



Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo
Ávila – IES Jorge Santayana

RESUMEN:

La idea de que Rojas no partió de un solo acto, sino de un texto mucho más extenso, va contando cada vez con más defensores. En este artículo se resume la hipótesis de García-Valdecasas, según la cual Rojas comenzó su labor en el acto XIV, apoyándola con datos e ideas aceptados por otros críticos. Finalmente, se pide que editar la versión de la *Comedia*, más próxima al texto primitivo, sea una práctica más habitual.

ABSTRACT:

The idea, that Rojas didn't start from only one act, but from a longer text, is more and more supported. This article summarises García-Valdecasas's hypothesis, which states that Rojas began his writing in act XIV, and is based on data and ideas accepted by other literary critics. Finally, we would like versions closer to the original text (the *Comedia*) to be usually published.

1.- Planteamiento

La postura académica predominante en la actualidad acerca de la autoría de *La Celestina* es que Rojas encontró redactado el primer acto de la *Comedia* y acabó ésta añadiendo 15 actos más.

Frente a esta concepción, un pequeño grupo de críticos heterodoxos (que va aumentando en número, aunque lentamente) se plantea otra posibilidad: que Rojas partiera de un texto bastante más extenso.

Pioneros de esta postura han sido Cantalapiedra y Sánchez y Prieto. Fernando Cantalapiedra (1986 y 2000, sobre todo) defiende que el primitivo autor escribió hasta el acto 12 (incluido), y Rojas es el autor del resto. Antonio Sánchez y Remedios Prieto (1989 y 1991, sobre todo), observando los rasgos humorísticos de la obra y ciertos desajustes internos, defienden otra original hipótesis: Rojas partió de una comedia completa, cuyo final modificó. (El autor de la comedia completa, a su vez, partió del acto I).

García-Valdecasas (2000) expone, en un iconoclasta y brillante libro, una hipótesis semejante, de la que nos ocupamos a continuación.

Recientemente, en un importante trabajo, José Luis Canet (2007) ha elaborado una muy sugerente explicación sobre las circunstancias que rodean al lanzamiento y éxito de *La Celestina*, que él ve como una operación en el mundo universitario, con importantes apoyos desde el profesorado y desde algunas instancias del poder. En este marco, el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina* sería mínimo; además, ya existiría una *Comedia* completa anterior a él.

Joseph Snow ya anteriormente (1999-2000) había expresado muy fundadamente sus dudas sobre el hecho de que Rojas pudiera ser el autor de *La Celestina*; en un trabajo más reciente (2005-2006) acepta el marco que propone José Luis Canet y postula como autor a «un hombre o profesor de cierta importancia, trabajando él solo o con un reducido equipo», admitiendo la posibilidad de que se permitiera al joven estudiante Rojas acabar la obra.

Aunque este grupo de críticos parece pequeño, sus puntos de vista tienen puntos de contacto con las aportaciones de investigadores que defienden otras posturas. Así:

- Emilio de Miguel (1996) mantiene que toda la *Tragicomedia* es obra de una sola mano; coincide por tanto con los críticos reseñados en una cosa: no hay diferencias significativas entre el acto I y los siguientes.
- Patrizia Botta (1997) considera que Rojas partió del primer acto, pero que lo rescribió por completo haciéndolo suyo (idea también aceptada por Gilman y otros). Luego admite que, estilísticamente, la diferencia entre el acto I y los siguientes es inapreciable. También, a la vista de la *Celestina* manuscrita, escribe (1999: 18): «si el *Manuscrito de Palacio* era una obra entera podría no ser verdad lo del Auto I suelto e inacabado: sería una *Comedia* cabal, como pregona el Síguese».
- Marciales (1985) y Stamm (1988), entre otros, creen que Rojas hizo la *Comedia*, pero ven en el *Tratado de Centurio* una mano diferente.¹ Es lo mismo que sostienen los críticos *heterodoxos*, aunque invirtiendo los nombres (Rojas-anónimo frente a anónimo-Rojas).

2.- La hipótesis de García-Valdecasas

En las páginas siguientes vamos a argumentar a favor de la hipótesis de García-Valdecasas, apoyándonos también en aportaciones de otros autores.

Según esta teoría, la actividad de Rojas en torno a *La Celestina* se dio en tres momentos:

- 1º.- Rojas conoce la obra original y la termina. El texto original, manuscrito, no estaba dividido en actos. Llegaba hasta casi el final del actual acto XIV. Rojas lo completa con la muerte de los enamorados y el planto de Pleberio.² A esta fase pertenece la *Carta del auctor a un su amigo*.

