

ONOMÁSTICA CELESTINESCA Y LA TRAGEDIA DEL SABER INÚTIL

Paolo Cherchi
University of Chicago

Me llamo Paolo y mi nombre podría tener varios sentidos: del griego *παυ* 'ω significaría un hombre tranquilo (*παυ* 'ω quiere decir 'cesar', como el término musical 'pausa'); del latín *paulus* podría querer decir 'hombre pequeño'; o podría significar 'hombre un poco loco', si se considera la expresión *tue ses paulu* en lengua sarda, mi lengua materna. No sé cuál de estos sentidos podría connotarme mejor; quizás sea posible una combinación de los tres, puesto que los tres son variaciones semánticas de una misma noción de falta o de poquedad: falta de movimiento, falta de altura y falta de seso.

Pero, ¿es posible que un nombre propio tenga un sentido? Y si lo tiene ¿querrá decir que todos los Pablos –sean los Newman, los Casales, los Papas que tuvieron este nombre– tienen algo en común conmigo, siendo cada uno de ellos tranquilo, pequeño y un poco loco? Y si Cicerón se llamó así porque tenía un garbanzo en la nariz, ¿quiere decir que su hija y su mujer también tuvieron esa peculiaridad física? ¿Y cuál sería la diferencia entre apodo y nombre propio? No son preguntas ociosas, puesto que se siguen planteando desde los tiempos de Platón hasta nuestros días, porque tocan cuestiones debatidas en el campo religioso y en el campo antropológico. Además, hay diferencias muy marcadas entre sistemas onomásticos, por ejemplo, entre el mundo mítico-primitivo (donde el nombre propio coincide perfectamente con la persona que lo lleva, pues el nombre es la persona misma, y por esto muchas veces se guarda secreto por miedo de que un enemigo lo utilice en prácticas mágicas), y nuestra sociedad occidental (donde el nombre tiene en gran parte una función de identificación legal), el campo mágico-religioso (donde el nombre evoca poderes ocultos), el mundo agrario (donde hay nombres con función apotropaica), la cabala (donde el mundo no es más que un desarrollo de los nombres de Dios) y la literatura (donde el nombre de un personaje tiene el sentido que el creador quiere darle), campo en el que entraremos luego. Son diferencias que hay que tener en cuenta aun cuando se intente lograr una respuesta general a la pregunta de si los nombres propios tienen sentido.

Por el problema general se han interesado la lingüística y la lógica moderna. Para empezar, hay acuerdo sobre el hecho de que el nombre propio permite indicar una persona o cosa determinada y aludir a ella con precisión, lo que no ocurre cuando se emplea

un nombre común que indica una serie indefinida de objetos o de personas. Pero si nos preguntamos si el nombre que indica una persona la describe también, es decir si tiene un sentido en sí, a tal pregunta un John Stuart Mill¹ contestaría que el nombre propio denota, pero no tiene valor connotativo porque no implica ningún atributo; es simplemente un signo que indica un ser tomado como objeto de discurso. De la misma opinión es Bertrand Russell, para quien los nombres propios no tienen sentido en sí, a menos que no sean apodos creados adrede para subrayar una peculiaridad física o moral, o el origen geográfico, o la profesión de una persona, y por ello una buena parte de los nombres en la antigüedad eran apodos, como el de Cicerón o el de Platón ('de pecho ancho'). Al contrario, para Frege el nombre propio nos hace pensar no sólo en el sujeto al cual se refiere (el referente) sino también en el sentido del signo, pues éste se emite con matices que pueden ser cada vez diferentes con connotación siempre nueva; y además distingue una persona de las otras. Un compromiso entre las dos teorías se debe al filósofo John Searle, quien niega que los nombres propios tengan un sentido en sí, mas sostiene que están relacionados lógicamente con alguna de sus características. El nombre sugiere, por ejemplo, el género masculino o femenino de una persona; puede sugerir su nacionalidad; puede indicar la edad, la época en la que vive o ha vivido, y también la clase social de la persona que lo lleva. Además, el nombre propio indica la especie a la que el referente pertenece (sería muy raro llamar a un coche Paolo) y establece una serie de relaciones o de asociaciones fónicas, alusivas o históricas con otros nombres de la misma clase.

Si entramos en el campo de la creación literaria vemos que el problema se plantea de una forma que no es ni la de la mitología ni la de la lógica, aunque pueda tener puntos de contacto con las dos. Por lo general el autor impone los nombres a sus personajes pensando en describir a través de ellos su carácter o por lo menos unos rasgos destacados. La búsqueda del nombre para un personaje se basa a veces en recuerdos literarios, o se construye alrededor de elementos evocativos que pueden ser históricos, etimológicos o fónicos; y muchas veces el autor llega a crear verdaderos sistemas simbólicos, dando a los personajes de su obra nombres que en conjunto significan algo. Gracias a esta demiurgia los nombres propios en literatura tienen frecuentemente un poder connotativo que no se da en la lengua corriente; y en pocos pero grandes casos de creación artística un nombre vive con una connotación que sólo se da en el lenguaje mítico, es decir con perfecta coincidencia de signo y referente, coincidencia por la cual Don Quijote no puede ser sino el mismo hidalgo manchego; por consiguiente, son nombres propios que se vuelven comunes en cuanto indican perfectamente una clase de persona, un tipo de carácter.

