencia del arte, es la que Brecht somete a su crítica. Lo estético constituye para él, en efecto, un valor, pero un valor que se realiza únicamente en la medida en que se pone al servicio de unas actitudes morales y políticas determinadas. Sólo así el arte tendrá sentido y utilidad. Otorgar a lo estético un valor autónomo es ya tomar una opción en el orden ético; no es una postura neutral, sino interesada. La salvación de lo estético en lo programático y en lo didáctico implica el liberarlo de su autonomía, es decir, de su complicidad con el orden social establecido.

Ahora bien, mientras las doctrinas de Brecht implican esta crítica, nada parecido puede darse en la mentalidad de Rojas ni, en general, en la de los múltiples escritores que, a lo largo de la tradición occidental, encontraron la justificación del arte en su valor didáctico. El escritor del siglo XX que se siente obligado a dotar al arte de una función para justificarlo o para darle un sentido que, según él, por sí solo no tiene, lo hace desde dentro de un determinado espacio de experiencia y de conceptualización; un espacio que, más que articular una interpretación determinada, constituye el horizonte de precomprensión del fenómeno artístico. De ahí, esa sensación de «mala fe estética» que producen las modernas declaraciones programáticas acerca de lo que debe ser el arte y de la función que hay que otorgarle, sensación que producen igualmente las obras

escritas en función de esos presupuestos. Los móviles éticos pueden ser nobilísimos, pero se siente que sus autores están cometiendo el peor pecado: el de cerrar los ojos a aquello que, independientemente de nuestros deseos, de nuestra voluntad y de nuestras ideas, está hablando y mostrándose por sí mismo. Por una extraña perversión psicológica o intelectual, su deseo de emancipación del hombre lleva a los defensores del arte comprometido a propugnar la mutilación o la destrucción de una de las dimensiones más profundas del espíritu humano y de una de sus mejores posibilidades de felicidad. En los autores antiguos que proclaman el valor moral del arte no aparece ni rastro de esa mala fe. Podremos pensar que su comprensión del arte no es especialmente penetrante, pero advertimos que se da en espontánea armonía con su más profunda experiencia de la realidad.

• • •

Detengámonos un momento a preguntarnos qué es exactamente lo que podemos entender por moralidad, cosa que tanto Bataillon como los críticos que coinciden con él en este aspecto dan por evidente y consabida. En principio, y situándonos provisionalmente al margen de lo literario, se puede afirmar que el designio de un texto doctrinal de tema moralizante es influir en la inteligencia y en la sensibilidad del lector para agudizar su capacidad de comprensión en el ámbito de los juicios de valor y, en la medida en que una cosa lleva a la otra, para transformar su comportamiento. Si los *Pensamientos* de Marco Aurelio o el *Kempis* tienen alguna vigencia, será sólo en la medida en que todavía cumplan este objetivo. Pero si el lector piensa que estos autores tienen una visión del mundo completamente ajena a la suya, si sus premisas le parecen falsas y sus razonamientos erróneos, el valor de esos discursos morales habrá

caducado por completo. El interés de los textos será meramente histórico, pero su designio doctrinal ya no puede cumplirse.

Ahora bien, cuando decimos que una obra literaria es una moralidad, forzosamente estamos hablando de algo diferente. Si no fuera así, deberíamos juzgar *La Celestina* por su capacidad para cumplir los objetivos doctrinales que se propuso; es decir, tendríamos que averiguar en qué medida contribuye, o contribuyó, a apartar a los jóvenes del loco amor y a hacerles desconfiar de alcahuetas y de criados lisonjeros, y según esta medida, juzgaremos el valor de la obra.

Pero entonces ya no estaríamos hablando de literatura. «Moralidad» no significa ni puede significar lo mismo en el ámbito de lo literario que fuera de él. Estamos seguros de que los críticos que creen que hay que ver *La Celestina* a la luz de sus propósitos doctrinales no piensan que el verdadero valor de la obra radica en su capacidad para mejorar la conducta sexual de los jóvenes ni en su eficacia para apartarlos de malas compañías.