1.- La teoría de Marciales sobre los añadidos de la *Tragicomedia* es, como se sabe, bastante complicada, ya que diferencia la adición de Rojas y las partes achacables a Sanabria (lo relativo a Centurio).

2.- Aunque Cantalapiedra opina que la intervención de Rojas comienza en el acto XIII, y lo defiende con fundados argumentos, sigo el criterio de García-Valdecasas basándome en algunos detalles de construcción y estilo; no obstante, la diferencia entre ambas hipótesis no es grande: ocho páginas de la edición de Burgos, 1499.

- 2º.- Posteriormente, al decidirse la impresión de la obra, Rojas trabaja sobre todo el texto, intercalando adiciones en todo él (lo que podemos denominar *adiciones primeras* en terminología de Marciales o Cantalapiedra). Suelen ser sentencias de florilegios, amplificaciones de algunos pasajes e incluso interpolación de escenas completas, como la escena I o el conjuro de Celestina. A esta fase (o un poco posterior, tras las primeras ediciones) pertenece el acróstico.
- 3º.- Posteriormente, comprobado el éxito de la obra, Rojas alarga el final y añade —sin advertirlo en el *Prólogo*— nuevas interpolaciones a lo largo de todo el texto (*adiciones segundas*).

Como se verá, esta concepción de la génesis de *La Celestina* tiene la virtud de explicar, con gran sencillez, el texto que nos ha llegado; da cuenta también con gran verosimilitud del papel de Rojas en la elaboración de la obra.

Centramos nuestro análisis en la *Comedia*, que, por ser el texto más antiguo, es el que más nos puede aclarar la cuestión de la autoría.

3.- ¿El texto previo tenía un acto?

Los principales argumentos para aceptar que Rojas escribió a partir del primer acto son los siguientes:

- 1.- Se afirma expresamente en la *Carta del auctor a un su amigo*.
- 2.- El acto I se sirve de fuentes literarias distintas que el resto de la obra.
- 3.- Algunos estudios han señalado diferencias estilísticas entre el acto I y el resto de la obra.
- 4.- El acto I es significativamente más extenso que los demás.
- 5.- Rojas, en la nueva versión de la *Tragicomedia*, interpoló textos en casi todos los actos, pero dejó intacto el primero, como si no fuera suyo.

Como vemos, no son pocas razones; y todas juntas parecen tener fuerza probatoria. Pero vamos a analizarlas por separado.

3.1.- El final de la Carta

Sería un argumento definitivo (o casi) si tuviéramos la certeza de que lo escribió Rojas. Pero, como pone de relieve García-Valdecasas, no es así, ya que no es el final primitivo de la *Carta*, sino una modificación, que perfectamente puede ser de mano ajena. El nuevo final dice así:

acordé que todo lo del antiguo autor fuese sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto, donde dice «Hermanos míos», etc.

Pero el final primitivo era éste:

Y porque conozcáis dónde comienzan mis maldoladas razones y acaban las del antiguo autor, en la margen hallaréis una cruz; y es el fin de la primera cena.

¿Qué quería decir «*primera cena*»? La verdad es que no lo sabemos,³ pero no podía significar «primer acto»: nos encontramos aún en una fase manuscrita, y se hacía necesaria una marca marginal justamente porque la obra no estaba dividida en actos todavía (como ya señaló Marciales, 1985: 40). La cruz marcaba, por tanto, el final de la obra anónima, pero no sabemos en qué punto estaba situada.⁴ Al desaparecer dicha cruz cuando se pasa del manuscrito a los ejemplares impresos (éstos sí divididos en actos) alguien identifica «primera cena» con «primer acto» y, en consecuencia, modifica el final de la *Carta*.

¿Pudo ser Rojas este «alguien» que confunde los términos *acto* y *escena*? La posibilidad existe, pero no es verosímil que un bachiller cometa un error tan elemental.⁵

Para García-Valdecasas, Rojas no puede ser el responsable de este nuevo final de la *Carta* porque él no es el autor de la división en actos, que fue realizada por los impresores sin su consentimiento. Tal es el sentido de su denuncia en el *Prólogo*: «una cosa bien excusada, según lo que los antiguos escritores usaron»: no se queja sólo de los argumentos de cada acto; se queja de la propia división en actos (los «antiguos escritores» no dividían en actos, sino en escenas). La obra salida de manos de Rojas no tenía división en actos, como el *Manuscrito de Palacio* o la *Tragicomedia* editada en Zaragoza (1507). Esta hipótesis es polémica, pero perfectamente aceptable.⁶ De hecho, ya la había avanzado Marciales (1985: 77): «la mala división en autos, con sus respectivos argumentos, se la debemos al corrector de Fadrique de Basilea».⁷