Este caso raro y grande ocurre también con Celestina, cuyo nombre es inajenable (si se puede decir así) o inseparable del personaje que lo lleva; y tan grande es el poder mítico de este nombre que nadie podría llamar Celestina a otra persona sin evocar inmediatamente la alcahueta por antonomasia. Desde luego, en la obra de Rojas el nombre de

1. Una reseña –muy rápida, pero muy útil– de las teorías apuntadas en este párrafo se encuentra en Luigi SASSO, *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del Medioevo*, Génova, Marietti, 1988, pp. 12-14.

Celestina se inscribe en un sistema onomatésico tan particular que vale la pena estudiarlo. Sin embargo, antes de empezar a ver este sistema, es imprescindible bosquejar rápidamente la historia de las teorías sobre este tema, porque son teorías que llegaron a imponer normas retóricas y exegéticas que ningún autor contemporáneo de Rojas podía ignorar.

La importancia del nombre propio en literatura adquirió nuevo vigor en la Edad Media hasta al punto de que las artes poéticas le prestaron atención particular. El problema era muy viejo, pues lo planteó Platón.² En el diálogo *Cratilo* Platón refiere las opiniones de los tres interlocutores. Cratilo, basándose en Heráclito, sostiene que los nombres nacen naturalmente de las cosas; Hermógenes le contesta que los nombres son signos debidos a una convención entre hablantes de una misma lengua. Sócrates tercia en la disputa diciendo que los objetos existen en la realidad independientemente de nosotros, pero para conocerlos hay que definirlos, darles un nombre; en la imposición del nombre se tiene que evitar el arbitrio y adherirse más bien a la naturaleza de las cosas que tenemos que definir. Para probar su tesis Sócrates examina desde el punto de vista etimológico los nombres de algunas divinidades, de algunos fenómenos naturales y de algunas nociones morales, y subraya el vínculo natural que existe entre esos objetos (o mejor dicho, referentes) y los nombres que los designan: porque el nombre es una forma elemental y profunda de conocimiento de las cosas que indican, como ocurre en los mitos. Tómese el nombre de la diosa Rea: tiene algo en común con el verbo *rei*, que quiere decir ‘correr’, como los ríos: ¡qué manera metafórico-mítica más maravillosa de indicar la diosa madre de los dioses y del tiempo! Las ideas de Sócrates/Platón se encuentran en un texto de la tardía antigüedad, *De dialectica*, atribuido a San Agustín. Aquí se afirma el origen natural del lenguaje. Los nombres de las cosas (que son originariamente nombres propios) se crean por mimesis, es decir por imitación de la naturaleza de las cosas. Esta mimesis puede realizarse por onomatopeya o por sinestesia (es decir la naturaleza de las cosas y su calidad auditiva o sensitiva se reflejan en el signo lingüístico que las indica). Puede realizarse también por la analogía entre las cosas: la palabra *crus*, ‘pierna’, se parece a *crux*, ‘cruz’ porque tienen en común la dureza. La mimesis se realiza por la relación metonímica que puede existir entre cosas, como por ejemplo entre *piscis* y *piscina*, dos palabras que tienen en común el elemento ‘agua’. Finalmente, las palabras se crean por la relación antitética o de antífrasis que puedan tener con otras, como la palabra *bellum* (‘guerra’) y *bellus* (‘bello’). Estas teorías lingüísticas tuvieron una gran importancia en la idea fundamental de Isidoro de Sevilla, cuyos *Orígenes* o, con título más conocido, *Etimologiæ* fueron el *livre de chèvevet* de todo estudiante medieval. Según Isidoro, para conocer las cosas hay que conocer su etimología. Nace así la *interpretatio nominis* que se aplicó a los nombres propios, sobre todo a los de los santos. En este campo valía no sólo la frase evangélica «Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi iglesia», sino –y sobre todo– el modelo del *Liber interpretationis*

2. Para los materiales de este párrafo véase todo el segundo capítulo («De ratione verborum») de Gérard GENETTE, *Mimologie: Voyage en Cratylus*, París, Seuil, 1976, bien resumido por L. SASSO, *Il nome nella letteratura*, pp. 17-19.

PAOLO CHERCHI

Hebraicorum nominum de San Jerónimo, quien estableció una relación entre los nombres de las personas del Viejo y del Nuevo Testamento y el carácter y papel que cada uno tuvo. Si abrimos la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine, la mayor colección medieval de biografías de santos, vemos que la vida de cada uno empieza estudiando la etimología del nombre, porque gracias a ella llegamos a entender la esencia de la personalidad que se encierra en su nombre. Un ejemplo de este procedimiento lo encontramos en Berceo, en la *Vida de Santa Oria*:

Bien es que vos digamos luego en la entrada
quál nomne li pusieron quando fue baptizada;
como era preciosa más que piedra preciada,
nomne avié de oro, Oria era clamada. (estr. 3, ed. B. Dutton)

El nombre encierra en cifra el destino de una persona. La onomatesia, o imposición del nombre en el momento del bautismo a uno que va a ser santo, procede de inspiración divina.

Es fácil entender cómo todo creador de un personaje literario puede aprovechar este principio y entregar al lector una llave que le permita entender a sus criaturas con que interprete el sentido del nombre que llevan. De hecho, la técnica de la *interpretatio nominis* no se limitaba a la esfera religiosa, a la hagiografía. La retórica y las poéticas medievales se ocuparon del tema, codificando lo que llegaba de una larga tradición, donde se consideraba el nombre entre los atributos fundamentales para describir un personaje.³ Pensemos, ¿qué hubiera hecho Dante si la muchacha que él encontró a los nueve años hubiera tenido el nombre de Ciccía en lugar de Beatriz? Probablemente hubiera escrito algún soneto cómico, siguiendo la ley «nomina sunt consequentia rerum» que él formula en la *Vita nuova*. Y si la Laura de Petrarca se hubiera llamado Pepa, ¿tendríamos hoy el *Cancionero*? En fin, la onomástica era una parte importante de la creación literaria y cuando Rojas escribió la *Celestina* la tradición de dar e interpretar nombres estaba tan bien arraigada y era tan prestigiosa que era imposible ignorarla, y hasta era obligatorio utilizarla. Y Rojas la utilizó, pero lo hizo de una manera genial que lleva a pervertir la norma en el momento mismo que la respeta.