Podrá responderse a todo esto diciendo que una obra como *La Celestina* tiene un propósito moral de tipo práctico, es decir, que su intención es realmente influir en el comportamiento de los lectores, pero que este contenido didáctico puede no interesarnos hoy en absoluto como tal. Lo que sigue vigente son los valores literarios, los que conciernen al estilo, a la creación de personajes, a la intensidad dramática, etc. Pero sucede que, para juzgar acertadamente esos valores, que es lo que interesa al crítico, éste se encuentra obligado a contemplarlos en su relación con el designio extraliterario de la obra.

Esta solución quizá sea satisfactoria para el sentido común, pero no responde en absoluto a lo que propiamente entendemos por literatura. Una obra literaria no es un conjunto de valores estéticos puestos al servicio de determinada idea, mensaje o intención, sino

una forma verbal cuyas diversas dimensiones estructurales cristalizan en una unidad que es lo que, propiamente, constituye el sentido de la obra. No hay un significado al margen de lo literario por un lado y unos valores formales de orden estético por otro; lo que llamamos valores formales o virtudes literarias en general no son sino las dimensiones de esa estructura configuradora del sentido.

Ahora bien, esto no quiere decir que sea ilícito entender determinadas obras como moralidades. Pero moralidad, en este contexto, no puede significar lo mismo que en el ámbito extraliterario. Mientras el discurso del moralista se da en el terreno puramente ético, al margen de los valores artísticos, y sólo puede ser juzgado por la manera en que incide en el orden moral de la existencia, la obra literaria puede ser llamada moralidad sólo de una manera analógica, en la medida en que adopta la forma de un discurso suasorio. Tomemos un ejemplo mucho menos sujeto a discusión que *La Celestina*. Las *Coplas* de Jorge Manrique tienen la forma de un mensaje que incita al lector a cambiar su actitud frente a la vida y al mundo a partir de un conocimiento adecuado de las condiciones de la existencia humana. Pero el valor de las *Coplas* no puede identificarse con la bondad de esa doctrina ni con la utilidad de sus admoniciones, que se hallan igualmente en otros muchos poemas de menor interés y que, al fin y al cabo, están al alcance de todos los talentos. Por otro lado, su entidad literaria tampoco procede de los elementos que podríamos llamar ornamentales, de la forma en que esa doctrina se halla expuesta, pues el contenido ideológico es parte esencial de la experiencia literaria de las *Coplas*. Lo que ocurre es que, en el poema, la idea no se acaba en su ser de idea, sino que, al ingresar en el ámbito de lo estético, se sitúa en otro nivel: en el nivel de lo que, en el terreno de la estética, debemos llamar «forma», es decir, de aquello que no se termina en

lo que es, sino que apunta hacia más allá de sí mismo. La verdad del discurso doctrinal se ha trasmutado así en otra clase de verdad.

Al igual que es correcto hablar del carácter doctrinal de las *Coplas* con tal que se tenga presente esa diferencia fundamental entre el discurso ideológico y el objeto literario, podemos considerar que determinadas obras cuya materia está constituida por acciones y sucesos humanos tienen la forma de una moralidad. Para que ocurra esto no es necesario que en la obra se enuncie explícitamente una tesis concreta, pero deben cumplirse determinadas condiciones. No basta que en la configuración de la trama se halle implícito un juicio moral, porque en ese caso prácticamente todas las obras narrativas y dramáticas de la literatura serían moralidades. Cuando se lee *Otelo*, Yago se aparece como un personaje moralmente negativo, y la captación de este juicio que la obra hace sobre el personaje forma parte de la comprensión más elemental del texto. Sin embargo, esto no convierte a *Otelo* en una moralidad, aunque evidentemente el lector, si quiere, puede extraer la lección de que no es moralmente positivo comportarse como Yago y puede asimismo aplicar esa enseñanza a su propia conducta. Pero sólo es lícito hablar de moralidad cuando la forma de la obra se configura de manera que los hechos se muestran en la perspectiva de un deber ser, o bien porque algo se pone ante los ojos explícitamente como modelo, o bien porque se presenta una determinada realidad negativa frente a la alternativa de aquello que, desde el punto de vista moral, debería ser.

