

Colección dirigida por Joan Estruch Tobella
Edición: David Sánchez Vaqué
Coordinación editorial: Anna Pérez i Mir
Dirección editorial: Iolanda Batallé Prats

Diseño gráfico de la colección: Endoradisseny
Maquetación: Emma Camacho

Primera edición: junio de 2012

© 2012 Jorge León Gustà por la introducción, las notas y la propuesta didáctica
© 2012 La Galera, SAU, Editorial, por esta edición

La Galera, SAU Editorial
Josep Pla, 95
08019 Barcelona
lagalera@grec.com
www.editorial-lagalera.com

ISBN: 978-84-246-4353-9
Depósito Legal: B-9921-2012
Impresión: Romanyà/Valls
Verdaguer, 1
08786 Capellades

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra queda rigurosamente prohibida y estará sometida a las sanciones establecidas por la ley. El editor faculta a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) para que pueda autorizar la fotocopia o el escaneado de algún fragmento a las personas que estén interesadas en ello.

Fernando de Rojas
LA CELESTINA
(Introducción de Jorge León Gustà)
La plume maestra
La Galera.

Introducción

para Marina

1. La literatura en el siglo xv

La Celestina no parece que esté relacionada con ninguna otra obra del panorama literario español del siglo xv. Salta a la vista que se trata de una obra dramática, pero el teatro que se está produciendo en ese momento no presenta ninguna relación con ella.

El teatro de ese momento es eminentemente religioso. En él se desarrollan aspectos de la vida de Cristo, tanto del nacimiento como, sobre todo, de la Pasión. Destacan las obras de Gómez Manrique (1412-1490) o de Lucas Fernández (1474-1542). La gran figura, sin embargo, de este momento es Juan del Encina (1468-1529?), poeta y excelente músico que, además de escribir obras de carácter religioso, realiza los primeros intentos de teatro profano: bajo el título de *Églogas*, escribe representaciones que se desarrollan entre pastores, algunas de carácter religioso, otras profano. Se inspiran en el mundo bucólico de Virgilio, pero no son pastores al modo renacentista (como los que introducirá poco después Garcilaso de la Vega en poesía), sino pastores rústicos y vulgares que hablan en una jerga dialectal con finalidad eminentemente cómica. Se trata, sin embargo, de obras breves escritas en verso (en torno a los quinientos versos, o menos, por lo general).

Solo encontramos dos elementos comunes con *La Celestina*. Por un lado, el argumento de la *Égloga de Plácida y Victoriano*, del mismo Juan del Encina, en la que asistimos al desarrollo de los amores de sus protagonistas. Encontramos amores contrariados en el marco del amor cortés, el aparente suicidio de la amada Plácida, con un discurso final antes de su muerte, y el personaje de la vieja Eritea, una arcaica Celestina. Por otro, todas las églogas van precedidas por un resumen argumental, similar a los argumentos que inician cada acto de *La Celestina*. Pero aquí se acaban las coincidencias.

Las obras en prosa del momento no son obras de teatro, sino novelas. La primera diferencia que encontramos es el fuerte carácter realista de *La Celestina*, ausente por completo en la narrativa. La novela de caballerías presenta, como se encargará Cervantes de mostrar cien años después, un mundo imaginario no solo completamente alejado de la realidad, sino casi opuesto a ella. El mundo mítico y feudal del *Amadís de Gaula*, el caballero modelo de don Quijote, nada tiene que ver con los personajes urbanos de Calisto y Melibea, salvo, como veremos, en su concepción del amor. Otro caso es lo que se conoce como novela sentimental, en la que sobresale la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Juan Luis Alborg ha resumido sus características principales:

Como rasgos más característicos de estas novelas sentimentales pueden señalarse la artificiosidad de la aventura y del estilo, la minuciosa descripción de los sentimientos, la idealista descripción de los personajes, cierta dulzura femenina y recompensa que se desenvuelve, sin embargo, en medio de un ambiente caballeresco, tendencia feminista y vaguedad lírica.¹

1. Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1979, pág. 451.

Lo único que tienen en común la novela de caballerías y la novela sentimental con nuestra obra es la concepción del amor, inspirada en el amor cortés, del que hablaremos después. Pero la novela sentimental, a pesar de dar todo el protagonismo a las relaciones amorosas y, sobre todo, al tormento amoroso, está muy alejada del crudo y trágico realismo con que se retrata el mundo de *La Celestina*.

Por último, aunque sea, quizá, un aspecto anecdótico, encontramos la poesía lírica, la conocida como *poesía de cancionero*. Entre su variedad temática (religiosa, moral, satírica, etc.), la amorosa se presenta como heredera de la poesía provenzal, escrita para ser cantada —más que para ser leída o recitada— acompañada del laúd o de otro tipo de instrumentos. Su temática es amorosa (canta la contemplación de los amantes, su encuentro o su despedida al amanecer), inspirada en el amor cortés. Se escribe en verso octosílabo, en ocasiones combinado con su *pie quebrado*, el verso de cuatro sílabas. Uno de sus autores más destacados, y que volveremos a ver, es Juan de Mena; otro, aunque de menor importancia, Rodrigo Cota. Paradójicamente, aunque *La Celestina* no pertenezca en modo alguno a este género, es este el que vemos mejor reflejado en la obra: Calisto, tras recibir la primera negativa de Melibea, en el acto I, esc. IV, se encierra en su habitación para tocar el laúd y cantar: «¿Cuál dolor puede ser tal / que se iguale con mi mal?». Del mismo modo, en el acto VIII, esc. IV, Calisto espera noticias de Celestina cantando («En gran peligro me veo...») como amante medio enfebrecido. Cuando Melibea espera la visita nocturna de Calisto, pasa el rato oyendo cantar a su criada Lucrecia («¡Oh quién fuese la hortelana...!»), y luego la acompaña («Dulces árboles sombríos...!») en el acto XIX, esc. II. Esta poesía lírica, la que cantarían los cortesanos del siglo xv, es la que vemos reflejada en el mundo urbano de los personajes de *La Celestina*.

Resulta, por tanto, sorprendente que la obra más importante del siglo xv tenga tan poco en común con la literatura de su tiempo.

2. La Celestina y sus diferentes ediciones

La Celestina es una obra que se va completando ante los lectores, en sucesivas ediciones.

Efectivamente, según se explica en el prólogo, la obra empezó siendo un manuscrito inacabado y anónimo. Fernando de Rojas aventura, en la carta «El autor a un amigo suyo», el nombre de dos autores, dos poetas conocidos en la época: Juan de Mena y Rodrigo Cota, sin que pase de una suposición. No se sabe cuándo fue redactado el manuscrito, aunque los estudios lingüísticos han demostrado que utiliza una lengua anterior y más antigua que la del resto de la obra. Además, nos informa de que en el acto I se incluye todo el texto de este manuscrito inicial anónimo.

Durante muchos años, como veremos, sobre todo en el siglo xx, algunos críticos dudaron de que esto fuese verdad. Creyeron que se trataba de una invención, siguiendo el motivo del manuscrito encontrado, con la intención de esquivar los problemas de la Inquisición. Hoy en día parece completamente demostrado que existió efectivamente ese manuscrito, obra de un autor desconocido, especialmente desde que en 1990 Charles B. Faulhaber dio a conocer un manuscrito hallado en la Biblioteca de Palacio de Madrid en el que se copiaba parte de este acto I.² Aunque en un principio pudo creerse que se trataba del manuscrito original que había visto Rojas —o una copia—, actualmente se cree que sería una copia distinta de ese mismo acto que habría tenido una vida autónoma.³ Lástima que esté incompleto y no pueda saberse si, realmente, termina donde Rojas lo cortó. Del mismo modo, se ha de lamentar la ausencia del nombre de su autor, o cualquier referencia que pueda dar una pista. Sin

2. «Celestina de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520», *Celestinesca*, 14, n.º 2 (noviembre 1990), pp. 3-39.

3. Alberto Blecua, *Sobre el MS de Palacio de La Celestina*, edición del autor, Centelles, 2000.

embargo, es importante el título: «Síguese la comedia de Calixto y Melibea...», que será el mismo que le pondrá Rojas en un principio.

Este manuscrito, u otra copia, fue el que halló el propio Rojas en Salamanca, según informa el poema inicial: «Yo vi en Salamanca la obra presente...». Enseguida lo cautivó, como confiesa en «El autor a un amigo suyo», y decidió acabarlo. Pero la redacción de la obra tuvo que hacerse en dos etapas, porque se publicó en dos versiones distintas: en 1499 aparece en Burgos la primera versión con 16 actos. Es una obra anónima.⁴ Al año siguiente, se publica en Toledo otra edición en la que se incluyen, por vez primera, la carta «El autor a un amigo suyo» y, lo más importante, el poema inicial en el que se filtra el nombre del autor: Fernando de Rojas. En el final de la obra, un poema del corrector de la edición, Alonso de Proaza, dice cómo puede descubrirse el nombre del autor.