Para empezar, veamos la lista de los nombres de todos los personajes, siguiendo el orden en que aparecieron por primera vez en la edición de Venecia de 1553:

Calisto, mancebo enamorado
Melibea, hija de Pleberio
Pleberio, padre de Melibea
Alisa, madre de Melibea
Celestina, alcahueta
Pármeno
Sempronio

3. La bibliografía sobre el tema es muy larga; véanse, por lo menos, en E. R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Harper, 1963, el Excursus «Etymology as Category of Thought», pp. 495-500, y el trabajo de SASSO, ya citado.

Tristán
 Sosia ... los cuatro criados de Calisto
 Crito, putañero
 Lucrecia, criada de Pleberio
 Elicia
 Areúsa, rameras las dos
 Centurio, rufián

El lector de una lista como ésta se prepara a leer una pieza de ambiente clásico, pues la onomástica se lo impone. Si embargo, le queda alguna duda porque en ella encontramos dos nombres que no tienen aura de clasicidad: uno es el de Celestina –es decir, la protagonista principal, verdadero epónimo, puesto que ha dado el título corriente a la obra– y el otro es el de Tristán, quien tampoco tiene nombre de origen clásico. Le sorprende también leer que Calisto es un «mancebo» puesto que en el mundo clásico es el nombre de una ninfa; y más crece su sorpresa cuando ve que Melibea es una «hija», es decir una mujer, puesto que nuestro hipotético lector asocia tal nombre con el del pastor que dialoga con Tí tiro en las *Bucólicas* de Virgilio. Y nada más empezar a leer la obra se tropieza con un concepto que no pertenece al mundo pagano sino al mundo judeo-cristiano: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios», porque se refiere a un Dios único, y no parece que sea un hecho retórico: de hecho, Calisto enseguida habla de «los gloriosos sanctos, que se deleitan en la visión divina», que es noción cristiana. De todos modos, nuestro lector se queda dudando si va a leer una tragedia o una comedia, porque si los nombres que abren la lista tienen aire de coturno (aunque quede problemático Pleberio), el nombre de Celestina, seguido del atributo de alcahueta, interrumpe la serie, serie que de hecho continúa con personajes cuyos atributos (criados, putañero, rameras) anuncian una materia baja, típica de un mundo que las poéticas del tiempo definían como ‘cómico’; un mundo ‘trágico’ tendría consejeros en lugar de criados, cortesanas en lugar de rameras, y traidores en lugar de rufianes. No estamos hablando de géneros dramáticos, aunque la *Celestina* tenga algo en común con la producción teatral humanística, pero una comedia humanística no tendría ni tantos criados ni todos tendrían un nombre hecho ilustre por su alcurnia clásica: en la *Celestina* no hay ni un Paco ni un Pepe, que serían los correspondientes de los Giles y de los Mingos del teatro pastoril de aquellos días, donde, por razones de verosimilitud, no están ni los Tí turos ni los Melibeos.

Ahora bien, con esta sensación de extrañamiento o de confusión, averigüemos si estos nombres tienen algún sentido, siguiendo las reglas de la onomatesia medieval. Y para empezar, ¿qué garantía tenemos de que nuestra investigación tenga una legitimidad? La contestación a preguntas de este tipo coincide casi siempre con los resultados de la misma investigación: si resulta que todos los nombres o la mayoría de ellos tienen un sentido, es difícil negar que el autor los creó así a propósito, y nuestra hipótesis de trabajo se demuestra acertada y justificada; si, al contrario, no les encontramos algún sentido, eso puede depender de nuestra ignorancia o del hecho de que el autor no tuvo intención de usar nombres con significado particular; y nuestra hipótesis de trabajo entonces resulta equivocada. En el caso de la *Celestina* cabe poca duda de que la hipótesis

va a ser fructífera justamente por lo que acabamos de decir, por ese sentido de extrañamiento que nos causa la lista de nombres de los personajes. Nos anima un tanto el primer lector de la obra, Proaza, quien, además del prólogo, escribió el poema donde aparece el nombre del autor. El famoso acróstico nos dice que se trata de un poema destinado a la lectura, porque el acróstico, según el gran Caramuel en su *Metamétrica*, es una figura que sólo el ojo percibe. De todos modos, lo que importa es que detrás de ese acróstico haya una sabiduría onomástica donde confluyen elementos tradicionales y cabalísticos de la *interpretatio nominis*; lo que parece en sintonía con lo que ocurre en la obra.

