

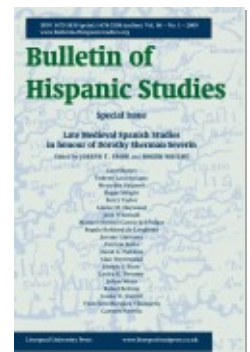


PROJECT MUSE®

Lágrimas de Celestina suben del corazón a los ojos:
Imágenes poéticas en la 'memoria del buen tiempo' (Auto
IX)

Rafael Beltrán

The Bulletin of Hispanic Studies, Volume 86, Number 1, 2009, pp.
159-169 (Article)



Published by Liverpool University Press

➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/259080>

Lágrimas de Celestina suben del corazón a los ojos: imágenes poéticas en la ‘memoria del buen tiempo’ (Auto IX)

RAFAEL BELTRÁN

Universitat de València



1. ‘... ningún provecho trae la memoria del buen tiempo, si cobrar no se puede’

Celestina llora cuando rememora sus glorias antiguas. Al tratar de recuperar la ‘memoria del buen tiempo’, en la escena 4ª del auto IX, irrumpen sus lágrimas por única vez en toda la *Tragicomedia*. Habiendo sido otro el personaje, podríamos pensar que asumía las palabras de Sempronio en el auto I: ‘que las lágrimas y suspiros mucho desenconan el corazón dolorido’.¹ Pero ella, dura como el pedernal, no había caído nunca antes en tamaña debilidad. Si alguna vez lloró en el pasado, parece que tenía ya petrificadas esas lágrimas. ¿Por qué ahora sí? ¿Por qué llora en el auto IX? ¿Por qué sólo aquí?

Sus lágrimas afloran, no cabe duda, en buena parte por los efectos del vino, que elogia y seguro que cata en abundancia durante la comida compartida en su casa. También la compañía de la juventud contribuye a estimularla y tornarla más locuaz, hasta el desenfreno retórico que, al final, paradójicamente, no hace sino acrecentar la tristeza de su soledad. Se emociona y llora, por tanto, aparentemente, por los estragos del alcohol, unidos al estímulo que le provoca una audiencia predispuesta a ser convencida o al menos a aplaudir su discurso. Probablemente Celestina llore, en un contexto más amplio, emocionada todavía por el adelanto de las ‘cien monedas de oro’ de Calisto, que le han hecho concebir vanas ilusiones de recuperación de su grandeza perdida, ilusión que el espejismo y bullicio del banquete pueden contribuir a confirmar, porque, como dice Snow, ‘es casi ineludible el tener que ver a Celestina como una vieja gloria a quien la Fortuna, cruelmente, vuelve a favorecer por un breve y fatal momento’ (1992: 281). Y hasta puede que esgrima lo mejor de su retórica, incluidas las falsas lágrimas, con el fin de provocar un sentimiento de lástima – después de haberlo provocado de goce – en los criados de Calisto, socios suyos en el lucrativo negocio amoroso (como propone Palafox 2007).

1 Citaré siempre por la edición de Dorothy Severin de *La Celestina* (Rojas, 1995), señalando sólo la página (aquí, 1995: 90).

Pero partiré de la hipótesis de que también pueda llorar sin premeditación, espontáneamente, víctima, como el resto de personajes, de esa Fortuna ciega e incontrolable que lo rige todo en el universo de *La Celestina* al experimentar por vez primera la revelación desasosegante de los ‘veinte años’ recorridos desde el pasado. Sé que no parece propio de Celestina, pero cuento con que es posible – ya digo que como una mera hipótesis de partida – que una sensación de vértigo la embargue entonces, y nada pueda hacer por evitar que se viertan esas lágrimas que cualquier alma – ¿y por qué no también la suya? – esconde en su interior. Sus lágrimas son, en todo caso, algo nuevo y hasta cierto punto insólito.