Siete años más tarde, en 1507, se publica en Zaragoza otra versión con 21 actos,⁵ así como múltiples añadidos y correcciones.

Las diferencias entre las tres ediciones, que son múltiples, quedan resumidas en la siguiente tabla:

4. De esta edición se conserva un solo ejemplar, en la Hispanic Society of America, de Nueva York. Desgraciadamente, falta la tapa, por lo que no puede saberse si incluía el nombre del autor, aunque lo más probable es que fuese anónima.

5. Tendría que añadirse un último acto, el denominado *Acto de Traso*, que publican algunas ediciones como acto XIX (Toledo, 1526), y que pronto se consideró espurio y dejó de editarse.

1499	1500	1507
Edición anónima	Edición anónima	Edición anónima
No constan ni el título ni su autor. Impreso en Burgos.	Título: <i>Comedia de Calisto y Melibea</i> Impreso en Toledo.	Título: <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> Impreso en Zaragoza.
	Preliminares: • Carta «El autor a un amigo suyo». • Poema: «El autor, excusándose de su error en esta obra que escribió, argumenta y compara contra sí mismo». En el poema se filtra el nombre del autor.	Preliminares: • Carta «El autor a un amigo suyo». • Poema: «El autor, excusándose de su error en esta obra que escribió, argumenta y compara contra sí mismo». En el poema se filtra el nombre del autor. Prólogo: «Todas las cosas son criadas a la manera de contienda o batalla...».
Posee XVI actos	Posee XVI actos	Posee XXI actos: Correcciones que amplían el texto ya existente. Se introducen cinco nuevos actos entre el acto XIV, final de esc. V, y el acto XIX (antes XIV), esc. V.
	Finales: • Poema: «Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector».	Finales: • Poema: «Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó». • Poema: «Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector».

6. Indico en nota los lugares de la interpolación de cinco actos. No señalo, en cambio, los añadidos y correcciones que se introducen en el resto de la obra.

3. Los nombres de *La Celestina*

Parece difícil que exista una obra anónima en la que aparezcan más nombres como en *La Celestina*.

En 1499 se publicó de forma anónima. Siempre ha sorprendido que no apareciese explícitamente el nombre del autor y sí que, desde la edición de 1500, lo hiciese en las últimas páginas el nombre de Alonso de Proaza, como corrector de la obra. En el poema final, él mismo informaba a los lectores de cómo podían encontrar el nombre del autor en el poema inicial:

...juntemos de cada renglón
de sus once coplas la letra primera,
las cuales descubren por sabia manera
su nombre, su tierra, su clara nación.

Efectivamente, si tomamos cada una de las letras iniciales de la primera palabra de cada verso del extenso poema titulado «El autor, excusándose de su error...», reunimos lo siguiente:

ELBACHJLL:ERFERNAN:DODEROIA:SACABOLA:COMEDI
AD:ECALYSTO:YMELYVEA:YFVENASC:JDOENLAP:VEVLA
DEM:ONTALVAN

Dicho de otro modo: «El Bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia de Calisto y Melibea, y fue nascido en la Puebla de Montalbán».

Finalmente, en la carta «El autor a un amigo suyo» se atribuye el manuscrito antiguo encontrado a uno de estos dos poetas: Juan de Mena y Rodrigo Cota. En las siguientes páginas intentaremos que dejen de ser simplemente nombres y se llenen de cierta personalidad.

3.1. Fernando de Rojas

El problema con el que se ha encontrado siempre la crítica y la historia literaria es que la vida de Fernando de Rojas transcurre fuera de los círculos culturales y prácticamente al margen de la vida literaria del momento. De manera general, diremos que fue abogado y juez, y que alcanzó una más que holgada posición económica.⁷

Nació hacia 1470 en La Puebla de Montalbán (provincia de Toledo), aunque otros creen que lo hizo en 1475. Fue hijo de Garci González Ponce de Rojas y de su esposa Catalina de Rojas. El padre sería hombre con cierto poder económico. Prueba de ello es que envía a su hijo a estudiar a Salamanca. En 1488, un tal Hernando de Rojas, judío converso, fue procesado por la Inquisición. Este proceso –junto con otros datos no siempre bien interpretados– ha hecho suponer que se trataba del padre de nuestro autor, quien, de haber sido hijo de un judío converso procesado, debió de estar estrechamente vigilado por la Inquisición, y casi perseguido. Sin embargo, esta visión ha variado mucho en los últimos tiempos. Como recuerda Peter Russell,⁸ un hombre vigilado y perseguido por judaizante no hubiera podido tener la vida pública que tuvo Rojas.

Debió de estudiar en Salamanca hacia 1490 o 1493, aunque no hay ninguna prueba documental que lo demuestre. Sin embargo, su titulación, bachiller en leyes, solo se impartía en Valladolid y en Salamanca. Como en el poema inicial declara «yo vi en Salamanca la obra presente» (v. 49), se ha supuesto que debió de estudiar en su universidad. En el prólogo explica que escribe la obra estando de vacaciones. Probablemente lo hizo entre 1496 y 1498, y se publicó al año siguiente en Burgos.

7. Para la biografía, véase Nicasio Salvador Miguel, «La identidad de Fernando de Rojas», en *La Celestina, V centenario (1499-1999)*. Actas del Congreso Internacional, Cuenca, 2001, pp. 23-47.

8. Peter Russell, «Introducción» a *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Castalia, Madrid, 1991, pp. 31, y n. 38, y 37, y n. 50.

Poco después, Rojas se graduó como bachiller, y en 1500 o 1502 volvió a su ciudad natal, La Puebla de Montalbán. Coincidiendo con la publicación de la primera edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1507), se casó con Leonor Álvarez de Montalbán, probablemente nacida hacia 1490. Se sabe poco de ella, pero sería de familia acaudalada, pues aportó una dote muy importante a su boda (80.000 maravedíes).

Ese mismo año se trasladaron a vivir a Talavera de la Reina, también en la provincia de Toledo. A partir de entonces, la vida de Rojas se centró exclusivamente en su actividad laboral, y no tenemos noticia de que escribiese nada más.

El matrimonio tuvo cuatro hijos y tres hijas: Francisco de Rojas,⁹ que siguió los pasos de su padre y fue también bachiller en leyes, Garci Ponce, Álvaro de Rojas, Juan de Montemayor, Catalina de Rojas, María de Rojas y Juana de Rojas.

Rojas no solo mantuvo parte de las propiedades de la Puebla de Montalbán, sino que adquirió otras en Talavera. Así, sabemos que en 1512 realizó una hipoteca sobre una de sus fincas de La Puebla. Por su testamento y el inventario de bienes, se conocen las propiedades que había adquirido en Talavera. Fue nombrado alcalde mayor en varias ocasiones (1508, 1511, 1523). Este cargo no debe confundirse con lo que actualmente es un alcalde, sino que su función era la de administrar la justicia dentro de la jurisdicción de la villa; o sea, juez. Además, desarrolló su actividad como abogado, e incluso representó al mismo Ayuntamiento al menos en un par de ocasiones, en diferentes pleitos que tuvo la villa en dos períodos, el primero entre 1525 y 1526 y el segundo entre 1539 y 1540.

Tanto por cuestiones profesionales como familiares, tuvo relación con diferentes casos en los que la Inquisición acusó a

9. En la época, los apellidos no mantenían los de los padres, como puede verse en la diversidad que tienen los de los hijos.

otras tantas personas de judaizantes. Esto ha hecho que parte de la crítica dudase de que Rojas pudiera ser un converso estrechamente vigilado por la misma Inquisición. Así, un tal Diego de Oropesa, en 1517. Si resulta extraño que Diego de Oropesa buscara a alguien sospechoso para que lo defendiera, más raro es que su suegro, Álvaro de Montalbán, también acusado de judaizante en 1525, pidiese ser defendido por Rojas. Es cierto que en este caso Rojas no fue admitido como defensor por estar «bajo sospecha»; sin embargo, esta sospecha no se debe a su confesión religiosa, sino a su parentesco con el acusado, por lo que se suponía que daría una visión muy parcial de su suegro.¹⁰ Un dato que apunta que Rojas no estaba bajo sospecha es que por esa misma época defendió los intereses legales del mismo Ayuntamiento.

Con todo, lo que más nos interesa es que en el proceso Álvaro de Montalbán declaró que su hija Leonor estaba casada con «el Bachiller Rojas, que escribió *Melibeia*»,¹¹ mostrando, efectivamente, que se trataba de alguien respetable y autor de una obra de justa y reconocida fama.

El 3 de abril de 1541 Rojas caía enfermo y dictaba testamento, tal como era costumbre en la época. Probablemente moría el 8 de abril, en Talavera, pues ese mismo día se inició el inventario de sus bienes. Fue enterrado en un convento de su ciudad. Deruido posteriormente el convento, sus restos fueron trasladados al claustro de la colegiata de Talavera, donde reposan en la actualidad.