El primer nombre es el de Calisto, que es también quien sale primero en la escena. Calisto es palabra que viene del griego *καλλιστος* y significa ‘hermosísimo’.⁴ Calisto, pues, según la *interpretatio nominis* basada en la etimología sería un hombre de gran belleza física. De hecho, si Calisto era hermosísimo su belleza se queda como un atributo vacío en la obra por cuanto no contribuye en nada a la acción: al contrario, sabemos que la conquista del amor de Melibea la debe no a su belleza sino a la mediación de Celestina. ¿Tenemos acaso una antífrasis? Por el momento es mejor no dar una opinión definitiva. Consideremos el elemento evocativo: aunque el nombre existía –hubo dos Papas con este nombre y un obispo del siglo XI que llegó a ser canonizado–, era rarísimo y lo más probable es que Rojas lo utilizara porque tenía una clara connotación clásica, lejísimos del uso corriente; y, como hemos dicho, es un nombre que nos recuerda el de la ninfa cuya historia Rojas podía haber leído en el segundo libro de las *Metamorfosis* de Ovidio. Sin embargo, no me atrevería a darle un sentido más profundo, diciendo que la historia de nuestro Calisto tiene alguna relación particular con la de la ninfa, porque podría tratarse de una pura coincidencia. Dejo la tarea a lectores más atrevidos, que saben entresacar sutiles correspondencias, de examinar por ejemplo el hecho de que la ninfa era una cazadora y que Júpiter se enamoró de ella nada más verla en un bosque mientras cazaba, así como nuestro Calisto ve a Melibea mientras caza con su halcón.

Pasemos a Melibea. El sentido de su nombre es transparente gracias a la fácil asociación con el Melibeo virgiliano. Etimológicamente significa ‘de la voz melosa, dulce’. De hecho Melibea canta por lo menos una vez en la obra:

Papagayos, ruyseñores,
que cantáis al alborada,
llevad nueva a mis amores,
cómo espero aquí asentada.

La media noche es pasada,
y no viene.
Sabedme si hay otra amada
que lo detiene.

4. El único editor que se ocupa sistemáticamente de la etimología de los nombres de los protagonistas es Julio CEJADOR Y FRAUCA, y de sus notas extraeremos las propuestas que se discuten.

Y por lo visto su voz es suave y encantadora. Así al menos le parece a Calisto:

Cal.- Vencido me tiene el dulzor de tu suave canto; no puedo más sufrir tu penado esperar. ¡O mi señora y mi bien todo! ¿Cuál mujer podía haber nacida, que desprivase tu gran merecimiento? ¡O salteada melodía! ¡O gozoso rato! ¡O corazón mío! ¿Y cómo no pudiste más tiempo sufrir sin interrumpir tu gozo y cumplir el deseo de entrambos?

Pero Melibea canta mientras espera, es decir, en un momento de inacción. Su voz, como la belleza de Calisto, no determina de ninguna forma la acción de la obra. Al contrario, cuando Calisto llega y le ruega que siga cantando, ella rehúsa diciendo: «¿Por qué me dejabas echar palabras sin seso al aire, con mi ronca voz de cisne?», imagen que anuncia, sin que Melibea se lo imagine, su muerte inminente. Se debe añadir que cuando Melibea está encima de la torre meditando el suicidio, pide a los padres que le traigan instrumentos para cantar:

Mas, si a ti placirá, padre mío, mandar traer algún instrumento de cuerdas con que se sufra mi dolor o tañendo o cantando, de manera que, aunque aqueje por una parte la fuerza de su accidente, mitigarlo han por otra los dulces sonos y alegre armonía. (Auto XX)

Mas Melibea no canta: la demanda se debe a la piedad filial que le impide suicidarse ante la vista de sus padres. La imagen de los instrumentos musicales y del canto enlaza con la escena inicial de la obra cuando Calisto pide el laúd para desahogar cantando su pena de amor, e indica que la acción ha llegado al desenlace fatal.⁵ Las últimas palabras y el último acto de Melibea contradicen, pues, los atributos que su nombre indica. ¿Otra antífrasis?

El tercer personaje presente en la lista es Pleberio, el padre de Melibea. Personaje menor por ser casi exclusivamente un espectador de la acción, pero al cual le toca cerrar la obra y sacarle el sentido moral, si de moral se puede hablar en un mundo dominado por la ciega fatalidad. Pleberio, además, es el personaje que representa la esfera alta de la sociedad, la esfera a la que pertenecen Melibea y Calisto, la esfera que crea el 'obstáculo' en la trama. Y es este aspecto social el que se cifra en el nombre de Pleberio, nombre que no existe en el mundo antiguo, pero claramente basado en el adjetivo latín *plebeius*, es decir, perteneciente a la plebe, al pueblo más bajo, ese mismo grupo social al cual las leyes de las Doce Tablas no permitían unirse en matrimonio con patricios. No sé si se puede establecer con certidumbre que Pleberio es un converso, y si su nombre connota algo negativo debido a esta situación racial y religiosa; lo que sí parece cierto es que le connota *ex contrariis*, es decir, según la misma norma que regula la antífrasis. Pleberio es el personaje socialmente más alto y, sin embargo, su nombre indica exactamente lo contrario.

5. Véase sobre este tema mi artículo «Il liuto e l'orologio di Calisto», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 189-197.