Pienso que tal vez el uso de dos imágenes poéticas – que yo sepa localizar y que no haya visto antes apuntadas como posible fuente de esta escena – pudo haber contribuido a impulsar el salto necesario para que el pensamiento asumido del *ubi sunt* se volviera aquí más emotivo y convincente. La materia poética tiene esa capacidad de expresión de lo oscuro e indecible. Dice Dorothy Severin que: ‘Rojas acknowledges that the manner in which we remember is one of the main determinants of character, and that memory is the filter of consciousness’ (1970: 49–50). Pienso que la memoria de Celestina, esa ‘memoria’ constructiva cuyo funcionamiento Severin estudió tan profunda y finamente, edifica esta escena valiéndose también del soporte de esas dos imágenes. Y creo que Fernando de Rojas logra, sirviéndose de memoria y poesía, que el tiempo transforme aquí realmente al personaje de Celestina, siquiera durante unas horas. O que Celestina cobre verdadera conciencia del tiempo. Conciencia del pasado y del presente, que todavía pueden ser manipulados: el pasado puede ser magnificado en el recuerdo, el presente puede vivir de falsas ilusiones (las ‘cien monedas’). E incluso conciencia del futuro, que ha de ser trágico.

Recordemos cómo los criados de Calisto llegan a casa de Celestina y se disponen a comer con Elicia, Areúsa y la propia Celestina. El vino se convierte en protagonista, desde que Celestina entona una alabanza al líquido elemento y proclama que es su mejor compañero, el único con el que se puede sentar en pareja a la mesa: ‘yo que estoy sola porné cabe mí este jarro y taça’ (Rojas 1995: 224). El alcohol comienza a hacer estragos. Elicia habla más y más exaltadamente que nunca y, celosa, riñe con Sempronio, cuando éste elogia a Melibea. La ‘enigmática y distante’ Areúsa – como la califica Parrilla (1999: 19) – también se torna increíblemente locuaz, superando incluso a su ama. Y Celestina, que confiesa que solamente bebe ‘una sola dozena de vezes a cada comida y no me harán passar de allí salvo si no soy combidada’ (225), pasa de la euforia primera a la melancolía después, de la recreación del *carpe diem*, en las escenas primeras, al discurso sobre el *ubi sunt*, en la 4ª, en una progresión muy bien estudiada por Palafox (2007). Pero el cambio de un tema y registro a otro viene dado por la llegada inesperada de Lucrecia.

Algo percute con dureza en la sensibilidad de Celestina al inicio de la escena cuarta, cuando Lucrecia aparece. Lucrecia saluda ‘a la tía y la compañía’ con su inocente: ‘Dios bendiga tanta gente y tan honrada’. Y parece como si la vieja contestara en eco (‘¿Tanta ...?’), queriendo detener por unos instantes en el aire

el cuantitativo ‘tanta’ (reduplicado en ‘tan honrada’) para dar tiempo a que se abra un resquicio que deje entrar la evocación: ‘¿Tanta, hija? ¿Por mucha has ésta?’. Comienza entonces su conocida rememoración del pasado glorioso. Simplificando mucho, su discurso evocativo consta básicamente de tres partes (apenas interrumpidas por dos breves apoyos fáticos, el primero de Lucrecia y el segundo de Sempronio): una primera, en torno al tema de la fortuna (‘... bien sé que sobí para descender ...’); una segunda, conteniendo el célebre pasaje anticlerical (‘Pues servidores ¿no tenía por su causa dellas? Cavalleros, viejos [y] moços; abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes’); y una tercera, enumerativa, desglosando – mediante el recurso clásico de la *evidentia*, en irónica descripción – el ‘tanta gente’ y ‘tan honrada’ que ha propiciado el saludo de Lucrecia (234–36).

Celestina empieza llorando o, por lo menos, amenazando con que se le ‘quiebra el corazón’ y con que va a llorar, porque: ‘No puedo decir sin lágrimas la mucha honra que entonces tenía, aunque, por mis pecados y mala dicha, poco a poco ha venido en diminución’ (234). Y, con todo su poder persuasivo, va a pugnar porque el neutro o vacío ‘tan honrada’ de Lucrecia se llene de significado real en su evocación: ‘la mucha honra que entonces tenía’. Desde el momento en que anuncia ese ‘no puedo decir sin lágrimas’, las lágrimas van *in crescendo* hasta el final de ese triple monólogo. Sabemos que llora de verdad, porque lo confirma Areúsa: ‘Por Dios, pues somos venidas a haver plazer, no llores, madre, ni te fatigues, que Dios lo remediará todo’ (236). Porque lo ratifica la propia Celestina: ‘Harto tengo, hija, que llorar, acordándome a tan alegre tiempo y tal vida como yo tenía ...’ Y porque, como su aflicción entristece a los demás, provoca la dura reacción de Sempronio, que no entiende de pesadumbres y le recrimina su caída imperdonable en la melancolía triste, espetándole sin ambages:

Madre, ningún provecho trae la memoria del buen tiempo si cobrar no se puede; antes tristeza, como a ti agora que nos has sacado el plazer dentre las manos. (236–37)

A él, por tanto, no le ha hecho la menor mella su discurso. Sin embargo, parece que la misma ‘memoria de esse tan alegre tiempo’, con las salvedades que veremos más adelante, sí deja embelesada a la infantil Lucrecia:

Por cierto, ya se me avía olvidado mi principal demanda y mensaje con la memoria de esse tan alegre tiempo como as contado, y assí me estuviera un año sin comer, escuchándote y pensando en aquella vida buena que aquellas moças gozarían, que me parece y semeja que estó yo agora en ella. (237)²

Las personas y objetos evocados por la memoria han florecido repentinamente, como en un campo, condenados a morir efímeros, y se han desplegado a lo largo del discurso tripartito al que nos acabamos de referir. Con todo, son el dolor y las lágrimas los que arraigan y fijan conceptualmente una memoria que se agarra al presente y se retiene de manera sensorial y visual. Pero para conseguirlo requiere el concurso necesario de dos poderosos símiles poéticos.

2 He estudiado el personaje de Lucrecia desde ese punto de vista ‘infantil’ (Beltrán 1997a).

2. 'rodee sus alcaduces, unos llenos, otros vazíos'

Los mecanismos que llevan al descontrol de las lágrimas, como al de las emociones, continúan teniendo un funcionamiento misterioso (Lutz 2001). No podemos prever su arranque, ni sus pautas. Celestina alude al principio, como hemos visto, a que se le 'quiebra el corazón'. Y de esa congoja viene, a los pocos segundos, con lógica naturalidad, el fluido lacrimógeno: 'No puedo dezir sin lágrimas la mucha honra que entonces tenía... [y que] ...poco a poco ha venido en diminución' (234). Es esa naturalidad la que extraña en la cerebral Celestina.

Pues bien, la efusión de las lágrimas desde un corazón quebrado le pudo venir inducida, como un rayo luminoso que encendiera el fuego de la memoria, por la intromisión oportuna de la primera imagen poética que vamos a examinar. Se trata del símil de la noria o rueda de molino que eleva arcaduces de agua, como el amor del sufriente sube las lágrimas del corazón a los ojos. El pasaje completo, recordemos, en el que aparecen la imagen de la rueda con arcaduces e inmediatamente las lágrimas, es el siguiente:

Mundo es, passe, ande su rueda, rodee sus alcaduces, unos llenos, otros vazíos. Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece: su orden es mudanças. No puedo dezir sin lágrimas la mucha honrra que entonces tenía, aunque por mis pecados y mala dicha, poco a poco ha venido en diminución. (234)

La noria de molino funciona con un sistema de cubos, arcaduces o cangilones, que suben llenos y bajan vacíos, tras haber vertido el agua extraída en otro canal.³ La imagen poética asocia esa cadencia y movimientos rotatorios, tan sensoriales como armoniosos, a los sentimientos del corazón amante, que se licuan en su ascenso y que se desbordan como lágrimas. El corazón es un pozo profundo e insondable del que sólo una fuerte maquinaria (la del amor) puede extraer afectos. En el caso de Celestina, la sutil y poderosa máquina del amor sería sustituida por la no menos compleja de la memoria.

En principio, nada tendría que ver con las lágrimas esa 'rueda' de la que habla, asociada por su redondez al 'mundo', y luego, como era perfectamente esperable – giro, cambio, 'mudanças' – a la 'fortuna'. Por tanto, 'rueda de la Fortuna'. Tal vez Rojas pretendiera simplemente imprimir velocidad, ritmo o plasticidad al conocido icono de la rueda. Como dice Russell: 'la trillada imagen del "mundo variable" representado por la rueda de la Fortuna se aviva aquí al convertirse la rueda en noria'.⁴ Sin embargo, Fernando de Rojas esperaría probablemente que la mención de la 'rueda' con 'alcaduces, unos llenos, otros vazíos' fuera captada con otras claves o juegos combinatorios por sus lectores, que tal vez se implicaran en una más rica asociación poética.