10. La crítica, como no podía ser de otro modo, no se muestra unánime al respecto. Así, Pedraza y Rodríguez, en su *Historia de la Literatura española*, vol. II, *Renacimiento*, Tafalla, Cénlit Ediciones, 1980, lo consideran converso (pp. 73-74), siguiendo las teorías de Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Taurus, Madrid, 1978, y de Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Anthropos, Barcelona, 1993.

11. Russell, *op. cit.*, p. 36.

Por el inventario de sus bienes sabemos que, además de poseer una buena cantidad de propiedades entre casas y viñas en Talavera, tenía un centenar de libros, una cantidad importante para la época. Su biblioteca estaba compuesta por tres tipos de obras: derecho, ensayos (filosofía, crónicas) y obras literarias. Entre estas destacan varios ejemplares: uno de Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*; la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, novela sentimental, y el *Amadís de Gaula*, entre otros libros de caballerías. Se sabe que algunos de ellos estaban muy viejos, de lo mucho que los leería, releería y consultaría, probablemente, desde su etapa estudiantil.

Finalmente, en el inventario de sus bienes consta que poseía un solo ejemplar de *La Celestina*, al que se denomina *Libro de Calixto*. Paradójicamente, el libro no se lo quedó ninguno de sus herederos, cosa que muestra su escaso interés en la actividad literaria de su padre, y acabó en manos del escribano.

La cuestión de si Rojas fue judío converso o no ha sido un punto en el que la crítica no se ha puesto de acuerdo. Buena parte del origen de la teoría a favor del sí está en la obra ya citada de Gilman (véase n. 10). Sin embargo, incluso los partidarios del origen converso de Rojas, como el propio Pedraza,¹² ven en Gilman un autor que intuye más que documenta datos. Muy diferente es la opinión de Salvador Miguel: «Gilman construye una biografía de Rojas en que, a despecho de la opinión de varios estudiosos, las hipótesis se van transformando en tesis, mediante la reiteración de suposiciones que, al cabo de repetirse, se presentan como evidencias intocables, aun cuando a la hora de la verdad un lector objetivo encuentra, amén de una engañosa argumentación, escasos datos nuevos y probados sobre el autor de *La Celestina*».¹³

12. *op. cit.*, p. 73.

13. *op. cit.*, p. 26.

A esto puede añadirse la opinión de Riquer,¹⁴ quien advierte de la actitud de parte de la crítica, que posee «la gratuita creencia de que Rojas siempre nos está mintiendo o desfigurando su pensamiento, lo cual no puede aceptarse sin pruebas evidentes, y estas no existen». Resulta, por tanto, paradójico cuestionar sistemáticamente todos los datos objetivos que se conocen del autor y de la obra porque se entienden como un plan premeditado para ocultar algo.

A la vista de los datos biográficos, encontramos la voluntad de Rojas de integrarse en Talavera desde el mismo momento en el que se trasladó a vivir allí: no solo participa en la vida pública, como alcalde mayor, sino que se relaciona desde muy temprano con la Iglesia, el otro eje vertebrador de la sociedad de la época; desde 1509 pertenece a la cofradía de la Concepción de la Madre de Dios, de Talavera. Además, pidió ser enterrado en el monasterio de la Madre de Dios (probablemente de la misma cofradía) y, al ser derruido este, el traslado de sus restos a la colegiata es muestra de dos cosas: por un lado, la posición social y económica de sus descendientes; por otro, su sincero sentimiento religioso, alejado de supuestas prácticas secretas judaizantes.

3.2. Los otros nombres

Además de Rojas, en *La Celestina* aparecen tres nombres más, ya sea como posibles autores o relacionados con la obra: Juan de Mena, Rodrigo Cota y Alonso de Proaza.

Es el mismo Rojas quien cree que el acto I pudo ser obra de Juan de Mena o de Rodrigo Cota:

14. Martín de Riquer, «Prólogo» a Fernando de Rojas, *La Celestina*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1966, pp. 7-71, p. 43.

Vi que [el manuscrito del acto I] no tenía firma de su autor, el cual según algunos dicen fue Juan de Mena y, según otros, Rodrigo Cota. Pero cualquiera que fuese, es digno de recordable memoria....

En los acrósticos iniciales se insiste en la autoría de uno de estos autores:

No hizo Dédalo cierto a mi ver
Alguna más fina escultura,
Si fin diera en esta su propia escritura
*Cota*¹⁵ o *Mena* con su gran saber.

Veamos brevemente quiénes fueron y qué hicieron estos poetas, que pudieron ser el «antiguo autor» de la *Comedia de Calisto y Melibea*.

Juan de Mena es uno de los poetas más famosos y admirados en el siglo xv. Nació en Córdoba en 1411 y estudió en Salamanca y en Roma. Juan II de Castilla lo nombró su «secretario de cartas latinas», lo que nos indica el alto dominio que tenía de la lengua clásica. Es por ello que realizó una traducción muy resumida de la *Iliada*, no directamente del griego, sino de una versión latina.

Escribió posteriormente la obra que le dio mayor fama, el *Laberinto de Fortuna, o las trescientas*, un extenso poema narrativo de carácter alegórico. Fue, además, admirado y respetado poeta cortesano, tanto en sus composiciones amorosas, al modo trovadoresco, como satíricas.

Murió en Torrelaguna en 1456 de «un dolor de costado», según se nombraba en la época al infarto.

15. *Cota*: como no podía ser de otro modo, el texto presenta aquí un problema adicional. En las primeras ediciones (1499, 1500) no se lee Cota, sino *corta*, lección que varía posteriormente hacia *Cota* a partir de 1507.

Mena fue en el siglo xv el prototipo de poeta cortesano, fiel a su rey, a pesar del convulso período histórico que le tocó vivir, plagado de intrigas, traiciones y guerras civiles. Pero por encima de todo estuvo su fama literaria, que lo convirtió enseguida en un clásico. Así, Antonio de Nebrija lo citó como autoridad en su temprana *Gramática* de 1492. Su gran poema narrativo, el *Laberinto*, se publicó por primera vez el mismo año en el que se editaba *La Celestina*, 1499, esta vez en Sevilla. Y siguió editándose. El Brocense, catedrático de Retórica en la Universidad de Salamanca, que había editado las *Obras de Garcilaso de la Vega* con notas y comentario en 1574, hizo lo mismo con el *Laberinto* en Salamanca, en 1582, pues lo consideró un ejemplo de poeta y de erudición.

No puede asegurarse que Mena sea el autor del acto I de *La Celestina*, pero lo que sí es cierto es que tanto en el principio como en el resto de la obra encontramos huellas de los poemas de Mena, sobre todo del *Laberinto de Fortuna*, libro que poseía Rojas, como hemos visto, al morir.

Rodrigo Cota no era, a diferencia de Mena, ni un clásico ni una autoridad en 1500. Era, eso sí, un poeta conocido. Nos han llegado pocos datos biográficos de él. La familia Cota estaba formada por judíos conversos que habían tenido problemas por su condición religiosa. La casa en la que vivían sus padres, en Toledo, había sido quemada y saqueada en 1449. Sin embargo, varios miembros de la familia tuvieron responsabilidades en el gobierno de la ciudad unos años después, hacia 1464.¹⁶

Se sabe que Rodrigo nació hacia 1440, se casó dos veces (su primera mujer, Isabel de Sandoval, parece que noble, murió en 1477). Como su familia, tuvo una actividad jurídica y administrativa, pues fue jurado (cargo público municipal, similar al ac-

16. Tomo los datos de M. Ángel Pérez Priego, «Mena y Cota: los otros autores de *La Celestina*», en *La Celestina*. V centenario. Actas del congreso internacional, 1999, Cuenca, 2001, pp. 147-162.

tual de concejal) de la ciudad de Toledo. Se conserva, además, documentación de los diferentes pleitos que tuvo a lo largo de su vida, que no fueron pocos. El último, del que se tenga noticia, en 1504, contra un hijo de su primer matrimonio. Al año siguiente, hizo una escritura de donación en favor de otro de sus hijos, tenido con su segunda esposa. Se supone que debió de morir poco después. Actualmente está enterrado en Toledo.

Dos cosas destacan de Cota. En primer lugar, estaba vivo en 1499, cuando se publicó la *Comedia*. Esto ha sido siempre un argumento en contra de la posibilidad de que fuese el autor, pues de las palabras de Rojas parece deducirse que cree que el autor de acto I esté muerto:

Pero cualquiera que fuese, *es digno de recordable memoria* por la sutil invención, por la gran cantidad de sentencias entretreídas que tiene bajo el tono de burla. *Gran filósofo era*. Y pues él con temor de enemigos y críticas dañosas más dadas a reprender que a saber inventar, *quiso disimular y esconder su nombre...* («El autor a un amigo suyo».)

Sin embargo, no es necesario entender que se trata de un autor ya fallecido. Por otro lado, Rojas tampoco tenía que saber si Cota estaba vivo o muerto, pero sí que merecía ser recordado por lo que había escrito.