Más difícil es entender el juego con el nombre de su mujer, Alisa. No es nombre corriente y tampoco parece la deformación de un nombre como Alicia. Podría depender del participio pasado del verbo *allido*, y el sentido sería entonces el de ‘persona herida o golpeada’. En efecto, este personaje, como por supuesto todos los de esta tragedia, padece los efectos de la acción trágica, sobre todo en el momento del desenlace, pero no se ve por qué sería privilegiada hasta al punto de cifrar en su nombre un elemento que todos los personajes tienen en común. Sin embargo, Alisa es el último personaje en enterarse de lo que ha ocurrido, y de hecho no tiene manera de expresar dolor porque no habla; su última aparición es al lado del marido quien, cuando está concluyendo su *lamentatio*, la recuerda: «¿Por qué no hobiste lástima de tu querida y amada madre?». Alisa aparece aquí como una *mater dolorosa*, una madre cuyo hijo murió en la cruz sin preocuparse del dolor que su sacrificio iba a darle, la Virgen que en el «Stabat mater dolorosa» ve a su hijo «*allisus*». ¿Hay juego antifrástico? No está claro: podría haberlo en el hecho de que el dolor de Alisa se intuye pero no se ve representado: lo cual es singular por ser ella, según la etimología que hemos propuesto, la ‘dolorosa’ por antonomasia. De todos modos conviene usar nuestro buen sentido y no forzar las cosas. Alisa es el primer caso en que el juego antifrástico no resulta de manera tan tajante como en el caso del nombre de Pleberio.

Pero si hay alguna duda de que la onomatesia de Rojas siga una pauta regulada por la antífrasis, el nombre de Celestina nos ayudará a resolverla. La gran protagonista, como hemos dicho, es la única entre los personajes que no tiene un nombre clásico y es en parte por esta razón por lo que el sentido de su nombre se percibe en seguida. Se ha propuesto una etimología de *scelus*, ‘crimen’; pero, aunque el personaje justificaría perfectamente este sentido, la fonética crearía dificultades. Parece más sencillo relacionarlo con el adjetivo latino *caelestis*, o con los derivados, como ‘celestial’ o el color ‘celestite’ que indica el azul del cielo. Un nombre como Celestina evoca mundos celestiales, angélicos, puros, es decir todo lo contrario de lo que la alcahueta es. Sin embargo, no se olvide que Celestina es, paradójicamente, la más pura de todos los personajes de la obra, pues es una profesional que cumple con su deber sin querer engañar a nadie; con todo, por su profesión ella es también el demonio de esta obra, la inteligencia perversa que llega a suscitar amor donde no lo hay, a juntar clandestinamente amantes que la sociedad separa.

Y, ¿quién es Pármeno? La lista de nombres lo pone como primero entre los criados de Calisto, pero no es el primero en orden de aparición. En una nota de Cejador y Frauca leemos que Pármeno es un criado que se encuentra en varias piezas de Terencio (en el *Eunuco*, en los *Adelfos* y en la *Hecyra*) y que Donato explica su nombre como «*manens et aditans domino*» y que es un *fidelis servus*. Donato, según esta indicación, ve la raíz del nombre en el verbo *permaneo*; claro está, la autoridad de Donato no se puede pasar por alto, y no es improbable que Rojas la conociera, puesto que era práctica corriente publicar a Terencio con el comentario de Donato. De todos modos, no se puede excluir que Rojas interpretara el nombre partiendo no del verbo *permaneo* sino del sustantivo *parma*, el escudo pequeño mencionado varias veces por autores como Virgilio, Marcial, Estacio, etc., es decir, autores conocidos por Rojas. Si ésta es la etimología buscada por Rojas, el nombre indicaría no sólo el siervo fiel y permanente, sino el cria-

do «defensor» de su señor, un papel que confiere a la fidelidad un elemento activo. De hecho, Pármeneo es un criado fiel que defiende a Calisto contra las trampas de Celestina. La ironía es que Pármeneo no sabe defenderse a sí mismo y por eso termina traicionando a su dueño. Su nombre, pues, connota otra vez *ex contrariis*, produciendo una antífrasis, una contradicción entre el sentido del nombre y las acciones del personaje.

Sempronio es el criado más presente en la pieza: es él quien arregla el encuentro con Celestina y es él quien traiciona a su dueño y a la alcahueta. Su nombre es muy corriente en el mundo clásico, y hasta hoy se usa proverbialmente en italiano cuando se dice Ticio, Caio y Sempronio, que es como decir Mengano, Fulano y Zutano, o un hombre cualquiera o sin calidad. Pero el dicho no es antiguo y se acuñó en la Edad Media (aparece por primera vez en el jurista Irnerio, del siglo XIII). Los lectores de la *Celestina*, pues, lo encontrarían algo raro; de todos modos, era suficiente tener un conocimiento incluso superficial de la historia romana para asociar el nombre de Sempronio con el de Catilina, por la alianza que tuvieron, o con el traidor de César, uno de los conjurados que con Bruto y Casio mataron al dictador; y era fácil asociarlo también con los Gracos. Las dos primeras asociaciones connotan al traidor, sin crear sombra de antífrasis; la tercera asociación connota lo de tribunicio que tiene Sempronio, el arengador de criados; pero aquí tampoco vemos un juego irónico. ¿Es que el sistema antifrástico visto hasta ahora tiene una falla? ¿Existe otro sistema onomatésico para los criados, un sistema connotativo directo y no *ex contrariis*? El caso de Pármeneo, en parte, hemos visto, tiene algo de esto, y el nombre de Sempronio parece confirmarlo. Pero avancemos algo más.