El motivo de la noria con arcaduces, algunos o todos agujereados, anudado al concepto de la esperanza (vacíos o llenos de esta virtud), aunque podía venir de una imagen poética anterior, nace seguramente hacia la primera mitad del siglo

3 El mejor estudio histórico y antropológico sobre las norias de agua continúa siendo el de Caro Baroja (1954).

4 En su edición de *La Celestina* (Rojas 1991: 417–18), n.77.

XV y tendrá continuidad hasta al menos el siglo XVII.⁵ Desde un primer momento la imagen poética aparece relacionada con la micropoética de las invenciones.⁶ En el *Cancionero general* encontramos dos invenciones de noria. La primera es la célebre cimera de Jorge Manrique:

Don Jorge Manrique sacó por cimera una añoria con sus alcaduces llenos, y dixo:
[Aqu]éstos y mis enojos
tienen esta condición:
que suben del corazón
las lágrimas a los ojos.⁷

La segunda es la del Conde de Haro, acompañada de la letra:

El Conde de Haro sacó una añoria, y dixo:
Los llenos, de males míos,
de esperança los vazíos.⁸

El símil que plantea Manrique en su invención, entre icono (la noria) y letra, acopla con un ajuste perfecto: '[aqu]éstos', es decir, los 'alcaduces' y mis 'enojos' ('pesares, cuitas') tienen la misma 'condición'. Pero sin los versos del Conde de Haro no queda completa la imagen que da Celestina: 'rodee sus alcaduces, unos llenos [de males], otros vazíos [d'esperança]'.

La imagen no era desconocida a los escritores de ficción. El precedente fundamental, más cercano y familiar, de donde pienso que pudo venir a Rojas la idea de que el dolor trae a la mesa del *convivium* las lágrimas, está en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, aunque no creo que fuera el pasaje que citamos a continuación el origen exclusivo de la imagen celestinesca completa. Al hacer écfrasis de su cárcel, al principio de la novela, el prisionero Leriano describe una pequeña alegoría (dentro de la macro-alegoría de la cárcel) con la comida:

la mesa negra que para comer me ponen es la Firmeza con que como y pienso y duermo, en la qual siempre están los manjares tristes de mis contemplaciones; los tres solícitos servidores que me servían son llamados Mal y Pena y Dolor: el uno trae la cuita con que coma y el otro trae la desesperança en que viene el manjar y el otro trae la tribulación, y con ella, para que beva, trae el agua del corazón a los ojos y de los ojos a la boca. (San Pedro 1995: 11)⁹

5 Petrarca utiliza distintas imágenes poéticas en que intervienen las lágrimas, por supuesto (véase, para una iniciación bibliográfica al tema la clara aproximación de Carrillo, 2006), pero nunca, que conozcamos, ésta, que ha de ser bastante posterior, e incluso revela un sofisticado manierismo.

6 He estudiado las más de una docena de invenciones – incluida la que aquí comentamos – que aparecen en *Tirant lo Blanc* (Beltrán 2005 y 2007); no detecté, sin embargo, ni la mención celestinesca ni otras varias que aparecen en este artículo.

7 ID0933. Cito por Castillo (2005: II, 593), no.488. Cf. Macpherson (1998: no.36). Véase también la ed. de V. Beltrán (Manrique 1993: 125). 'Alcaduz' es variante antigua de 'arcaduz'.

8 ID 0949. Cito por Castillo (2005: II, 587), no.476. Cf. Macpherson (1998: no.24).

9 Da la referencia a *Cárcel de amor*, a propósito de la invención de Manrique, González Cuenca, en su completa anotación a la edición del *Cancionero General* (Castillo 2005: II, 593, n.1); no conozco otros críticos que hayan reparado en esta asociación.

La expresión de que '[Dolor] trae el agua [de la tribulación] del corazón a los ojos' está recogiendo, casi literalmente, los versos de la invención manriqueña: 'que suben del corazón / las lágrimas a los ojos'.

Francisco Rico (1990) descubre y aporta, entre otras referencias, dos interesantes y cronológicamente últimas – que conozcamos – versiones del símil poético de la noria, que aparecen en pluma de Lope de Vega. Lope tal vez versiona el poema del Conde de Haro en su canción *Al pasar del arroyo*:

Ya es noria mi pensamiento,
mas tales vasos alcanza;
los vacíos, de esperanza,
y los llenos, de tormento.