En segundo lugar, su obra es mucho menos extensa que la de Mena, y menos conocida. Quizá por ello se ha podido encontrar una menor influencia en *La Celestina*, sobre todo en el principio. Su poema más famoso es el *Dialogo entre el Amor y un viejo*. Como *La Celestina*, es un texto dramático que, además de tener ciertas coincidencias temáticas y de estilo, está escrito para ser leído, no representado.

No hay, a pesar de todo, ningún dato objetivo que haga inclinar la balanza de la autoría por ninguno de los dos poetas (aunque sí pueden hallarse muchos argumentos).

Alonso de Proaza es el cuarto nombre que aparece en *La Celestina*. En un principio, su papel en la obra no fue más que el de corrector, como reza el título del poema que la cierra: «Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector».

En esa época, el corrector era el profesional que preparaba el manuscrito para la imprenta: lo copiaba, corregía los errores cuando los encontraba y revisaba las primeras pruebas de imprenta, asegurándose de que coincidía todo con el original presentado por el autor.

Alonso de Proaza nació en Asturias hacia 1445 y estudió en Salamanca, donde se matriculó hacia 1561 o poco después. Allí obtuvo el grado de Bachiller, como Rojas, aunque fue unos años mayor. Acabada su graduación, alternó su estancia en Salamanca con la de Alcalá de Henares, quizá bajo la protección del cardenal Cisneros, personaje de fuerte poder político, y también cultural, con quien tuvo cierta amistad.

Probablemente, cuando Rojas entró en la universidad salmantina coincidió con Proaza, ya fuera como alumno suyo o bien en los ambientes universitarios. Pero *La Celestina* de 1500 muestra la amistad que hubo entre ambos. Es el propio Proaza quien explica tanto la manera de conocer el nombre oculto del autor de la obra como el modo de entenderla y aun de leerla (recuérdese cómo una de las estrofas lleva por título: «Dice el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia»).

En 1504 fue nombrado catedrático de Retórica en la Universidad de Valencia. En esta ciudad será donde realizará su labor de recuperación y publicación de la obra de Raimundo Lulio, lo que le proporcionó gran prestigio entre los ambientes humanísticos europeos. Hasta 1517 alternó su cátedra en la universidad con la de corrector de diferentes libros, entre ellos, además de las obras de Lulio, *La Celestina* y alguna obra de caballerías, como *Las sergas de Esplandián*.

Después de esta fecha, ya nada sabemos sobre este humanista de tan importante labor editorial.

Se han atribuido diferentes grados de intervención de Proaza en *La Celestina*. Para unos, además de escribir el poema final, es el responsable del cambio de título, de *Comedia* a *Tragicomedia*, como se explica en ese mismo poema. Pudo escribir —no está claro que lo hiciera él— los versos acrósticos iniciales.¹⁷ Además, se le atribuyen ciertas correcciones de la edición de 1500. Finalmente, ciertos críticos creen que pudo ser el autor del «Tratado de Centurio», es decir, de los actos XV-XIX que se añaden con la *Tragicomedia*.

4. El acto I, la *Comedia* y la *Tragicomedia*

Como puede verse, *La Celestina* presenta una serie de características que han permitido todo tipo de teorías sobre la obra, su autor o sus autores, que pueden clasificarse de tres modos:¹⁸

- a) Teoría de la autoría única: *La Celestina* es obra solo de Fernando de Rojas.
- b) Teoría de la doble autoría: Rojas continuó un manuscrito ajeno y lo concluyó en dos etapas, primero con XVI actos y finalmente con XXI.
- c) Teoría de la triple autoría: el manuscrito del acto I fue encontrado por Rojas, que concluyó la versión de XVI actos, y, finalmente, un tercer autor, probablemente cercano a Rojas, añadió los cinco actos de la *Tragicomedia*.

17. Jordi Pardo Pastor, «El humanista Alonso de Proaza y la "Materia nueva" de *La Celestina*», en *Celestinesca*, 24, pp. 15-28.

18. Sigo a Patrizia Botta, «La autoría de *La Celestina* en su dimensión diacrónica», en *Studia in honorem Germán Orduna*, eds. L. Funbes y J.L. Moure, Alcalá de Henares, Universidad, 2001, pp. 123-135. Puede consultarse la versión digital, ampliada, del artículo en la siguiente página de internet: <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/m-Autoria.PDF>.

Los partidarios de la autoría única han defendido la unidad que hay entre el acto I y el resto de la obra. Esta unidad hubiese resultado imposible en el caso de tratarse de diferentes autores. Sin embargo, una serie de estudios de diferente tipo han intentado mostrar que esta unidad no es tal:

- Estudios lingüísticos, que muestran un uso notablemente distinto del lenguaje en el primer acto y el resto de *La Celestina*.
- Estudios de fuentes. Se ha visto que mientras en el acto inicial se cita a Aristóteles, y nada a Petrarca, en el resto de la obra se cita abundantemente a Petrarca y sus obras latinas, y nada o casi nada a Aristóteles.
- Estudio de los refranes: a lo largo de toda la obra, los refranes, proverbios y frases hechas tienen una importancia decisiva, y resultan característicos de su estilo, pero apenas están presentes en el primer acto.¹⁹

Por otro lado, un estudio detenido del acto I ha llevado a encontrar al menos tres momentos en los que Fernando de Rojas no comprendió lo que estaba leyendo en este acto I, lo que hace pensar que realmente no lo había escrito él. Veámoslo:

1. En la escena IV del acto I, Sempronio le dice a Calisto:

SEMPRONIO: Dije que tú, que no tienes más corazón que Nemrot ni Alejandro, desesperas por alcanzar una mujer, muchas de las cuales, a pesar de su alta posición social, se sometieron a los pechos y jadeos de viles arrieros y otros brutos animales. ¿No has leído de Pasífae con el toro, de Minerva con el can?

19. En nuestra edición hemos anotado la mayoría de los refranes, especialmente aquellos que apenas son usados en la actualidad, o son poco conocidos, o a los que se alude de forma parcial, para que el alumno pueda apreciarlos.

Sempronio, intentando calmar la desesperación de Calisto, le recuerda que las mujeres no son tan divinas como el amo cree, conmovido como está por el recuerdo del encuentro con Melibea. Para ello le explica cómo muchas damas que tuvieron relaciones sexuales con hombres de muy baja posición social, «se sometieron a los pechos y jadeos de viles arrieros»; sino incluso con animales: «y otros brutos animales». Para fundamentar su argumentación, acude, según norma retórica, a los ejemplos que le ofrece la antigüedad, en este caso la mitología: «¿No has leído de Pasífae con el toro, de Minerva con el can?».

Ciertamente, Pasífae, esposa del rey Minos, tuvo relaciones, según nos informa la mitología, con el toro blanco de Poseidón. El fruto de sus relaciones fue el Minotauro, mitad hombre y mitad toro. Sin embargo, nada nos dice la mitología, ni ninguna fuente conocida, de Minerva con ningún perro. Lo único que sabemos es que la diosa de la sabiduría tenía como uno de sus atributos la virginidad. Alberto Blecua²⁰ ha reconstruido el pasaje y cree, con argumentos razonados, que lo que realmente decía Sempronio en el manuscrito original sería: «¿No has leído de Pasífae con el toro, de Semíramis con el caballo?».

Semíramis, reina de Babilonia, aparece en la tradición, efectivamente, como mujer enamorada de un caballo, y otros autores la citan siempre junto a Pasífae. De estos datos puede suponerse que el manuscrito que leyó Rojas estaba mal copiado o que él lo entendió mal. O lo que nos interesa: que Rojas no lo escribió.

2. A la misma conclusión llegó Martín de Riquer al reparar en el siguiente pasaje de la escena II del mismo acto inicial:

20. Sigo a Alberto Blecua, «Minerva con el can o los falsos problemas filológicos», en *Revista de literatura medieval*, nº 14, 1, 2002, pp. 37-46. Puede consultarse en su versión electrónica <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5415/>

CALISTO: Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguera. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ¡Oh bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡Oh si vinieses ahora, *Crato y Galieno médicos*, notarías mi mal! ¡Oh *piedad celestial*, inspira en el plebérico corazón para que, sin esperanza de salud, no envíe el espíritu perdido con el desastrado Píramo y la desdichada Tisbe!

El fragmento subrayado presenta un error, pues los verbos usados están en singular («vinieses», «notarías»), pero Calisto se dirige a dos médicos, «Crato y Galieno», y debería usar el plural. Este fragmento era distinto en la versión de la *Comedia* de 1499:

¡Oh si vinieses ahora, Eras y Crato, médicos, notarías mi mal!
¡Oh piedad de silencio, inspira en el plebérico corazón...!

La falta de concordancia entre los verbos en singular y el sujeto en plural («Eras y Crato», o «Crato y Galieno») pone de manifiesto que probablemente Rojas no entendió el manuscrito del acto I.