Tomemos dos ejemplos de la literatura moderna, *Madame Bovary* y *Casa de muñecas*. La narración de la vida de Emma Bovary se configura literariamente a la luz de un juicio negativo, pues esta vida está presidida por el engaño, el error y la desgracia. Pero los hechos no se muestran de una manera explícita dentro de la ten-

sión entre lo que es y lo que debería ser. Claro que todo lo negativo implica siempre un criterio a partir del cual lo negativo se aparece como tal; pero lo importante es que los sucesos de la novela no se sitúan en el ámbito en que la realidad muestra sus otras posibilidades alternativas, sino que se cierran sobre sí mismos en lo que son. *Madame Bovary* no es una moralidad o, para emplear una denominación menos anacrónica, una novela de tesis, porque lo real se aparece en su inexorabilidad, no en su contingencia. Intentemos aclarar un poco esta distinción.

Todo lo que les ocurre a los seres humanos es contingente, porque no procede de una necesidad absoluta —o, en todo caso, no puede ser experimentado como fruto de semejante necesidad—. Lo que sucede podría, igualmente, no suceder. Cada elección que se toma no es más que la realización de una entre múltiples posibilidades; cada suceso es producto de un conjunto de circunstancias azarosas que podrían haberse dado de otro modo. Ahora bien, lo que ocurre, una vez que ocurre, es inapelable y definitivo. Ya ha sucedido y, en ese momento, posee la necesidad de lo que ya es. La decisión que se tomó, se ha tomado de una vez para siempre. No se puede modificar el pasado. Lo que de hecho ocurre, ocurre, en su contingencia, de una manera absoluta.

Nora, en *Casa de muñecas*, se relaciona con su marido de una forma que le hace sentirse humillada y empequeñecida. El drama muestra una situación negativa abierta a unas posibilidades distintas en donde quedaría superada la situación presente. Podríamos decir que *Casa de muñecas* es una moralidad porque los hechos se hallan situados en la perspectiva de la contingencia. La negatividad de *Madame Bovary* posee, por el contrario, el carácter absoluto de lo que verdaderamente ocurre, de lo definitivo e irrefutable. Otras

mujeres podrán vivir de otra manera, pero Emma sólo tiene una vida que ha resultado ser esa que realmente ha vivido.

La tragedia se sitúa en uno de los polos extremos de esta tensión. Ciertamente, la catástrofe trágica tiene unas causas contingentes: Edipo podría no haber dirigido sus pasos hacia Tebas, las hijas de Lear podrían haber cumplido lo pactado, Fedra podría haber silenciado su pasión por Hipólito. Pero lo trágico revela no lo contingente, sino lo necesario. En el drama de Sófocles, el héroe contempla el tejido de circunstancias casuales que le han llevado a matar a su padre y a convertirse en el esposo de su propia madre. Todo ha sido fruto del azar, pero todo ha ocurrido. Edipo se encuentra ante el horror de lo que ya es de una manera definitiva y absoluta. La realidad es atroz y sería inútil buscar culpas o responsabilidades, motivos o explicaciones mediante los cuales la desgracia pudiera encontrar justificación en un ámbito superior de sentido. Nada hay más allá de lo completamente insoportable. La vida como conjunto de infinitas posibilidades ha quedado abolida y ya solo se abre ante los ojos del héroe trágico el horizonte de lo necesario.

Moralidad y tragedia se oponen de una manera radical. La moralidad sitúa los acontecimientos bajo la luz de lo contingente, mostrándolos como producto de un determinado error o de una determinada ignorancia; todo es susceptible de transformación, todo ocurre como aquello que pudiera haber ocurrido de otra manera. Lo que es se presenta en su apertura hacia lo que debería ser. Por el contrario, en la tragedia los hechos suceden de una vez por todas y de una manera definitiva. Ciertamente, un análisis puramente lógico de los acontecimientos trágicos también revelará su carácter casual y aleatorio, pues lo inevitable nunca se hace visible en el encadenamiento de los hechos. Pero lo importante no son los me-

canismos del acontecer, que no son diferentes en la obra trágica y en la que no lo es, sino el espacio en el que se sitúan los hechos y el fondo sobre el que se contemplan. Lo trágico se halla en el límite, en el lugar donde se han cerrado todas las posibilidades, donde ya no hay nada que juzgar ni que transformar. Por eso, para Brecht, la tragedia es una forma literaria que debe ser superada: «Edipo, que ha pecado contra algunos principios que rigen la sociedad de su tiempo, es castigado por los dioses y los dioses no son susceptibles de crítica. Los grandes personajes shakespearianos que llevan en sí su propio destino cumplen irremisiblemente su vana y mortal carrera hacia la catástrofe, y se justifican a sí mismos... ¡Víctimas humanas por doquier! ¡Bárbaros entretenimientos! Los bárbaros, según sabemos, poseen un arte. Pero nosotros tenemos que hacer algo distinto»⁴. George Steiner, en *La muerte de la tragedia*, recuerda que Lunacharsky, el primer comisario soviético de instrucción pública, proclamó que «una de las cualidades definitorias de una sociedad comunista sería la ausencia de teatro trágico»⁵.