Y en su *Arcadia*, en medio de un desfile de pastores, donde cada uno lleva una letra o invención: '...llegó una barca en forma de ballena [...]. En la boca venía asentado Cloridón [...] y la letra, que decía así, aprovechándose del mismo nombre de la ballena: *De tormento, y vacía de contento*.'

El calambur entre 'ballena' y 'va llena' pudo haber sido incluso popular en la época del poeta.¹⁰ Pero es llamativo que Lope relacione la letra con prácticamente el mismo contexto (una fastuosa y teatral llegada en 'barca en forma de ballena') con el que se presenta Morgana, la hermana de Arturo de Bretaña, en *Tirant lo Blanc* (cap.201).¹¹ No tendría mayor importancia el hecho, si no fuera porque Morgana, lujosamente vestida, luce en el diseño de su sobrerropa verde precisamente la invención de la noria con arcaduces: 'La roba que-s vestí era de domàs vert, tota brodada de orfebreria. E portava per divisa rodes de cénia ab los cadufs tots d'or e foradats al sòl [...], ab hun mot de grosses perles, qui deÿa: *Treball perdut per no conèixer la falta*' (Martorell 2005: 823).¹²

Compárese la 'sénia ab cadufs', en el catalán original ('cadufs' son 'cangilones'; 'arcaduzes', como se traduce muy bien al castellano de 1511), con la 'añoria con sus alcaduces' de la cimera de Jorge Manrique. El de *Tirant lo Blanc*, escrito antes de 1465, es, por tanto, hasta el momento, el primer testimonio (también en divisa) de la imagen poética que conocemos.¹³ El mecanismo de arranque de las lágrimas de Celestina tenía, por tanto, además de un modelo alegórico en la *Cárcel de amor*, un precedente poético que explica de manera convincente, a mi juicio, la de otro modo absolutamente extraña rueda de Fortuna 'con alcaduces, unos llenos, otros vazíos'.

10 Juega con el mismo calambur un cuentecillo que fue popular, el de la ballena del Manzanares (véase la versión de Antonio de Trueba, estudiada por Amores (2001–02)).

11 La nave negra en la que ha llegado Morgana será igualmente una nave-ballena o nave-serpiente, portadora de personajes proféticos (profecías mesiánicas), en otros episodios de libros de caballerías, empezando por el *Amadís de Gaula*. Véase R. Beltrán (1997b: 21–47 y 2006: 193–98).

12 En la traducción al castellano del texto (Valladolid, 1511): 'la sobrerropa era de damasco verde, toda bordada de oro e mucha argentería, e traÿa por divisa ruedas de anoria con los arcaduzes todos de oro agujerados por el suelo; [...] con un mote de gruesas perlas que dezía: *Trabajo perdido por no conocer la falta*' (Martorell 1990: 571).

13 Todavía añade González Cuenca (Castillo 2005: II, 587) dos referencias a la misma imagen, si bien posteriores (una de ellas en Correas).

3. '... llorar, acordándome de tan alegre tiempo'

La segunda imagen poética, con la que se cierra esta misma escena 4ª del auto IX, es más conocida. Como hemos comentado ya, cuando Areúsa, al parecer sinceramente apenada, trata de consolar a Celestina, pidiéndole que no se atormente más ('no llores, madre, ni te fatigues'), ésta le contesta: 'Harto tengo, hija, que llorar, acordándome de tan alegre tiempo y tal vida como yo tenía ...' (236).¹⁴

Creo que ese 'acordándome de tan alegre tiempo y tal vida como yo tenía ...' tiene que ser memoria poética entroncada con esa bellísima paradoja que Dante utiliza para expresar la intensidad del dolor amoroso en el tiempo. Los famosos versos, puestos en boca de Francesca de Rímini reúnen – disgregadas como están de modo trágico – felicidad y desgracia:

Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria ...
(*Inferno*, V, 121–23)

Las palabras de Celestina evocan las de Dante. 'Tengo [...] que llorar, acordándome de tan alegre tiempo' vale como 'no hay mayor dolor [expresado en lágrimas] que acordarse del tiempo feliz'. Sólo le falta, para coincidir plenamente con el cliché poético, incluir la perspectiva desde la que se contempla ese pasado: '... nella miseria'. Pero la miseria del presente no necesita ser evidenciada y ese zeugma del discurso la hace si cabe más explícita.