Quizá la clave esté en el adjetivo de la exclamación siguiente: «¡Oh piedad de silencio...!», que no tiene sentido. En la *Tragicomedia* de 1507 Rojas lo cambia por «piedad celestial» porque comprende que no tiene sentido. Sin embargo, lo más seguro es que no hubiese dicho ni lo uno ni lo otro, sino «piedad de Seleuco», que sí es coherente en el contexto. Según refiere el historiador Valerio Máximo (*Factorum et dictorum memoriabilium*, lib. V, 7) el médico Erasístrato curó al hijo de Seleuco de mal de amores al conseguir que este, Seleuco, le permitiese estar con su amada. Por eso, la frase original debía de ser: «¡Oh si vinieses ahora, *Erasístrato*, médico, sentirías mi mal! ¡Oh piedad de *Seleuco*, inspira en el plebérico corazón...!», porque lo que Calisto desea es que Pleberio, padre de

Melibea, le permita, como hizo Seleuco con su hijo, estar con su amada.²¹

3. Del mismo modo, y dejando aparte los problemas textuales, el mismo Riquer repara en el hecho de que, en contra de lo que dice la tradición y el argumento del acto I, el primer encuentro de los amantes no se produce en el jardín, o huerto, de Melibea, sino en una iglesia, porque:

- a) Los personajes se conocen, pues saben el nombre del otro desde el primer momento.
- b) Calisto utiliza un léxico próximo a lo religioso desde un principio, característico del amor cortés, pero muy adecuado a un entorno religioso:

¿Quién vio en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como ahora el mío? Ciertamente, *los gloriosos santos que gozan en la visión de Dios no gozan más que yo ahora mirándote*. (Esc. I.)

Téngolo por tanto, en verdad, que si *Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos*, no lo tendría por tanta felicidad. (Esc. I.)

- c) La referencia al espacio parece confirmar este hecho:

CALISTO: En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA: ¿En qué, Calisto?

CALISTO: En dar poder a la natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacerme a mí, inmerecedor de ella, tanta merced que verte alcanzase, y *en tan conveniente lugar*, que mi secreto dolor manifestarte pudiese. (Esc. I.)

21. Riquer, *op. cit.*, pp. 47-48, n. 23, donde resume su propio artículo «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, XLI (1957), pp. 373-395.

Todas estas pruebas nos llevan a dar una mayor credibilidad a la teoría b), la de la doble autoría, y que no es otra que la que ya explicara el propio Rojas en la carta «El autor a un amigo suyo»: que concluyó un manuscrito encontrado.

4.1. El manuscrito de Palacio

Actualmente se tiene la seguridad de que, tal como afirmó Rojas, el acto I existió independientemente del resto de *La Celestina* desde que en 1990 se dio a conocer un manuscrito en el que se copiaba buena parte de él.²² Encontrado en la Biblioteca de Palacio, presenta una versión primitiva anterior a la que utilizó Rojas y pone de manifiesto diferentes aspectos a tener en cuenta:

- Demuestra que la hipótesis de Riquer sobre Erasístrato y Seleuco es acertada, pues puede leerse la frase correctamente: «...Erasístrato, médico...».
- Cuando Calisto llega a su casa, en la escena II, tras el encuentro con Melibea, actualmente leemos que Calisto dice, dirigiéndose a Sempronio:

CALISTO: *Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste...*

En cambio, en el manuscrito de Palacio, podemos leer:

CALISTO: *Saca la vela y dexa la tiniebra...*

Sobre esta variante, concluye Alberto Blecua:

La variante del manuscrito de Palacio indica que Calisto llega a casa de noche. Mientras que el primer autor concibe, pues, el

22. Charles Faulhaber, «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms 1520», *Celestinesca*, 14, 2, (1990), pp. 3-40.

encuentro en un lugar al anochecer, una calle o, más plausiblemente, una iglesia a las vísperas, y Sempronio está en casa, Rojas supone que el encuentro es de día y que Sempronio acaba de llegar, está cuidando *destos cavallos* —que están en presencia de Calisto— y enderezando al halcón, lo que sugiere el motivo de la caza...²³

En conclusión, podemos decir que a medida que avanzan las investigaciones, y más grande es el conocimiento que tenemos de la obra, gracias, también, a las casualidades —como ha sido el descubrimiento del manuscrito de la Biblioteca de Palacio—, podemos afirmar que Rojas no mentía cuando afirmaba que había visto en Salamanca un manuscrito y que, cautivado por su lectura, se había decidido a concluirlo.

4.2. El «Tratado de Centurio» y su autor

La teoría de los tres autores también parece que haya perdido partidarios en los últimos tiempos.²⁴ María Rosa Lida creía que *La Celestina* estaba compuesta por tres partes bien diferenciadas (A —acto I—, B —actos II-XVI—, C —actos XV-XIX—), cada una escrita por un autor distinto, o incluso la parte final, el «Tratado de Centurio», «escrito por un responsable colectivo, por un “taller” o una entera oficina de colaboradores, quizá los mismos que criticaban la obra y decretaban qué se le debía añadir y cómo se la había de titular. Las motivaciones (adicionales respecto de las anteriores) estarían en las inconsecuencias entre una parte y otra, como el trueque de caracteres entre Elicia y Areúsa, innegable en C, o bien en “el desvío creciente de la tradición literaria en el trazado de los personajes bajos”, o aun en la incomprensión del original que muestran ciertas interpolacio-

23. Alberto Blecua, «Sobre el MS de Palacio de *La Celestina*», obra citada.

24. Defendió especialmente esta teoría María Rosa Lida, *La originalidad artística de La Celestina*, EUDEBA, Buenos Aires, 1962, p. 20.

nes, estropeando el diseño, o incluso en unas supresiones que eliminan elementos significativos del contexto, y por último, en la diversidad de fuentes».

La postura de la crítica no es unánime, pues los que creen que el autor es el mismo Rojas lo defienden con argumentos completamente opuestos:

- Los actos añadidos son coherentes con el resto de la obra.
- Se prolongan los caracteres de los personajes, aunque con variaciones.
- Se mantiene un estilo común.
- Se utilizan las mismas fuentes que en los actos de la *Comedia*.
- Siguen usándose los refranes tan característicos.
- Las correcciones clarifican o mejoran el texto anterior y aportan mayor valor estilístico.

No es fácil decidirse por una u otra opción. Sin embargo, parece que se mantenga aquí el empeño en no creer en la palabra de Rojas, buscándole oscuros motivos para ocultar la verdad.

Quizá resulte interesante reparar en las palabras finales del prólogo de *La Celestina*:

Que aun los impresores han hecho su trabajo poniendo títulos o resúmenes al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía, una cosa innecesaria según lo que los antiguos escritores acostumbraban.

En este fragmento, el autor está advirtiendo de que hay ciertos pasajes de la obra que no son suyos, sino de los correctores: los resúmenes iniciales. Pues bien, si es así, ¿por qué Rojas advierte que los resúmenes no los ha escrito él, y no dice nada sobre los nuevos actos XV-XIX añadidos? De no ser suyos, lo hubiese también advertido, como advierte que no lo son los ar-

gumentos iniciales de cada acto. Muy al contrario, lo que hace es justificar por qué ha añadido los nuevos actos: solo por gusto y placer de los lectores, que deseaban ver cómo se desarrollaban los amores de Calisto y Melibea:

...hallé que [los lectores] querían que se alargase el proceso de su deleite de estos amantes, sobre lo cual recibí mucha insistencia, de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, *meter segunda vez la pluma en tan extraña labor* y tan ajena de mi facultad, robando algunos ratos a mi principal dedicación, con otras horas dedicadas al descanso, aunque no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición.

A la vista de esta afirmación hay que considerar que resulta cuando menos incoherente advertir que una parte de las adiciones realizadas no son suyas y no comentar nada de la interpolación de, ni más ni menos, cinco actos, advirtiendo, además, que se han añadido para agradar a los lectores. De nuevo el prejuicio, denunciado por Riquer, de que Rojas siempre nos está mintiendo o desfigurando su pensamiento. Quizá sea hora de que vayamos haciéndole caso a tan insigne autor.

5. El género y la tradición

La Celestina ha presentado un dilema para la crítica moderna: a qué género literario pertenece.

En una historia del teatro español del Siglo de Oro, *El teatro en España (1490-1700)*, su autora, Merveena McKendrick,²⁵ justifica que no se estudie *La Celestina* en su ensayo, aunque entre dentro de los límites cronológicos, por los siguientes motivos:

25. Universitat de les Illes Balears, José J. de Olañeta, Editor, Barcelona, 2003², pp. IX-X.

Hay una obra grandiosa influyente, que solo periféricamente entra en la exposición. *La Celestina* (1492)²⁶ de Fernando de Rojas, una novela dialogada que tuvo un enorme éxito [...]. La obra está influida por la comedia latina e influyó a su vez en los primeros dramaturgos españoles [...]. No obstante, *La Celestina* no fue concebida ni escrita como una acción dramática y sin duda es demasiado larga para ser representada tal cual es, de modo que aunque se mencione en varias ocasiones no se presenta formando parte de la evolución de la concepción de la obra teatral.