• • •

Volvamos a *La Celestina*. Según la tesis de Bataillon, la obra de Rojas es una moralidad, lo cual implica que no es una tragedia. Fijémonos en que esta segunda afirmación no constituye una idea adicional, sino que es completamente necesaria para que la primera tenga sentido. Ciertamente, *La Celestina* podría no ser ni una cosa ni otra, pero si es una moralidad, no puede ser en modo alguno una

4. Bertolt Brecht, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, La rosa blindada, 1963, p. 33.

5. George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 282.

tragedia. En el caso de que la noción de moralidad fuera adecuada a *La Celestina*, pero también fuera aplicable con igual legitimidad a *El rey Lear* y a *Fedra*, quedaría vacía de contenido, pues lo que sirve para referirse a todo no significa, realmente, nada. Al margen de la oposición entre moralidad y tragedia, la tesis de Bataillon ya no podría ser ni verdadera ni falsa, pues no tendría ningún sentido.

Ahora bien, ocurre que esta oposición es ajena a la mentalidad de la época en que se escribió *La Celestina*, ya que el concepto de lo trágico como categoría literaria, tal como lo manejamos hoy, no surge hasta mucho después. Este concepto se ha forjado a partir de la lectura y de la reflexión sobre un conjunto de textos determinados, un conjunto relativamente breve, compuesto por los dramas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, por los de Marlowe y Shakespeare y por los de Corneille y Racine, pero no lo encontramos formulado en la época isabelina ni en la del clasicismo francés, sino en el pensamiento de Hegel y de Kierkegaard, de Schopenhauer y de Nietzsche. Esta noción moderna encuentra su verdadero objeto en esos dramas que acabamos de mencionar, los cuales constituyen casi el único soporte material del concepto de lo trágico literario. A partir de él, será posible preguntarse si existe también una tragedia moderna o proponerse su creación, lo cual supone ya una interpretación previa de eso que hicieron los griegos, los isabelinos y los franceses⁶.

6. «Esa consciencia trágica constituye... una figura de la consciencia moderna. En virtud de ello es en el seno de ésta, sobre todo a partir de la «crisis» del sistema hegeliano, cuando se perfila esa consciencia trágica que se proyecta, de modo transferencial, en lo que en Grecia se llamaba tragedia; de ahí el creciente interés por ésta; o el hecho de que ésta pase a primer plano de la reflexión crítica tanto filológica como filosófica, así por ejemplo en Nietzsche», Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, p. 441, n. Cfr. también p. 445.

Es difícil encontrar en la época de Rojas una teoría de la tragedia; lo trágico es radicalmente ajeno a la mentalidad medieval. Rojas no podía dar una interpretación de su obra en función de lo trágico porque carecía de los medios conceptuales para ello. Nuestra idea es que fue él precisamente quien escribió la primera tragedia de los tiempos modernos. No podía ni explicarla al lector ni comprenderla él mismo con los criterios que posteriormente han sido forjados a partir de una lectura de los trágicos griegos que él no podía realizar y a partir de la experiencia de los dramaturgos ingleses y franceses que son posteriores a él. Los partidarios de la interpretación didáctica de *La Celestina* fundamentan su tesis no solamente en las afirmaciones de Rojas sino también en los testimonios que revelan cómo fue comprendida a lo largo de los siglos XVI y XVII e incluso durante el XVIII, es decir, antes de la gran revolución romántica que transformó la concepción del arte y en la cual aparece por primera vez la noción moderna de lo trágico. Según estos testimonios, los hombres de los siglos XVI y XVII vieron *La Celestina* como una obra didáctica y moral. Y esto significa, repitémoslo: no como una tragedia.