Tristán es otro criado de Calisto. Su nombre no viene de más allá de la Edad Media, pero si le falta antigüedad no le falta renombre: Tristán es uno de los más célebres representantes del amor que llamamos «cortés», enamorado por fatalidad, amante hasta la locura. Un nombre tan ilustre es irónico para un criado: casi una degradación de lo heroico en materia amorosa, un retrato negativo del héroe que dominará las novelas de caballería. El elemento antiheroico de Tristán se ve aun en su papel: Tristán es el criado que entra en la escena cuando Calisto está durmiendo y cuando llega la noticia de la muerte de Sempronio y Pármeneo, es decir, los criados que han desempeñado un papel fundamental en hacer arrancar la máquina de la obra. Tristán es fundamentalmente un espectador, un personaje puro como lo había sido Pármeneo antes de ligarse con Areúsa, el criado que protege la honra del patrón. Tal vez por esta calidad de espectador, Tristán es capaz de darnos una de las leyes de la onomatesia que estamos examinando. Cuando, por ejemplo, Sosia le cuenta sus encuentros con Areúsa, el mozo Tristán le dice: «Si por hombre de linaje, ya sabrá que te llaman Sosia, y a tu padre llamaron Sosia, nacido y criado en una aldea, quebrando terrones con un arado... Pues si esto es así, ¡oh, cómo te quiere aquella malvada hembra engañar con su alto nombre, del cual todas se arrear!» (auto XIX), palabras en que se dan dos criterios: 1) el nombre connota exactamente lo que uno es (Sosia, nombre que veremos); y 2) connota lo que uno no es: nombre altisonante en persona de alma impura y estado social bajo. El nombre de Tristán representa las dos leyes: por un lado es mal apropiado para su clase social; por el otro define perfectamente el carácter: Tristán es un hombre triste, que casi por metonimia vive la tristeza de su señor, le anuncia la muerte de los criados y luego anuncia la de Calisto. En

esta última ocasión nos da la ley de los *nomina sunt consequentia rerum*: «Vaya con nosotros llanto, acompañenos soledad, síganos desconsuelo, vístenos tristeza, cúbranos luto y dolorosa jerga».

El nombre de Sosia es de los que se han quedado en la lengua corriente: es el criado por antonomasia de la comedia plautina y terenciana. Pero es un criado particular porque en el *Amphitruo* plautino el dios Mercurio tomó su apariencia, y por esto 'sosia' se ha vuelto sinónimo de 'idéntico', de 'duplicado'. Cuando Tristán recuerda a Sosia su linaje y le dice que su padre (y probablemente sus abuelos) se llamaba Sosia, tenemos casi una interpretación del nombre no en el sentido etimológico sino en el sentido muy especial de que connota a sí mismo, dando lugar a lo que en lógica se llama 'principio de identidad': Sosia no puede ser otra cosa que Sosia; él es el Sosia por antonomasia; y un nombre creado de una antonomasia guarda algo del lenguaje mítico, donde el nombre propio se identifica con la persona que lo lleva; en tal caso el personaje no puede cambiar de nombre sin cambiar de personalidad. En otras palabras, Sosia no puede ser más que un criado: un nombre propio que se ha vuelto un nombre común, una clase de persona; y por esto es fácil ver el elemento cómico en el hecho de que él aspire a salir de su clase cortejando a una ramera que tiene nombre ilustre.

¿Quién es Crito? Es un criado que Elicia esconde cuando Sempronio la viene a visitar. No es ni el Critón del diálogo platónico ni el Crito de las comedias de Plauto. Es un personaje que habla sólo una vez y dice cuatro palabras: «Pláceme, no te congojes». Es un personaje cuya presencia se advierte sólo por los ruidos que hace y que llenan de sospechas a Sempronio. Su presencia, en otras palabras, es 'escondida'; es, diríamos, 'críptica': los nombres y las cosas se identifican porque indican 'lo que está escondido'.

Luego en la lista viene el nombre de Lucrecia, criada de Melibea. No es un nombre raro, pero no es apropiado para una criada, y menos aún para una criada como ésta: Lucrecia es el nombre de una famosa matrona romana, la mujer de Colatino, una de las legendarias fundadoras, por decirlo así, de la romanidad virtuosa; el hijo de Tarquinio el Soberbio la violó y ella se suicidó para no vivir con la deshonra de este crimen, crimen que trajo la caída de la monarquía romana. Es difícil encontrar en la criada de Melibea un rasgo de virtud que la emparente con la matrona romana. Quien se suicida es Melibea por la deshonra que ella misma trae sobre sí misma.

¿Qué querrá decir Elicia? No es un nombre existente en la antroponimia románica, ni existe ningún personaje histórico o literario con quien pueda asociarse. Existe *elicio* como atributo de Júpiter, pero no se ve cómo esto connotaría a nuestra Elicia. Tampoco es muy defendible leer bajo este nombre una alusión al monte Helicón y, por tanto, al mundo de las Musas; ni es fácil creer que se relacione con *elix* o surco, que tendría en nuestro contexto un sentido metafórico demasiado rebuscado; parece más bien que se base en el verbo *elicio*, con todos sus sentidos de 'seducir', 'sacar con seducción', 'excitar', sentidos muy apropiados para el trabajo de una prostituta. Lo cómico aquí estriba en el hecho de que el nombre suene a matronal, con dignidad clásica: es una forma de disonancia antifrástica.

El problema más serio es el de Areúsa. Que yo sepa no se le ha encontrado sentido alguno. Tiene aire de clásico, pero ¿de dónde lo sacó Rojas? ¿Es una corrupción de Aretusa, nombre de una ninfa marina, con alusión al hecho de que Celestina la llame

«sirena» la primera vez que Areúsa sale en la escena? ¿O es una construcción etimológica basada sobre el verbo *areo*, es decir, ‘ser sediento’? Esta segunda hipótesis es la más verosímil porque indicaría una cualidad de la ramera. De todos modos vemos que otra vez una persona baja se oculta detrás de un nombre que sabe a mitología o a antigüedad ilustre.