3.2.- Las fuentes

Es una afirmación muy repetida que las fuentes del acto I y el resto de la obra son distintas; pero no es cierta. En primer lugar, la principal fuente de sentencias en el acto I es *Auctoritates Aristotelis*⁸; pero dicha fuente se prolonga más allá del primer acto, a la primera escena del segundo. Si se es riguroso, este «pequeño detalle» invalida el argumento. En segundo lugar, hay fuentes comunes al primer acto y al resto.⁹ En tercer lugar, Petrar-

3.- La explicación de García-Valdecasas es interesante y verosímil: «primera cena» es «primitiva escena», «primitiva obra teatral». Recoge varios testimonios de la época donde se ve que *escena* podía tener ese significado.

4.- Así lo acepta, por ejemplo, Dorothy Severin (2002: 71): «El recurso de señalar con una cruz el margen del escrito parece haber sido rechazado por razones editoriales, y esta cruz pudiera haber aparecido en otro lugar que no fuera el final del primer auto que ahora tenemos». Para Severin, ese «otro lugar» está un poco más adelante; pero, ¿por qué no puede estar mucho más lejos?

5.- El término *escena* lo conoce porque conoce el teatro de Terencio; y el término *acto* demuestra conocerlo en el *Prólogo*, cuando se queja de las intromisiones editoriales. Para Marciales (1985: 41), que Rojas confundiera ambos términos es un «supuesto necio y sigloveintesco».

6.- Ya Russel (1991: 44) vio claro que el «primitivo autor» dividió la obra en escenas, no en actos: «La única división reconocida por la comedia latina era la ofrecida por los cambios de escena (*scaenae*), que era, sin duda, la forma adoptada por el primer autor». Incluso atisbó la posibilidad que apunta García-Valdecasas: «Podría suponerse que la división en actos se deba, como la adición de los argumentos ante cada acto, a la mano de un impresor o corrector. Pero no puede ser así. Fernando de Rojas se hace responsable de la división en actos cuando dice, al final de la *Carta*: «Acordé...», etc.»

7.- Véase también pág. 41. Marciales defendía que Rojas dividió la obra en cinco actos o jornadas, tal y como ocurría en los modelos de Terencio. Según Marciales, ya desde Varrón se editaba a Terencio dividido en cinco actos. Añade (1985: 41): «Todas las ediciones de Terencio que Rojas pudo conocer, entre 1470 y 1498, vienen con actos y escenas». La división en 15 actos es, según sus palabras, «absurda y arbitraria» (*ibidem*).

8.- Como demostró Íñigo Ruiz Arzálluz (1996).

9.- Autores y obras que aparecen en el acto I y en otros son, como mínimo, el arcipreste de Talavera, Rodrigo Cota, Juan de Mena, *Fiammetta*, quizá el *Bursario* de Rodríguez del Padrón (como estudió Alberto Forcadas, 1992); hay también

ca, que aparece en el acto II tomando el relevo de Aristóteles, no es el mismo siempre: *De remediis* aparece en el segundo acto, pero más tarde aparece el *Índice de sentencias*, desde el cuarto acto (y desde el IX al XV casi desaparece). Es decir, la presencia de Petrarca no prueba distintas autorías; más bien (como apunta García-Valdecasas) se deduce que Rojas utilizó las fuentes principales de forma sucesiva, dependiendo del libro que tuviera sobre su escritorio.

En cambio, sí es muy revelador, como subraya García-Valdecasas, el hecho de que las sentencias del *Índice* de Petrarca aparezcan utilizadas en la *Comedia* prácticamente por orden alfabético: en el acto IV: *anacharsis, anima, Adriano, Anfión*; en el V: *admiratio, animal, animalia*; en el VI: *abeja, Adelecta, Alcibíades*, etc. Esto no parece una práctica normal en un autor literario; más bien parece delatar que un segundo autor está adornando con sentencias un texto ajeno. También es revelador que las sentencias de *Auctoritates Aristotelis* estén empleadas de la misma manera, tal y como hace notar Ruiz Arzálluz.¹⁰ Es decir, indican lo mismo: un segundo autor que está adornando con sentencias un texto primitivo.