En el otro lado de la crítica, Ruiz Ramón, en su *Historia del teatro español*, mantiene una actitud diametralmente opuesta, y la considera una obra de teatro sin reservas, aunque con unas características propias de su tiempo.²⁷

La *Celestina* ha vivido, así, en un limbo especial, en una indefinición del género literario, quizá bajo la afirmación de Stephen Gilman: «por la misma fuerza de su originalidad, *La Celestina* carece de género».²⁸

Sin embargo, esto no es del todo cierto. Si se ha negado su carácter de obra de teatro, se ha hecho, sobre todo, pensando en el teatro clásico tal como este se entendió a partir del siglo XVIII. Así, Leandro Fernández de Moratín, en sus *Orígenes del teatro español*, la consideró una «novela dramática»,²⁹ simple-

26. Reproduzco la fecha que aparece en el texto original.

27. *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 57 y sigs.

28. *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1982, p. 303.

29. París, Librería europea de Baudry, 1938, p. 35. En otro lugar de la misma obra, Moratín escribe: «*La Celestina* y las demás novelas en prosa que se hicieron a su imitación tenían dos defectos que en la escena son intolerables: erudición afectada y pedantesca, y largos discursos de inoportunas doctrinas, prescindiendo de la excesiva duración de aquellas fábulas, que no se hicieron para ser representadas, sino meramente leídas» (p. 46). Como veremos, la alusión a ser *meramente leídas* no es desacertada.

mente porque no se ajustaba a su idea de teatro tan influida por la estética neoclasicista. Años después, la Biblioteca de Autores Españoles la incluyó en el tercer volumen de la colección, el titulado *Novelistas anteriores a Cervantes*. Finalmente, Menéndez y Pelayo la estudió dentro de su monumental ensayo *Orígenes de la novela*,³⁰ lo que acabó consagrando la comprensión de *La Celestina* como algo ajeno al teatro. Recordemos que en las fechas en las que escribe Menéndez y Pelayo, Benito Pérez Galdós (*Realidad*, de 1889, *El abuelo*, de 1897) y Pío Baroja (*La casa de Aizgorri*, de 1900, *Paradox rey*, de 1906) publican lo que sí deben considerarse novelas dialogadas.

Considerar *La Celestina* una novela dialogada es puro anacronismo, por la sencilla razón de que la novela, tal como la entendemos en la actualidad, no existe en 1500. El mismo anacronismo es desecharla como obra de teatro porque no sigue la poética aristotélica: en el siglo XV, incluso a principios del siglo XVI, nadie conocía en España la *Poética* de Aristóteles, ni sus teorías literarias. La división en cinco actos de las obras clásicas es posterior a nuestra obra.

Sin embargo, *La Celestina* debe pertenecer a una tradición literaria, pues no hay ninguna obra que se cree de la nada. Toda obra entra en un diálogo con la tradición que la precede, ya sea para continuarla, ya sea para romper con ella. Lo que ocurre es que quizá la crítica no siempre ha reparado en esa tradición, o no la conoce.

Una simple ojeada a los nombres de los personajes nos da de inmediato la pista necesaria de esta tradición: nombres como Calisto, Melibea, Sempronio, Pármeno, Areúsa, Elicia, Centu-

30. Con todo, don Marcelino no la consideró una novela, sino «un poema dramático, que su autor dio por tal, aunque no soñase nunca con verlo representado», *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, Vol. 15, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, p. 220. De nuevo repararemos en la idea de obra para ser leída.

rio, Pleberio, muestran claramente que no se relacionan con el mundo castellano en el que se escribió y publicó, sino con la comedia latina.

Efectivamente, *La Celestina* es el último eslabón de una cadena que, en tres etapas, evoluciona desde la comedia romana hasta la comedia humanística.

1. La comedia romana es sin duda el origen, con sus dos autores principales, Plauto (254 a. C.-184 a. C.) y, sobre todo, Terencio (?-159 a. C.), este último mucho más leído y conocido en el siglo xv que el anterior. Lo característico de la comedia es el enredo amoroso que sirve como motor de la trama, que gira en torno a unos personajes que reconocemos: la pareja de jóvenes enamorados que tras diversos impedimentos culminan su relación en matrimonio. Otros rasgos que pasan a nuestra obra es la presencia de esclavos que normalmente facilitan las relaciones amorosas de sus señores mediante tretas y engaños, la presencia de la joven prostituta, etc. Se desarrolla, además, en un espacio urbano que puede ser Atenas o una ciudad indeterminada.
2. Comedia latina medieval. Derivada de la comedia latina, es el género medieval de la comedia elegíaca, muy influido por Ovidio. La más conocida de todas es la anónima *Pamphilus, de amore*, fechada en el siglo xiii y que fue muy leída en toda Europa. En España su influencia ya es evidente en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, quien adapta ciertos pasajes. Lo que más destaca de este tipo de obras es:
 - a. La acción no se desarrolla en el mundo romano, sino en el medieval contemporáneo.
 - b. Las relaciones amorosas de los protagonistas se plantean bajo la perspectiva del amor cortés.
 - c. Aparece el personaje de la mediadora entre amantes, o

sea, la tercera o, como se conoce actualmente, la celestina.

- d. Están escritas en forma dialogada, pero su objetivo no es la representación, sino la lectura.

La comedia elegíaca fue muy difundida en la península: el *Pamphilus* fue tempranamente publicado entre 1480 y 1486, edición que bien pudo conocer Rojas.

3. La comedia humanística es el último eslabón de este género; o, por decirlo de otro modo, su evolución hacia el Renacimiento, dentro de la corriente humanística de recuperación del latín, tanto como lengua como literatura y como cultura. Es, por tanto, en ejercicio escolar. Sus principales características son:
 - a. Presenta un enredo amoroso.
 - b. Introduce el personaje de la tercera o mediadora.
 - c. Se escribe para ser leída o, como *La Celestina*, para ser leída ante un auditorio muy reducido.
 - d. Carácter realista de los personajes.
 - e. No respetan las unidades clásicas de acción, tiempo y espacio.
 - f. Tiende a escribirse en prosa.

Debemos considerar *La Celestina* una obra más dentro de esta tradición literaria que, partiendo del teatro representado, ha evolucionado hacia el teatro leído; desde unos personajes más o menos arquetípicos a otros más realistas y con una mayor caracterización psicológica; desde el mundo clásico a la ciudad contemporánea en la que se une el final de la edad media y el principio de la época moderna. Y desde la lengua latina hasta el castellano del siglo xv.

6. El título: comedia, tragicomedia

El título original de *La Celestina* cuando se publicó en 1499 y en 1500 fue, como hemos visto, *Comedia de Calisto y Melibea*. Solamente siete años después, cuando Rojas decidió «meter segunda vez la pluma», se publicó con una pequeña variación en el título: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

En la Antigüedad clásica, las diferencias entre tragedia y comedia eran muy rigurosas y estaban muy marcadas, como puede verse en la siguiente tabla:

Tragedia	Comedia
Los personajes son dioses, semidioses o de alta condición social: reyes, nobles, etc.	Los personajes son de clase media, especialmente en la comedia latina, o de clase baja, esclavos y prostitutas.
Empieza sin ningún tipo de conflicto.	Empieza con una situación complicada y que presenta un conflicto aparente.
Los personajes tienen que afrontar situaciones peligrosas y un conflicto que se presenta a lo largo del desarrollo.	Los personajes ven cómo la trama se desarrolla de forma positiva.
El final es desgraciado y triste.	Al final, todos los problemas se resuelven, y acaba felizmente.
Presenta una imagen de la vida desgraciada de la que se debe huir.	Presenta una imagen de la vida feliz que vale la pena que sea imitada.

Probablemente Rojas tituló *Comedia* las primeras ediciones (las de 1499 y 1500) porque debió de seguir al primer autor del acto inicial. Efectivamente, es de suponer que en los planes

del autor del primer acto, Calisto, como los jóvenes protagonistas de las comedias latinas y humanísticas, acabaría consiguiendo el amor de Melibea, gracias a la intervención de Celestina y al apoyo de sus criados. En el esquema de la comedia clásica, partiría de un conflicto inicial —el rechazo de Melibea— que se desarrollaría positivamente gracias al buen hacer de la mediadora Celestina. Además, evoluciona entre personajes más o menos próximos, como los criados (equivalentes a los esclavos de la comedia latina), aunque con unos jóvenes amantes que poseen una posición social alta, aunque algo desdibujada, como veremos. El final feliz, probablemente, sería la boda de Calisto y Melibea.³¹

Sin embargo, pronto se darían cuenta de que la obra que concluye Rojas no posee ningún final feliz, precisamente, pues en ella mueren los cinco personajes principales: Calisto, Melibea, Celestina, Sempronio y Pármeno. De esta manera se estarían contraviniendo las rígidas normas de los géneros.