La imagen poética dantesca, que posee como precedente reconocido una máxima de Boecio (*De consolazione philosophiae*, II, iv, 2), tuvo eco directo en el Marqués de Santillana, *Infierno de los enamorados*, LXII, vv.489–92:

La mayor cuita que haver
puede ningún amador
es membrarse del plazer
en el tiempo del dolor.

No es exactamente igual la formulación de esta máxima que la de otra, procedente del *Eclesiastés*, 7, ii ('priora tempora meliora'), que recoge Jorge Manrique, *Coplas*, I, vv.10–12: 'cómo, a nuestro parescer, / cualquiera tiempo pasado / fue mejor'.¹⁵ Sí que pienso, en cambio, que recoge el motivo, aunque modifica y retuerce la idea en un sentido algo distinto, Ausiàs March, poema 1, vv.9–12:

Del temps present no-m trobe amador,
mas del passat, qu'és no-res e finit;
d'aquest pensar me sojorn e-m delit,
mas quan lo pert, s'esforça ma dolor'
(‘Cuando pierdo el recuerdo placentero del pasado muerto, mi dolor se agrava’).¹⁶

14 Para Parrilla, Areúsa 'comparte con Celestina el poder de captación y, por tanto, de corrupción, que puede extenderse hasta Lucrecia, oyente de su loa a la vida de la prostitución' (1999: 19).

15 Véase la rica anotación a los versos manriqueños de V. Beltran (1993: 148).

16 Para más citas de la imagen en catalán (Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, cap.CCXII; la

Todos estos ejemplos amplían los ecos de una imagen cuyo oxímoron sintetiza la conciencia del desasosiego y dolor vivo que trae consigo la memoria de la felicidad.

4. 'vacía de esperanza, llena de tormento'

Es curioso que en el auto anterior al que hemos analizado, en el auto VIII, cante Calisto y sus versos hablen de esperanza:

En gran peligro me veo,
en mi muerte no ay tardança,
pues que me pide el desseo
lo que me niega sperança.
(Rojas 1995: 218).¹⁷

Celestina no canta, claro está, ni es una amante cortés, pero hemos visto que acuden a su discurso prosaico del auto IX conceptos poéticos, y en concreto los relacionados con la esperanza (y también con el dolor). Una esperanza que habría de ser, en principio, muy distinta de aquella a la que alude Calisto en el auto anterior. ¿O no tan distinta? Porque los recuerdos que asaltan a Celestina lo hacen de manera repentina e inesperada, dañina y punzante, como los embates del *amor hereos*. No ha de ser todo pura maquinación retórica, fría y cínica. Los recuerdos de las glorias pasadas la dejan también a ella inerte. Como al amante cortés, 'vacía de esperanza'. Los recuerdos le han atacado – y no sabemos hasta qué punto ella ha podido resistir esos embates – con la retórica, inusual e impropia en ella, de la simbología alambicada que lucían en sus cimeras y en sus letras los poetas cortesanos como el mismo Jorge Manrique; de las 'invenciones' que ella misma menciona entre 'canciones' y 'motes pintados', signos de camaradería juvenil (auto I); o de las 'invenciones galanas', que junto a 'atavíos e bordaduras', evoca Melibea en el 'dechado de gentileza' de Calisto (auto XX). La paradoja de 'remortalizar' el pasado vibrante y colorista es tan penosa y placentera en *La Celestina* como en los famosos versos de las *Coplas* de Manrique, en las que evoca, en un pasado idealizado, el del rey Juan II y los infantes de Aragón, el de su padre, las mismas 'invenciones, paramentos y cimeras' (y pensaría en la suya personal: la de la noria).

Y por eso llora Celestina. Porque no acepta la lógica estoica del paso del tiempo, porque no se resigna al consuelo del *ubi sunt*. Porque se le presenta, como a Jorge Manrique, el fantasma del pasado como alguien o algo vivo, y ese golpe, ese 'trauma', ese choque y esa contradicción necesitan un fuga liberadora. Sempronio le dice a Calisto, en el auto VIII, al verlo abstraído en su delirio cancioneril: 'No te fatigues tanto, no lo quieras todo en una hora ...' (219). Y

Lamentació de Píramus i Tisbe de Joan Roís de Corella), véase la erudita anotación de Hauf (Martorell 2005: 843). Siviero (1997: 155) localiza la imagen también en el *Llibre de Fortuna e Prudència* de Bernat Metge.