3.3.- Diferencias estilísticas

Algunos estudios, que parecen realizados *ad hoc*, han encontrado diferencias estilísticas entre el acto I y los restantes. Pero no se trata, desde luego, de un argumento de peso, como ha demostrado con solvencia Emilio de Miguel (1996: 200-247) en una importante parte de su trabajo. En la misma línea, Cantalapiedra (2000: I, 79-96) aporta una lista de casi 150 correspondencias estilísticas entre el acto I y los once siguientes. Como dice Patrizia Botta (1999: 19), «En el caso de *La Celestina* hay materia de sobra para comprobar la constante unidad del texto».

Lo que sí se puede constatar es que a lo largo de los actos I-XIV hay dos manos, dos estilos diferentes: un autor original y un autor que *enriquece* el texto con interpolaciones. Volveremos sobre ello en seguida.

3.4.- Extensión del acto I

El acto I es, con diferencia, el más extenso de la *Comedia*, con 31 páginas (edición de Burgos, 1499). Esto puede ser significativo. Pero hay que tener en cuenta que la división en actos es bastante irregular. Por ejemplo, el acto XI ocupa 6 páginas, mientras que el XII ocupa 18, tres veces más. ¿Indica esto diferente autoría? Por otra parte, Emilio de Miguel (1996: 198) relativiza la singularidad del acto I, comparándolo con el XII. Éste, aunque es más corto, es incluso más complejo: el acto I presenta siete personajes, cinco lugares y tiene diez escenas; el XII presenta nueve personajes, seis lugares y tiene también diez escenas.

en el acto I y restantes: huellas bíblicas, del cancionero, del teatro de Terencio; sentencias de Publilio Siro, proverbios de Santillana, refranes del *Seniloquium*.

10.- «hay cierta tendencia a que los préstamos se tomen como cerezas: la mayoría de las veces una sentencia arrastra consigo la siguiente, ésta a su vez la que tiene a continuación, etc.; otras veces son sentencias que no están inmediatamente seguidas una de otra, pero sí muy próximas entre sí [...]; procedimiento que no parece tener nada de particular y que recuerda inevitablemente el de Fernando de Rojas con el índice de su Petrarca» (Ruiz Arzálluz, 1996: 279).

3.5.- Ausencia de interpolaciones de la Tragicomedia en el acto I

Aunque es un detalle que puede ser significativo, en realidad no sabemos a qué se debe esa ausencia. Señala García-Valdecasas que Rojas, simplemente, no vio la necesidad de ellas (ya estaba lleno de *adiciones primeras*). En todo el segundo acto sólo hay una, casi al final. Por otra parte, tampoco las hay en el XVI (planto de Pleberio), que sin duda es de Rojas.

En conclusión, no puede considerarse probado que la parte escrita por el anónimo autor fuera sólo el primer acto, aunque hay que reconocer que quienes así lo creen tienen argumentos de peso.

4.- ¿El texto previo tenía 14 actos?

Los argumentos para aceptar que Rojas escribió a partir del acto 14 son también numerosos y convincentes:

- 1) Todas las afirmaciones de la *Carta* y de los versos acrósticos van en ese sentido.
- 2) Los dos actos finales presentan claras diferencias frente a los anteriores.
- 3) Los dos actos finales muestran claras semejanzas con los añadidos de la *Tragicomedia*.

Veamos estos argumentos más detenidamente.

4.1.- Las afirmaciones de la *Carta* y el acróstico

Siguiendo a García-Valdecasas, aceptamos que la *Carta* es un texto escrito por Rojas, y que lo que en ella se afirma es cierto.¹¹ Pues bien, si se leen estos textos preliminares sin prejuicios (como los leyeron los lectores de la *Comedia*, con la *Carta* en su redacción primitiva), se ve con toda evidencia que Rojas, al referirse al texto original, no está hablando de un solo acto, sino de una obra casi completa. Rojas dice acerca de ese texto lo siguiente:

- Que era «dulce en su principal historia o ficción toda junta»;
- Que «estaba por acabar»;
- Que «no tenía su firma del autor»;
- Que éste es digno de memoria «por la sutil invención: por la gran copia de sentencias entrejeras que so color de donaires tiene»;
- Que el autor «celó su nombre».

Sobre sí mismo añade:

- «no me culpéis si en el fin bajo que le pongo no expresare el mío» (el «fin bajo» es la conclusión de la obra, que Rojas califica de «baja», «humilde»);¹²

11.- Que la *Carta* es de Rojas ha sido admitido generalmente, aunque últimamente Di Camillo (2000) lo ha puesto en duda, dada la abundancia de términos cultos y de tópicos que la *Carta* contiene. No obstante, en la *Carta* están los rasgos estilísticos típicos de Rojas: los latinismos crudos, el hipérbaton, el adjetivo antepuesto, etc. La veracidad de la *Carta* ha sido siempre muy discutida.