Por fin llegamos a Centurio. Este nombre se relaciona con el ‘centurión’ romano que mandaba sobre una centuria o una unidad militar de cien soldados. Un nombre común se ha vuelto nombre propio (aunque el cambio había ocurrido antes en la interpretación de un texto del Evangelio). Pero el lector común relaciona más sencillamente el nombre con el número cien. Este último personaje es también el que entró en la obra más tarde, en los actos añadidos. Este papel especial le confiere la posibilidad de cifrar en sí lo que ocurre con los nombres de toda la obra, casi una viviente reflexión metaonomástica, si se permite decir, que nos confirma la presencia de la ley fundamental en el sistema con el cual Rojas nombra a sus personajes, ley cuya esencia es la figura de la antífrasis. Centurio representa, pues, en su forma más alta la contradicción entre sentido del nombre y carácter de la persona. Sus cien brazos, como los del gigante Briareo, son del todo inútiles; sus promesas, sus amenazas, sus jactancias caen todas en el vacío. Centurio es el cero por ciento de lo que su nombre indica; su nombre es una clarísima antífrasis: se dice cien y se quiere significar cero.

La reseña de los nombres de la Celestina termina aquí. Se podría incluir el de Traso, otro *miles gloriosus* que aparece sólo de paso en las ediciones que nos interesan, donde no dice nada y no sale a la escena. Podríamos llegar a unas conclusiones: 1) la gran mayoría de los nombres son de origen clásico; 2) casi todos tienen un sentido que se extrae o bien de su etimología, o bien de la evocación de algún personaje histórico; 3) los nobles tienen un nombre que indica una cualidad que no tiene función en la obra; 4) los nombres de los personajes de clase baja se reparten en dos categorías: los que denotan el carácter de una manera directa, o los que lo hacen *ex contrariis*; en todo caso, con la característica común de tener nombres no castellanos sino antiguos, de otro tiempo y de otra cultura, lo que les confiere algo de ilustre que contradice la realidad de su ser. La conclusión general es que la onomástica de Rojas tiene un sistema; por lo tanto se excluye la casualidad, y resulta plausible la búsqueda de un sentido general de este sistema.

Ahora bien, ¿qué vienen a decir estas conclusiones? Desde luego, se nos podría objetar que lo clásico de los nombres se debe sencillamente a una situación cultural, es decir, a los modelos teatrales latinos que llevarán a la comedia humanística. Se puede contestar que la *Celestina* tiene muy poco que ver con la comedia clásica y con la comedia humanística, y por eso resulta extraña su onomástica clásica o pseudo-clásica. Podríamos pensar que se trata de un experimento de un género literario que estaba todavía en ciernes y que la onomástica sea simplemente el resultado de un eclecticismo debido a tal experimento. Pero es imposible que un experimentador de ese nivel no se diera cuenta del choque que surgía entre el realismo de la obra y lo convencional de la onomástica; al contrario, es muy creíble que lo supiera muy bien y que de hecho lo utilizara. Se puede probar no sólo recordando que dentro de esa onomástica clásica existen excepciones que confirman la regla, sino también haciendo una hipótesis con razonamiento *ex contrariis*. Supongamos que Calisto se llamara Antonio o Rodrigo, Melibea se

llamara Jimena o Raquel, y en lugar de Celestina tuviéramos Pepa, en lugar de Sempronio Cacho o José, para Lucrecia el nombre de Maribel, para el de Centurio el de Sancho..., ¿qué cambiaría en la obra? La trama se quedaría igual, pero la obra en general y los caracteres serían muy diferentes. ¿Hay que explicar el porqué? Evidentemente faltaría por completo todo ese juego irónico de la contradicción que hemos visto en nombres como Centurio. Caería también la relación que la onomástica presenta con el macrotexto, es decir, con ese sistema de contradicción sobre el que se funda la *Celestina*. Esa contradicción se indica ya en el mismo título de *tragicomedia*. De contradicción habla el prólogo (sea o no sea del autor), cuyo *incipit* es: «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o de batalla, dize aquel gran sabio Heráclito en este modo: ‘Omnia secundum litem fiunt’». Hay más aún: la misma contradicción entre lo que el hombre planea y lo que la fortuna otorga, la contradicción descrita por Pleberio en el cierre de la pieza se encuentra en los nombres que hemos analizado. Los nombres de la *Celestina* son lo opuesto de los nombres en la tradición hagiográfica: éstos encierran el destino de los santos, mientras aquéllos prometen un destino que la fortuna o el hado desmienten. Los nombres son, pues, una microversión de lo que ocurre en el macrotexto.