De ello se dio cuenta el corrector Alonso de Proaza, humanista y catedrático de Retórica, y lo advirtió en el poema que cierra la obra: «suplico que llores, discreto lector, / el trágico fin que todos hubieron». Sin embargo, a pesar del final desgraciado, no podía titularse *tragedia*, por diferentes razones:

- Presenta personajes de muy baja condición social, especialmente Celestina y las prostitutas Elicia y Areúsa.
- Le da un protagonismo hasta entonces nunca visto a los criados: Sempronio, Pármeno, pero también Sosia.
- El personaje de Centurio, desarrollado en la adición de los capítulos XV-XIX, es un típico personaje de la comedia latina: el militar fanfarrón que, por ridículo, no cabe en los planteamientos serios y solemnes de la tragedia.

31. A. Bleuca, «Sobre el manuscrito de Palacio en *La Celestina*», art. cit.

Por todo ello, se acudió al único caso de la comedia latina en el que se mezclan personajes mitológicos con personas de mediana posición social, incluso criados, junto con un notable enredo amoroso, aunque con un final feliz: el *Anfitrión* de Plauto.

La comedia presenta un resumen argumental, similar al de *La Celestina*, que nos informa del conflicto que se produce en la obra:

Júpiter está enamorado de Alcmena y toma la figura de su esposo Anfitrión, mientras este está en la guerra contra los enemigos en defensa de la patria. De esclavo le sirve Mercurio, transformado en Sosia, que se burla del esclavo y del amo a su vuelta a casa. Anfitrión le arma un escándalo a su esposa y los dos rivales se acusan mutuamente de adulterio. Belfarón, que debe actuar de árbitro, no puede decidir cuál de los dos es el Anfitrión verdadero. Al final se descubre todo y Alcmena da a luz dos gemelos.³²

El problema que planteaba esta comedia para la teoría de los géneros era la presencia de dioses —Júpiter, Mercurio— en una comedia con un enredo originado en el deseo de engañar a un marido para poseer a su esposa. Dioses y hombres, y entre los hombres, señores y esclavos, en una acción bien poco heroica.

Plauto es consciente de ello, y hace que el personaje del dios Mercurio declare al principio de la obra:

Ahora os voy a decir, primero a qué he venido y después os explicaré el argumento de esta tragedia. Pero bueno, ¿qué pasa?, ¿fruncís el ceño porque he dicho que iba a ser una tragedia? Nada, no hay que apurarse, soy un dios, la transformaré; si es que estáis de acuerdo, la volveré de tragedia en comedia sin cambiar un solo verso. ¿Queréis, sí o no? Pero tonto de mí, de pre-

32. Plauto, Argumento II de *Anfitrión*, en *Comedias*, vol. I, Madrid, Gredos, p. 20.

guntároslo, como si no supiera lo que queréis, siendo un dios. Ya sé lo que os gustaría: *haré una mezcla, una tragicomedia*; no, es que hacer que sea todo el tiempo una comedia, viniendo reyes y dioses, la verdad, no me parece ni medio bien. Vamos a ver, como también hay un papel de esclavo, haré que sea una tragicomedia, como acabo de decir.³³

Nace así un género híbrido que no tendrá continuidad. Sin embargo, a Proaza, o a quien decidiera el cambio del título, le convendrá acogerse a Plauto para adoptar el término, y corregir el error de atentar, afortunadamente para la historia de la literatura, contra la preceptiva literaria antigua.

7. El tema

Tras el título de *La Celestina* («Síguese la comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea») se anuncia explícitamente la finalidad con la que ha sido escrita:

...compuesta en reprensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen que son su dios. Asimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes.

Este objetivo, casi manual, de advertencia contra los amantes poco reflexivos se repite en otros lugares, como en la carta de «El autor a un amigo suyo», a quien confiesa que concluyó el manuscrito encontrado no solo por «la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la cantidad de galanes y enamorados jóvenes que posee, pero incluso en concreto

33. A. Blecua, «Sobre el manuscrito de Palacio en *La Celestina*», art. cit.

vuestra misma persona, cuya juventud se me representa haber visto presa del amor, y de él cruelmente lastimada, por causa de faltarle defensivas armas para resistir sus fuegos...».

Dicho de otra manera, Rojas escribe *La Celestina* con la intención de mostrar los efectos negativos que produce el amor en los jóvenes. Estos efectos negativos no son los placeres momentáneos y pasajeros, sino la muerte, vista no como única verdad, sino como la última a la que el hombre deberá enfrentarse. Así lo muestra el final de *Celestina*, Pármeno y Sempronio, y también el de Calisto y Melibea.

Para ello, Rojas escribe una obra que desarrolla todo el proceso del enamoramiento, desde el primer encuentro hasta su consumación sexual; además, se deleita mostrando todo lo que rodea a ese proceso, añadiendo ironía, humor y algunos fragmentos licenciosos, otros profundamente anticlericales. Su objetivo era divertir, sorprender, entretener.

Pero el autor quiere ir más allá, y no se contenta con la literalidad de las escenas, sino que lo que quiere mostrar, además, son «deleitables fontecicas de filosofía», como escribe en la carta de «El autor a un amigo suyo».

Estas «fontecicas de filosofía» se resumen en las citas constantes que filtra en el diálogo de la obra de Francesco Petrarca (1304-1374) *De remediis utriusque Fortunae*.³⁴ Petrarca escribió este libro entre 1360 y 1366. Su título ya nos puede dar una idea acerca de su contenido: Sobre los remedios de una y otra fortuna.

En conjunto podemos decir que se es un libro filosófico que se inserta dentro de la tradición del pensamiento estoico. La intención de Petrarca al escribir esta obra es mostrar la variabilidad

34. Las alusiones a la obra son constantes. Sin embargo, dadas las características de esta edición, no he considerado necesario consignar los numerosos momentos en los que se está traduciendo y adaptando pasajes de la obra que Rojas tendría muy próxima.

de la Fortuna. Esta es una representación alegórica de la suerte. Sus atributos más característicos son el cuerno de la abundancia —que representa los aspectos positivos— y una rueda. Esta rueda, al girar, muestra el destino seleccionado caprichosamente. Nace así la idea de que los acontecimientos de la vida humana están regidos por el azar o el capricho. En esta obra, Petrarca intenta mostrar al lector diferentes ejemplos sacados de la historia, de personajes cuyas vidas se han visto sometidos a los vaivenes de la fortuna.

Lo cierto es que a lo largo de *La Celestina* encontramos abundantes alusiones a la variabilidad de la fortuna. Desde el principio, Calisto, rechazado por Melibea en la primera escena, declara: «Iré como aquel contra quien solamente la adversa fortuna pone su empeño con odio cruel». Se alude a la fortuna en sentido positivo, siguiendo el refrán latino «la fortuna ayuda a los osados» (act. I, esc. XI). Existen, por tanto, dos caras de la fortuna, la buena y la mala. Pero las dos son igualmente difíciles de soportar: «Siempre lo oí decir, que es más difícil de sufrir la próspera fortuna que la adversa, que la una no tiene sosiego y la otra tiene consuelo» (acto XI, esc. III).

Lo más característico de la fortuna es su carácter variable: «Ley es de fortuna que ninguna cosa de un mismo modo mucho tiempo permanece; su estado natural son los cambios» (acto IX, esc. IX). De ahí que se la califique tópicamente de *variable* en multitud de ocasiones, como hace Pleberio en el acto final. Por eso los cambios, aunque en un principio puedan parecer positivos, a la larga son siempre negativos. Y son cambios caprichosos y sin orden los que rigen el destino de las personas. Así, cuando Areúsa se entera de la muerte de Pármeno, Sempronio y Celestina, impreca contra ella: «¿Cómo ha girado tan presto la Fortuna su rueda? ¿Quién los mató? ¿Cómo murieron?» (acto XV, esc. III). Y Calisto muere no ya como víctima del destino —característico de la tragedia griega—, sino de los cambios de la fortuna sin misericordia, como si «de la fortuna mudable estuviese dis-

puesto y ordenado, según su desordenada costumbre...» (acto XX, esc. III).

En *La Celestina*, por tanto, el mundo se convierte en un caos caprichoso, imposible no ya de controlar, sino de comprender. Este es el gran lamento final de Pleberio:

¡Oh mundo, mundo! [...] Yo pensaba en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por algún orden. Ahora, visto el pro y la contra de tus bienandanzas, me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro... (acto XXI).

En esta visión pesimista y sin esperanza del mundo, sin orden ni sentido, se ha visto un pensamiento falto de fe, el punto de vista del judío converso que según algunos —especialmente Gilman—³⁵ fue Rojas: no solo un mundo sin Dios, sino, sobre todo, un mundo sin sentido.

Sin embargo, no creo que sea necesario justificar una visión de laxa religiosidad en el hecho de que Rojas fuese un judío converso. Ejemplos encontramos en la poesía de los goliardos de los siglos XII y XIII³⁶ y que tanto influyeron en el *Libro de buen amor* del arcipreste de Hita. En sus poemas latinos, el anticlericalismo e incluso la herejía y la blasfemia toman fuerza y protagonismo.