17 Deyermond, al estudiar el pequeño cancionero de *La Celestina*, comenta la incompetencia de Calisto también para la poesía y la música (1997: 95).

Areúsa a ella, en el auto IX: 'No llores, madre, ni te fatigues' (236). A Areúsa, lista como el hambre, no la puede engañar con lágrimas de cocodrilo. Sus lágrimas son sinceras. Son distintos tormentos, los de Calisto y ella, naturalmente, pero el mismo sufrimiento emotivo. Y Rojas, que quiere 'desenmascarar la hipocresía inherente del amor cortesano' (Lacarra 1990: 91), iguala aquí a Celestina con Calisto en desvarío cortés – como él mismo ha sido igualado previamente a los criados en ese sentido – a la hora de intentar detener la rueda del tiempo o guiar a su acomodo y antojo la de la Fortuna.

A los ojos del epicúreo Sempronio está claro que el llanto de Celestina es inútil: 'ningún provecho trae la memoria del buen tiempo si cobrar no se puede'. Mientras Celestina trata de persuadir hablando sobre el pasado, Sempronio, sin embargo, y también Areúsa – quien seduce a Lucrecia con su discurso sobre las delicias y ganancias de la vida de prostituta –, hablan desde el presente.¹⁸ Como afirma Severin:

Celestina's consciousness lives in a distant past; the world of the present does not have the same impact on her, and she forgets recent occurrences. Yet she will use her memories of the past to influence Pármene, Calisto, Melibea, Lucrecia. Sempronio, Pármene, Calisto all live for the present or the future. (Severin 1970: 49–50)

Es seguro que Celestina busca con sus estrategias de persuasión que los dos criados de Calisto olviden sus propósitos de compartir ganancias económicas con los que acudían a su casa (Palafox 2007). Con todo, pienso que su voluntad dominante y manipuladora, coherente con la actitud en toda la obra, no es incompatible con una toma de conciencia nueva – trascendente, si se quiere – de que el tiempo actúa real e infaliblemente; de que ella está metida de manera inexorable en su noria imparable, que a la vez es rueda de la Fortuna, y que no va a salir ya de su vorágine; de que tiene razón Sempronio (de nuevo, con Manrique): 'Todo es assí, todo passa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás' (auto III). Queda siempre la palabra, pero puede haber incluso mucho de premonición en las lágrimas de Celestina, que dicen lo que las palabras no se atreven a decir. Ha sorteado y engañado con la palabra a los criados, y con ellos temporalmente a la Muerte. Pero sabe que ésta, pese a la apariencia de mudanzas de la Fortuna, regresará implacable.

La memoria emerge, como dice Severin, como la representación de la conciencia desde una perspectiva aristotélica del paso del tiempo y del movimiento en el espacio. Al eco de las resonancias azarosas de unas palabras de Lucrecia, unas imágenes poéticas se cruzan y le hacen entender a Celestina, seguramente con

18 Destaca la paradoja Lacarra: 'Es irónica y hasta cómica la reacción de Lucrecia al relato de Celestina [...] Resulta cómico que Lucrecia desprecie la comida y se centre en el supuesto placer erótico de las muchachas cuando la vieja ha subrayado en su descripción precisamente el placer de la buena mesa' (1990: 83). Pero es que posiblemente a Lucrecia la convence Areúsa, más que Celestina (como dice Parrilla 1999). Pese a sus palabras ('así me estuviera un año sin comer, escuchándote ...') la persuaden más la actitud y el discurso sobre el presente gozoso de Areúsa, que la evocación del pasado de la vieja, que a su conciencia adolescente poco interesa.

vértigo y miedo, que el tiempo la ha transformado definitiva e irremisiblemente. Y le hacen temer, sin esperanza, el desenlace del porvenir fatal. La conciencia del tiempo y la fortuna hacen mella en ella, a partir de la imagen visual de la noria que ‘... sube las lágrimas del corazón a los ojos’ y de la imagen poética que sublima en antítesis la imposible armonía entre felicidad y miseria. ¿Cómo no llorar?