Pero la pérdida más lastimable en esa hipotética sustitución de nombres se daría en el nivel del lenguaje. La contradicción más destacada de la *Celestina* se encuentra en esa mezcla de registros altos y bajos, de lenguaje cultísimo y de un lenguaje plebeyo, es decir de los lenguajes que la retórica medieval definiría, respectivamente, como trágico y cómico. Las incongruencias de esta lengua, con sus efectos grandilocuentes y grotescos, son uno de los aspectos más geniales de la *Celestina*, pero serían imposibles si los nombres no dieran a los personajes una ciudadanía pseudo-clásica. Un nombre clásico en la cultura humanística evoca un código en el cual se adscriben en manera casi exclusiva sabiduría, historia, ejemplaridad, y un estilo alto, nutrido de sentencias y pobre de proverbios, que normalmente abundan en el estilo bajo. Un personaje moderno y de clase baja que lleve un tal nombre se encuentra en una situación conflictiva, entre dos códigos opuestos. Lo genial es que esta oposición no lleva a una clara yuxtaposición de elementos bajos y altos –no se da, por así decirlo, la clásica antinomia bachtiniana de alto y bajo–, sino que lleva a una integración monstruosa, que crea auténtico estupor por su fuerza expresionista. Un señor como Calisto que habla como Petrarca y actúa como un ser vulgar subraya la distancia entre el mundo de los signos y la realidad ética; un criado que en su habla mezcla sentencias de un Petrarca con proverbios vulgares y que actúa como un criado, pero como un criado no fiel, lleva en sí una implícita crítica corrosiva de esa retórica; y al mismo tiempo confiere dignidad al vulgar, reconociéndole posibilidades expresivas no inferiores a las del latín. En el mismo año que salió la *Celestina* se publicó en Italia la obra de Francesco Colonna, la *Hypnerotomachia Poliphili*, la obra más extraña de la literatura italiana por su lengua, que mezcla italiano, latín y griego de una manera que no es la del ‘macarrónico’, sino la de una lengua que no tiene otro igual y que sería demasiado largo describir aquí. La obra de Colonna se entiende en un mundo donde los humanistas denigraban el vulgar; pero en España el prestigio del vulgar, debido en parte a un humanismo débil, pero también a la política cultural de un humanista como Nebrija, hacía posible un experimento similar al de la *Celestina*. Sin embargo, nadie en España hubiera permitido una transgresión del tipo de las que vemos

en la *Celestina*. ¿Qué autor pondría en boca de un criado una frase como: «Madre, ningún provecho trae la memoria del buen tiempo, si cobrar no se puede; antes tristeza» (Sempronio, final del auto IX)? La frase que un criado emplearía sería más bien algo del tipo: «Todo tiempo pasado fue mejor», pero no una sentencia de la mejor tradición estoica que recuerda a un Boecio: «In omni adversitate fortunae, infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem» (*De cons. Phil.*, II, 4), o a un Santo Tomás: «Memoria praeteritorum bonorum ... in quantum sunt amissa, causat tristitiam» (*Sum. Theol.*, II, II^e, q. 36, a. 1), o a un Dante: «Nessum maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria» (*Inferno*, V). ¿Cómo podría un criado en cualquier otra obra citar uno tras otro a Salomón, a Séneca, a Aristóteles y a Bernardo Gordonio? Resultaría absolutamente ridículo, mientras parece del todo normal en esta obra excepcional. Y lo es porque Rojas ha abandonado completamente los conceptos de *aptum* o de *congruitas* que se enseñaban a los estudiantes con la «rota Vergilii», conceptos que imponían una estricta relación entre estilo y materia tratada. Rojas busca una coherencia moral en los personajes, más bien que propiedad y pureza de estilo. Y esta coherencia no es nada más que la lógica de la fuerza que los anima, sea la pasión erótica o la codicia. Son todas pasiones elementales, fortísimas y exclusivas hasta al punto que se las podría llamar obsesiones. Son pasiones que se dan iguales en personas cultas e incultas, pasiones que un estilo alto no puede hacer más grandes ni más nobles, y un estilo bajo no puede ni atenuar ni ridiculizar. Los personajes entienden perfectamente el lenguaje de estas pasiones; y lo entenderían aun sin las muchas digresiones y las perspicaces consideraciones sobre la vida y el mundo. Se podría casi decir que la lengua en la *Celestina* es un organismo que vive por su cuenta. La situación de bilingüismo y de bipolaridad cultural podía llevar o a una extremada esencialidad o a una dilatación hiperbólica. En ambos casos es una lengua que deja de ser representativa porque vive por su cuenta, con libertad que se comprueba tocando sus límites en una u otra dirección. ¿Por qué, entonces, Rojas escogió la solución de la grandilocuencia, de la hinchazón retórica? Porque es la manera más obvia de dramatizar el juego de la antífrasis que hemos visto en la onomástica. En la tradición retórica la grandilocuencia, sobre todo en la versión de la *gravitas* sentenciosa, indica siempre sabiduría, y la sabiduría es la virtud con la cual los hombres controlan su propio destino usando remedios contra la mala y la buena fortuna, como enseñaba Petrarca. Los personajes de la *Celestina* no tienen esa sabiduría: la pasión los ciega; la lengua que usan no es un instrumento de conocimiento o de dominio de sí mismos, sino un medio de justificar o secundar unas pasiones que les conducen a sucumbir al destino. El vestido de sabiduría con que se cubren no les pertenece de veras; pero el elemento clásico en el nombre les permite llevarlo; el resultado podría ser cómico, mas lo cómico desaparece donde sobreviene lo trágico de la muerte. Y la tragedia de la *Celestina* es de un tipo del todo particular. Generalmente pensamos que la tragedia surge de un conflicto de deberes; pero en la *Celestina* no hay tal conflicto; lo que hay es una convivencia entre sabiduría y ceguera pasional, y es una convivencia que termina negándole toda utilidad a la sabiduría, o pervirtiendo la función que debe de tener. La tragedia moderna empieza con Ibsen: no es una tragedia que nazca de un conflicto de deberes sino de la falta total de conflicto, del sentido de la inutilidad de la vida, del vacío de valores, de la indiferencia de Nora. La *Celestina* es una tragedia de ese tipo, y se podría definir como

PAOLO CHERCHI

la tragedia del saber inútil. No es definición de poco alcance si se piensa en el papel que el humanismo atribuía a la sabiduría, sobre todo si tenía raíces en ese mundo antiguo que en la *Celestina* está representado por la onomástica.