Ahora bien, en estos siglos aparecen, primero en Inglaterra y luego en Francia, aquellas obras que constituyen la única realización moderna de lo que llena de contenido nuestro concepto de lo trágico literario. ¿Cómo comprendieron lo trágico los autores y los espectadores de estas obras? La respuesta es que lo comprendieron de maneras muy diversas, pero entre ellas destaca especialmente aquella según la cual la tragedia es experimentada e interpretada como moralidad.

Esto ocurre ya desde que, en la Italia del XVI, surge el primer intento de tragedia moderna a partir de un proyecto deliberado de restauración de la tragedia clásica y de aplicación consciente de los

principios de la *Poética* de Aristóteles. Tanto los dramaturgos como los preceptistas tendieron con frecuencia a interpretar la catarsis aristotélica como un medio para la transformación moral del espectador. Ante el espectáculo de lo ineluctable, el hombre aprende a despreciar el valor de las cosas mundanas y a fortificarse contra la adversidad. Pero de los efectos positivos de la contemplación de lo trágico a la consideración de la catástrofe trágica como «exemplum» no hay más que un paso. Así, para Minturno, la tragedia nos alecciona «ut videamus non esse in rebus prospere fluentibus fidendum, nihil infra esse tam diuturnum, tamque stabile, quod caducum non sit, et mortale, nihil tam firmum, ac validum, quod demum nequeat everti, nihil tan felix, quod miserum, nihil ita summum, quod infimum effici non possit»⁷. Sobre los efectos de esta consideración de lo trágico, Alessandro Piccolomini, en sus anotaciones a la *Poética*, dice lo siguiente:

Conciosiacosaché vedendo noi gli acerbi casi, e gli infelici accidenti, dei quali è ripieno talmente il mondo, che coloro, ch'in alto stato e in somma potenza sono e sopra la sommità della ruota di fortuna seggono, non posson fuggir così fatti mali, ma di felici in acerba miseria quasi in un punto cadono; veniamo, in veder queste cose, a moderar le nostre speranze; e per la vanità, che vegliamo in esse, temperiamo ancor le allegrezze, considerando in quanta fragilità sian poste; mitighiamo il dolor nei mali, vedendo quanto facilmente ogni sorte d'uomo ai mali sia sottoposto. Il timor dei futuri mali parimente tanto si fa minore, quanto men gravi ci appaion presenti, per la detta ragione, i mali.⁸

7. A. S. Minturno, *De poeta*, cit. en Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, The University Chicago Press, 1961, p. 738.

8. A. Piccolomini, *Annotationi nel libro della poetica d'Aristotele*, cit. en *Il teatro italiano. La tragedia del cinquecento*, Turín, Einaudi, p. 1014. Véanse también

Las ideas de los preceptistas italianos tienen gran influencia sobre Sidney, para quien la tragedia no sólo enseña «the uncertainty of this world, and upon how weak foundations gilden roofs are builded», sino que «openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue» y «maketh kings fear to be tyrants, and tyrants manifest their tyrannical humours»⁹. George Puttenham intensifica el valor didáctico y moralizante de la tragedia al considerar que el objetivo de la catástrofe trágica es «to shew the mutabilitie of fortune, and the iust punishment of God in revenge of a vicious and evill life»¹⁰. Jacques Peletier, hablando del coro trágico, afirma que «il doit toujours être du parti de l'auteur:

estos otros ejemplos, espigados, entre muchos posibles, en el libro de Weinberg: «Il piacere della Tragedia risulta dalla misericordia, & dal timore: perche vedendo li spettatori casi cosi terribili, successi in persone cosi grandi; imparano a comportar patientemente le calamità sue, o a supportarle. Tanto che il piacere nasce dallo imparare» (De *Precetti necessari*, de Orazio Toscanella (1562), Weinberg, p. 479); «Nam spectandis in scena identidem regum et principum virorum inte... bus, acerbissimis doloribus, et aliis asperrimis casibus perspicitur inconstantia rerum humanarum, et ad omnem fortunae commutationem moderate ferendam erudimur» (Nicasius Elebodus, *In Aristotelis librum de Poetica paraphrasis*, Weinberg, p. 521); «E dunque la poesia rassomiglianza di una qualche action humana, maravigliosa, compita, & grande, che habbia in se tramutation di fortuna: ò dalla prospera nell'avversa; ò dall'avversa nella prospera, che si propone agli ascoltanti con parlar in versi; ò narrando; ò rappresentando, per purgargli col mezzo del diletto da' piu importanti affetti dell'animo, & per indirizzargli al ben vivere, alla imitation degli huomini virtuosi, & alla conservation delle buone repubbliche» (Giason Denores, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia e il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle repubbliche* (1586), Weinberg, p. 625).