Además, la visión tardomedieval de la Fortuna como una fuerza ciega e incontrolable la encontramos en otros lugares en el siglo XV, como el mismo *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena,³⁷ posible autor del acto I.

35. *La España de Fernando de Rojas*, obra citada.

36. Para la poesía goliardesca sigue siendo imprescindible la antología de R. Arias y Arias, *La poesía de los goliardos*, Madrid, Gredos, 1970. Una excelente y atractiva aproximación inicial la podemos encontrar en la cantata profana de Carl Orff, *Carmina burana*, cuyo primer número empieza, precisamente, con el conocido y significativo «O Fortuna / velut luna / statu variabilis...».

37. José Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 134 y sigs.

8. Estructura

Siempre ha sorprendido la estructura externa de *La Celestina*, completamente distinta a cualquier otra obra de teatro: además de los preliminares (prólogos, poema en acróstico), tiene veintiún actos, de medidas variables. No solo destaca la extensión del acto I, justificada por Rojas al unificar en él toda la obra ajena, sino la diferente extensión de los demás actos. Así, el extenso y variado acto XII contrasta con otros más breves, como el II o el V. Por otro lado, el «Tratado de Centurio» presenta actos también más breves (con excepción del XIX, mucho más extenso).

Resulta difícil justificar la decisión de Rojas de escribir no solo tantos actos, sino una obra tan extensa, tratándose de teatro. Ya hemos comentado que no es una obra escrita para la escena, sino, como comedia humanística, teatro para ser leído.

Ahora bien, tal número de actos solo resulta difícil de aceptar desde el punto de vista de la mentalidad del clasicismo nacido a partir del siglo XVIII. Efectivamente, como recuerda Russell, «la división de la comedia latina en actos era desconocida tanto en la Antigüedad como en la edad media».³⁸ Las comedias humanísticas se dividían exclusivamente en *scenae*, que estaban determinadas por el cambio de escenario o de espacios. En segundo lugar, ya indica Ruiz Ramón que difícilmente Rojas podía acogerse a ninguna convención dramática, sencillamente porque en el momento en que escribe no existe.³⁹ Así pues, Rojas no puede acogerse a una tradición que justifique una estructura externa dividida en veintiún actos. Sin embargo, veremos cómo esta justificación podemos encontrarla en la estructura interna. Es decir, al no estar obligado por tradición o por preceptiva a la división tan dilatada, ha de haber alguna razón que explique esta división.

38. «Introducción» a F. de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Castalia, Madrid, 1991, p. 44.

39. Ruiz Ramón, obra citada, pp. 58-59.

Se ha comentado en más de una ocasión la dificultad de encajar *La Celestina* en el esquema de una estructura interna. Russell ha visto en la división en actos cierta arbitrariedad.⁴⁰ Para Gilman, la unidad básica sobre la que se construye la obra es la escena.⁴¹ De la misma opinión es Carlos Mota,⁴² quien además duda de que Rojas tuviese una noción muy precisa de lo que es un acto.

Es cierto que Rojas parece usar el término acto como sinónimo de escena, según se deduce del final de la carta de «El autor a un amigo suyo», cuando indica qué parte es la del antiguo autor y cuál es la suya: «Y para que sepáis dónde comienzan mis mal esculpidas razones, decidí que todo lo del antiguo autor fuese sin división en un *acto* o *escena* incluido, hasta el segundo *acto*, donde dice: «Hermanos míos», etc.». Ahora bien, también es necesario preguntarse por qué Rojas hizo la división en actos, si no había ninguna tradición previa, ninguna convención consolidada que le obligase a hacerlo. Lo más lógico es suponer que hay alguna intencionalidad en su diseño.

Partimos de unos elementos seguros. Tradicionalmente se ha visto que el acto I compone una suerte de prólogo en el que se esboza el planteamiento de la trama; el acto XII marca un antes y un después en la obra, porque en él se concentran tres elementos básicos de la misma:

- El primer encuentro entre Calisto y Melibea.
- La muerte de Celestina.
- Es el último acto en el que aparecen Sempronio y Pármeno.

40. Obra citada, p. 45.

41. Gilman, *La Celestina: arte y estructura*, obra citada, pp. 143-186.

42. «Articulación y contenido», en «Prólogo» a F. de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina*, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 125-208, 129-130.

Por último, todo el mundo está de acuerdo en que el acto XXI, el monólogo o planto de Pleberio ante el cadáver de su hija, es un epílogo, una reflexión moral y conclusiva sobre la obra.

Esta primera división puede darnos una primera pista que nos permita estructurar la obra. Si atendemos al desarrollo temporal, veremos que la acción de *La Celestina* dura de cuatro días, a los que se añade un quinto con un intervalo de un mes entre medio. Tomando como base el desarrollo temporal, una serie de paralelismos nos permite estructurarla del siguiente modo:

Planteamiento, o prólogo: acto I.

- Se presenta la acción principal: Calisto conoce a Melibea.
- Conocemos a los criados: Pármeno y Sempronio.
- Conocemos el mundo prostibulario: Celestina y Elicia. Se nombra a Areúsa.
- Se esboza la acción: Celestina actuará como medianera entre Calisto y Melibea.

1.ª Parte: actos II-XII. Se puede dividir en dos partes:

- Actos II-VII. Primer día. Desde la mañana hasta la noche.
 - Se produce el proceso de «conversión» de Pármeno: pasa de estar receloso de Celestina a aliarse con ella.
 - Culmina con la relación amorosa entre Pármeno y Areúsa.
 - Celestina acaba yendo a su casa, donde la espera Elicia. Allí hablan de dinero, y de la necesidad de que Elicia pueda sustituir a Celestina en el trabajo, pues debe independizarse, por si ella muriese.
- Actos VIII-XII. Segundo día. Desde la mañana hasta la noche.
 - Se produce el proceso de «conversión» de Melibea, en dos etapas:
 - Acto X: confiesa estar enamorada de Calisto.
 - Acto XII: primer encuentro con Calisto.

- Como la parte anterior, la sección acaba con una unión amorosa: Melibea y Calisto (paralelismo con acto VII: unión de Pármeno y Areúsa). - Acabada la noche, volvemos a casa de Celestina (paralelismo con acto VII). Ahora son Pármeno y Sempronio quienes van a verla. De nuevo, hablan de dinero. Muerte de Celestina.
2.ª parte: actos XIII-XX. Se puede dividir en dos partes:
• Actos XIII-XV: tercer y cuarto días. - Culminación de las relaciones amorosas de Calisto y Melibea. - Empieza la decadencia de Calisto: muerte pública de Pármeno y Sempronio. - Sosia y Tristán, nuevos criados de Calisto. - Areúsa y Elicia deciden vengarse.
• Actos XVI-XX: último día (un mes después). - Conversación de Pleberio y Alisa: se plantea el matrimonio de Melibea. - Venganza de Elicia y Areúsa. - Muerte de Calisto. • Suicidio de Melibea.
Conclusión: Acto XXI
• Planto de Pleberio. Meditación.

Esta estructura no es cerrada. *La Celestina* posee un diseño que es un *continuum*: siempre hay un acto, una escena o un motivo que enlaza con lo siguiente.

En la **primera parte**:

- a) Actos IV y X. En el acto IV se produce la primera entrevista entre Celestina y Melibea, que enlaza por un lado con el acto I, escena I (cuando se ven Calisto y Melibea), y nos lleva hasta el acto X, cuando Melibea confía su secreta pasión amorosa a la alcahueta.

- b) Actos VII y IX. El acto VII, con la unión entre Pármeno y Areúsa, enlaza (además de con la mañana siguiente, acto VIII, escena I) con el acto IX, la excelente escena de la comida entre los criados y las prostitutas.

Entre la **primera parte** y la **segunda parte**:

- a) Actos VII y XII. El acto VII no termina cuando Pármeno consigue acostarse con Areúsa, momento climático, pues es lo que, por diferentes motivos, han estado buscando criado y alcahueta, sino que se prolonga con el regreso a casa de Celestina, donde habla con Elicia. Este mismo regreso a casa, de noche, tras el clímax de una entrevista amorosa, se repite en el acto XII. En él se produce lo que todos esperan: el primer encuentro entre Calisto y Melibea. En contra de lo que hubiese sido previsible, Rojas alarga el acto hasta que Calisto regresa a casa. ¿Con qué intención? Para que volvamos por segunda vez a casa de Celestina. Además, si veíamos en el acto XII que la vieja hablaba con Elicia de la posibilidad de que ella pudiese faltar algún día (o sea, morir), aquí muere Celestina, junto a la misma Elicia.

Pero, una vez más, Rojas lanza la acción hacia adelante, para enlazar con la siguiente parte, al hacer que los criados huyan por la ventana.

En la **segunda parte**:

- a) Actos XVI y XX. En el acto XVI, Pleberio y Alisa hablan de la necesidad de concertar un buen matrimonio para Melibea, a la que creen inocente en todos los sentidos. Esta idea se desvanecerá con la explicación de Melibea antes de suicidarse, cuando confiesa su secreta relación con Calisto.