Obras citadas

- Amores, Montserrat, 2001–02. ‘La ballena del Manzanares y el barbo de Uterbo: testimonios del cuento tradicional en el siglo XIX’, *Estudios de Literatura Oral*, 7–8: 7–24.
- Beltrán, Rafael, 1997a. ‘Eliseu (*Tirant lo Blanc*) ante el espejo de Lucrecia (la *Celestina*): retrato de la doncella como cómplice fiel del amor secreto’, en *Cinco siglos de ‘Celestina’: aportaciones interpretativas*, ed. J. L. Canet y R. Beltrán (Valencia: Univ. de València), 15–41.
- , 1997b. ‘Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías’, en *The Medieval Mind. Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. I. Macpherson y R. Penny (Londres: Tamesis), 21–47.
- , 2005. ‘La noria con arcaduces (cimera de Jorge Manrique) y otras doce invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc*’, en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, 2 vols., vol. I (Sevilla: Universidad de Sevilla), 135–52.
- , 2006. ‘*Tirant lo Blanc*’, de Joanot Martorell (Madrid: Síntesis).
- , 2007. ‘Invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc* y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo’, en *De la literatura caballeresca al ‘Quijote’ (Actas del Seminario Internacional celebrado en Albarracín del 30 de junio al 2 de julio de 2005)*, coord. Juan Manuel Cacho Bleuca; ed. Ana C. Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y K. Xiomara Luna Mariscal (Zaragoza: Prensas Universitarias), 59–93.
- Carrillo, María, 2006. ‘Las lágrimas en el *Canzoniere*’, en *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*, ed. Mariapia Lamberti (México: UNAM), 45–52.
- Caro Baroja, Julio, 1954. ‘Norias, azudas, aceñas’, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 10: 158–208.
- Castillo, Hernando del, 2005. *Cancionero General*, ed. Joaquín González Cuenca, 5 vols (Madrid: Castalia).
- Deyermond, Alan, 1997. ‘La *Celestina* como cancionero’, en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet (Valencia: Univ. de Valencia), 91–105.
- Gornall, John, 2003. ‘The ‘invenciones’ of the British Library ‘Cancionero’’, *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, 41 (Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary).
- Lacarra, M^a Eugenia, 1990. *Cómo leer ‘La Celestina’* (Madrid-Gijón: Júcar).
- Lutz, Tom, 2001. *El llanto. Historia cultural de las lágrimas* (Madrid: Taurus).
- Macpherson, Ian, 1998. ‘The ‘invenciones y letras’ of the ‘Cancionero general’’, *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, 9 (Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College).
- Manrique, Jorge, 1993. *Poesía*, ed. Vicente Beltrán (Barcelona: Crítica).
- Martorell, Joanot, 1990. *Tirante el Blanco*, ed. Martí de Riquer (Barcelona: Planeta).
- , 2005. *Tirant lo Blanch*, ed. Albert G. Hauf, 2 vols (Valencia: Tirant lo Blanch).
- Palafox, Eloísa, 2007. ‘Celestina y su retórica de seducción: comida, vino y amor en el texto de la *Tragicomedia*’, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 32.1: 71–88.
- Parrilla, Carmen, 1999. ‘Leyendo a Areúsa’, *Ínsula*, 633: 18–19.
- Rico, Francisco, 1990. ‘Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428’, en su *Texto y contextos: estudios sobre la poesía española del siglo XV* (Barcelona: Crítica), 169–87.
- Rojas, Fernando de, 1991. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, ed. Peter E. Russell (Madrid: Castalia).
- , 1995. *La Celestina*, ed. Dorothy Sherman Severin (Madrid: Cátedra).
- San Pedro, Diego de, 1995. *Cárcel de amor*, ed. Carmen Parrilla (Barcelona: Crítica).

- Severin, Dorothy Sherman, 1970. *Memory in 'La Celestina'* (Londres: Tamesis).
- Siviero, Donatella, 1997. '*Tirant lo Blanc*' e la tradizione medievale. *Ecchi testuali e modelli generici* (Messina: Rubbettino).
- Snow, J. T., 1992. 'Una lectura de Celestina-personaje y de la obra de Fernando de Rojas', en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera (Valencia, Univ. de València), 279–87.