12.- Como dice Cantalapiedra (2000: II, 249): «No es admisible pensar que quince actos sean el final de una obra de dieciséis».

- Que es jurista;
- Que lo hizo por recreación;
- Que empleó quince días en hacerlo. Este breve tiempo, que nadie cree si se refiere a quince actos, es muy razonable para escribir dos actos con el cuidado de un escritor primerizo.

En los acrósticos Rojas confirma lo dicho en la carta.¹³ Pero recalquemos unos versos: «Yo vi en Salamanca la obra presente; movime a acabarla por varias razones». Obsérvese que se refiere al texto primitivo como «la obra presente»; en la *Carta* se refiere al texto completo con los mismos términos: «la presente obra».

Cierto que puede haber otras lecturas, pero esta interpretación de la *Carta* y el acróstico, defendida por Cantalapiedra o García-Valdecasas, es irrefutable.¹⁴

4.2.-Peculiaridades de los dos actos finales

Los dos actos finales presentan rasgos que los diferencian del resto de la obra:

- 1.- Escaso movimiento teatral. Básicamente son dos largos monólogos (tres páginas de Melibea en el acto XV y siete páginas de Pleberio en el XVI).
- 2.- Un importante cambio escénico. Hasta este momento toda la obra se desarrolla en dos alturas —planta baja (al nivel de la calle) y planta superior—, lo que hace posible su representación escénica.¹⁵ Rojas introduce ahora una «azotea alta» desde la que se ven los navíos. Parece, por tanto, un tercer nivel de altura. Desde allí habla con su padre, en lo que es el único caso de conversación «a distancia». Puede deducirse, por tanto, que el concepto que tiene Rojas no es el mismo que el del autor primitivo: piensa más bien en clave de novela o de teatro leído.
 Esto explica muy claramente el enigma del género de *La Celestina*. La primitiva obra teatral (actos I-XIV), manipulada conforme a modelos de otros géneros, produce un híbrido entre teatro representable, teatro leído y novela. Ya Deyermond (1973) explicó el género de *La Celestina* como una desviación de la comedia humanística debido a la influencia de la *Cárcel de amor*; creo que es lo cierto, pero esta explicación cobra más sentido si el papel de Rojas no fue redactar quince actos sino sólo dos.
- 3.- Otros aspectos de técnica dramática. Emilio de Miguel ha señalado con mucho tino cómo muchas veces los críticos defensores de distinta autoría para el acto I suelen ver entre el anónimo y Rojas unas semejanzas técnicas que resultan sorprendentes. Tomemos algunas de las numerosas citas del estudio de De Miguel (1996):

13.- Aunque parece claro que el acróstico es posterior a la *Carta*, no es necesario suponer para ambos textos una autoría diferente, como hace Di Camillo (2000). Rojas lo introduce con el único fin de dar a conocer su nombre, así que se limita a repetir o amplificar lo dicho por él en la *Carta* y a recalcar su fin moral. En cuanto al «bajo nivel literario del acróstico» al que se refiere Di Camillo (2000: 116), no sorprende: está a la altura de la *Carta*, la despedida de Melibea, el planto de Pleberio, el *Prólogo* de la *Tragicomedia* y demás añadidos que desacreditan a Rojas como escritor.

14.- También Stamm (1988: 17) piensa que la *Carta* no puede referirse a sólo un acto: «el texto no puede referirse aisladamente al *Acto*. Sale clarísimo que quien escribe la *Carta* está pensando en la *Comedia* en su totalidad».

15.- Según García-Valdecasas (2000: 267) la obra original, como distintos modelos italianos de la época, «se concibió para representarse. Con toda seguridad».

Russell: «Un rasgo notable de dichas acotaciones es que tanto el primer autor como Rojas con frecuencia no se contentan con señalar el cambio de situación con una observación escueta» (p. 153).

Russell: «tanto el primer autor como el mismo Rojas consideran que las palabras que ocurren en el diálogo puesto ante el lector representan un resumen de lo que 'en realidad' pasaba» (p. 170).

Bohígas: «La comparación del acto I y el VII es muy instructiva para percatarse de cuán a fondo Fernando de Rojas se compenetró con lo que le dio el acto I» (p. 283).