9. Sir Philip Sidney, *An apology for poetry*, en *English critical essays. Sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries*, Oxford University Press, 1975, p. 26.

10. George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (1589), cit. en *Tragedy: Developments in Criticism*, Londres, MacMillan, 1986, p. 72.

c'est-à-dire, qu'il doit donner à connaître le sens et le jugement du poète: parler sentencieusement, craindre les dieux, reprendre les vices, menacer les méchants, amonester à la vertu»¹¹.

Pero nos interesan más los testimonios ingleses y franceses que parten ya de una experiencia directa de lo que para nosotros constituye el objeto de la noción de lo trágico literario. Para George Chapman, el dramaturgo contemporáneo de Shakespeare, «material instruction, elegant and sententious excitation to virtue, and deflection from her contrary, being the soul, limbs, and limits of an authentical tragedy»¹². En el prólogo a *Nicomède*, Corneille llega a proponer una nueva forma de catarsis que Aristóteles no tuvo en cuenta, y cuya superioridad radica, precisamente, en su más efectiva capacidad moralizadora. Escribe Corneille, hablando de su héroe, que «dans l'admiration qu'on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit a la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour cette vertu que nous admirons, nous imprime de la haine pour le vice contraire. La grandeur de courage de Nicomède nous laisse une aversion de la pusillanimité; et la généreuse reconnoissance d'Héraclius, qui expose sa vie pour Martian, à qui il est redevable de la sienne, nous jette dans l'horreur de l'ingratitude»¹³. Pero el testimonio más ilustrativo es quizá el que ofrece Racine en las famosas palabras que escribió sobre *Fedra*:

11. Jacques Peletier, *Art poétique*, en *Traité de poetique et de rhétorique de la Renaissance*, París, Le livre de poche classique, 1990, p. 304.

12. Chapman, en la dedicatoria de *The Revenge of Bussy D'Ambois*, (1613), cit. en Clifford Leech, *Tragedy*, Londres, Methuend & Co. Ltd., 1974, p. 4.

13. Corneille, *Théâtre choisi*, París, Hachette, 1956, pp. 833-4.

Je n'ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies... Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. Les faiblesses de l'amour y passent pour des vraies faiblesses; les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connoître et haïr la difformité. C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer; et c'est ce que les premiers poètes tragiques avoient en vue sur toute chose. Leur théâtre étoit une école où la vertu n'étoit pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes.¹⁴

Tenemos, pues, todos los motivos para decidir que la *Fedra* de Racine no debe ser considerada como una tragedia –en el sentido moderno– sino como una moralidad. No hay ninguna razón para suponer que Racine esté argumentando de forma hipócrita y aceptando de sus interlocutores premisas o razones en las que no cree. Sus explicaciones, que se hallan en consonancia con todo lo que sabemos acerca de sus preocupaciones espirituales y religiosas, están aducidas con la mejor buena fe. Una lectura detenida de *Fedra* nos convencerá además de que todo lo que dice Racine es cierto: las menores faltas son severamente castigadas, el pensamiento del crimen es contemplado con horror, etc. Se podrá objetar que Racine no está hablando a partir de sus propios presupuestos, sino dando hipotéticamente por buenas las premisas de los moralistas para los que el arte teatral era pecaminoso sin más. El párrafo antes citado continúa con las siguientes palabras:

14. Jean Racine, *Théâtre choisi*, París, Hachette, 1956, pp. 768-9.

Il seroit à souhaiter que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux de ces poëtes. Ce seroit peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes, célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps, et qui en jugeroient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeoient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivoient en cela la véritable intention de la tragédie.¹⁵

Sin duda, Racine sentía en su interior todos estos problemas de forma contradictoria, pero el hecho de que asuma las críticas de quienes condenan el teatro como escuela de vicio y de pecado y de que se sitúe al mismo nivel que ellos indica que para él ese era el lugar adecuado para comprender y juzgar la obra literaria.

El mismo año del estreno de *Fedra* se publica en Inglaterra el escrito de Thomas Rymer titulado *The Tragedies of the Last Age*. Para Rymer, el origen de la tragedia como género se halla en el absurdo de muchos acontecimientos humanos que parecen negar la realidad de la divina providencia. Pero la función de la tragedia no es poner de manifiesto este absurdo, sino, al contrario, dilucidarlo y resolverlo, de modo que el espectador pueda penetrar en la lógica oculta de los acontecimientos y reconciliarse con lo que a primera vista resultaba intolerable. Así, la catástrofe se convierte, o bien en castigo del culpable o en prueba para el inocente, y el destino se identifica con la insondable providencia, con todas las consecuencias doctrinales que de aquí se deducen y que tienen poco que ver con lo que la mentalidad moderna entiende propiamente por tragedia. Los creadores del género, según Rymer, «concluded that a Poet must of ne-

15. Racine, *ibid.*

cessity see justice exactly administerd, if he intended to please. For, said they, if the World can scarce be satisfi'd with God Almighty, whose holy will and purposes are not to be comprehended, a Poet (in these matters) shall never be pardon'd, who (they are sure) is not incomprehensible; whose ways and walks may, without impiety, be penetrated and examin'd»¹⁶.

John Dryden escribe medio siglo después de la muerte de Shakespeare, a quien considera modelo de dramaturgos y «the man who of all modern, and perhaps ancient poets, had the largest and most comprehensive soul»¹⁷, a pesar de los muchos defectos parciales que encuentra en sus dramas. Precisamente para purgar a la obra de esos defectos, escribe su propia versión de *Troilo y Crésida*, en cuyo prólogo Dryden reafirma el carácter moralizante de lo trágico a partir de la catarsis aristotélica. El «terror» del que hablaba Aristóteles se convierte en un camino hacia la humildad: «We are wrought to fear by their setting before our eyes some terrible example of misfortune, which happened to persons of the highest quality; for such an action demonstrates to us that no condition is privileged from the turns of fortune; this must of necessity cause terror in us, and consequently abate our pride». En cuanto a la piedad, ya no se trata de purgarse de esta pasión, como entendieron muchos de los comentaristas de Aristóteles, sino de provocarla, identificándola sin más con la caridad cristiana: «But when we see that the most virtuous, as well as the greatest, are not exempt from such misfortunes, that consideration moves pity in us, and insensibly works us to be

16. Thomas Rymer, *The Tragedies of the Last Age* (1677), cit. en Leech, *Tragedy*, p. 5.

17. John Dryden, *An essay of dramatic poesy* (1668), en *English critical essays*, cit., p. 149

helpful to, and tender over, the distressed; which is the noblest and most god-like of moral virtues»¹⁸.

Claro está que con una breve selección de citas se puede demostrar una cosa y su contraria. Bastaría que sustituyéramos a Piccolomini por Castelvetro y a Racine por Boileau para que apareciera una concepción completamente distinta de lo trágico. Lo que nos interesa es mostrar cómo lo que hoy se entiende por tragedia pudo ser interpretado en su época con criterios muy semejantes a los de Rojas cuando habla de *La Celestina*. Así, si se acepta el principio de que el verdadero ser de una obra literaria consiste en aquello que el autor se propuso deliberadamente y en aquello que la obra fue conscientemente para él y para sus contemporáneos, habrá que afirmar que, no sólo *La Celestina*, sino también las grandes tragedias de Shakespeare y de Racine pueden ser concebidas con toda legitimidad como moralidades. Esto supone que, cuando nos volvemos a contemplar estas obras, debemos abandonar el concepto de lo trágico, tal como ha sido elaborado por el pensamiento moderno, concepto que muestra su inadecuación cuando leemos las declaraciones de los dramaturgos isabelinos y franceses. No importa que ellos llamaran tragedias a sus obras, pues sabemos que se referían a algo muy distinto y, en cierto modo, opuesto, a lo que entendemos nosotros bajo esta denominación.

Supongamos por un momento que pudiéramos realizar esta operación y que consiguiéramos leer *El rey Lear* y *Fedra* comprendiéndolas no como tragedias sino como moralidades, aunque en realidad no podemos ni imaginarnos semejante posibilidad. Parece que tendríamos entonces al menos la seguridad de entenderlas tal

18. John Dryden, *Preface to «Troilus and Cressida», containing the Grounds of Criticism in tragedy* (1679), cit. en *Developments in Criticism*, cit., p. 80.