Severin: «The primitive author has developed certain methods of giving the memory scenes a sense of immediacy. The most important of these is dialogue within the memory [...]. This dialogue within memory will be a favourite technique of Rojas» (p. 285).

Algunos ejemplos posteriores, tomados de la edición de la editorial Crítica (2000):

Ruiz Arzálluz (p. CXVII): «Parece, en fin, en que hay cierto consenso en que tanto el autor del acto I como Rojas critican el amor cortés, ya sea a través de una parodia más o menos sistemática de la conducta de un amante típico, ya sea a través de otros procedimientos».

Ruiz Arzálluz (p. CXXIV): «La afición de Rojas por la poesía de cancionero — que comparte con el «antiguo autor»— es patente.»

Carlos Mota (p. CXXXIV): «La crítica ha admirado la llamativa variedad y dominio formal del diálogo por parte de los autores».

Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (p. 28, nota): «Es admirable la capacidad del autor del auto I (y de Rojas luego) para sugerir escenarios».

Todas estas semejanzas, que parecen indicar que Rojas y el anónimo eran almas gemelas, se explican fácilmente si se acepta un único autor hasta el acto XIV.

- 4.- Diferencias estilísticas. Como hemos apuntado anteriormente, hasta el acto XIV conviven en la obra dos niveles estilísticos: un lenguaje de insuperable realismo, de intervenciones breves y coloquiales, y un lenguaje retórico, latinizante y adornado. García-Valdecasas atribuye esta duplicidad a dos manos diferentes: el primer autor e interpolaciones de Rojas.¹⁶

En efecto, hay buenas razones para creer que Rojas modificó el texto previo, tanto si era de un acto como si era de catorce, llenándolo de *interpolaciones* o *adiciones primeras*. Lo más probable es que Rojas actuara sobre el texto original igual que hizo años después en su ampliación de la *Tragicomedia*, cuando añadió las *interpolaciones segundas*.¹⁷ Así lo vio también Marciales (1985: XIV). Para él, la *adiciones primeras* «están dentro del proceso normal de la escritura de la *Continuación* [es decir, los

16.- «Ambas prosas no se parecen en nada. Delatan dos mentalidades diferentes y aun opuestas» (García-Valdecasas, 2000: 314).

17.- García-Valdecasas, en su libro tantas veces aludido, realiza el trabajo de reconstruir el texto original, eliminando todo lo que considera añadido por Rojas. Es un intento muy loable, y aporta una visión nueva de la obra. Ahora bien, es una edición basada sólo en la intuición y en la hipótesis, con la que, por consiguiente, muchos lectores pueden estar en desacuerdo.

actos II-XVI, en su terminología], de tal modo que las *adiciones segundas* no son sino la prosecución del mismo sistema de escritura o redacción». ¹⁸ Marciales cree que Rojas interpola en su propio texto; García-Valdecasas cree que Rojas interpola en un texto ajeno.

Una prueba fehaciente de la existencia de estas adiciones primeras, sin salirnos del acto I, son las frases de la *Carta a Hipólito de Milán*, de Eneas Silvio, traducidas literalmente en este acto (Di Camillo, 2000: 122). Dichas frases, por su tardía fecha (probablemente la traducción de Salamanca, 1495), deben ser consideradas interpolaciones de Rojas, y no textos originales del primer autor. Lo mismo puede decirse de las citas de *Auctoritates Aristotelis*. Y ya fuera de este acto, las sentencias de Petrarca y otras ampliaciones también deben ser consideradas como intervención de Rojas sobre el texto original. Todas ellas se caracterizan por los rasgos de estilo de Rojas, que básicamente son los epítetos, el latinismo, los paralelismos, las ampliaciones y las anáforas. Lo que Juan de Valdés censuró como «el amontonar de vocablos como magnificat a maitines».

De los dos estilos, sólo el segundo aparece en los actos XV y XVI, lo que hace que las intervenciones de los personajes sean lentas, retóricas y demoradas. El primer estilo, realista y escueto, desaparece en estos dos actos finales.

- 5.- Un nuevo tratamiento de las fuentes. El planto de Pleberio emplea abundante material de Petrarca (párrafos enteros); algo nuevo en la obra, ya que hasta ese momento se emplean citas más o menos breves. El planto tiene el aspecto de haber sido escrito por un escritor novel (ya Keith Winnom [1981] señaló su deficiencia literaria), que se vale de los textos de Petrarca como andadores para no caer.

4.3.- Rasgos comunes entre los actos XV-XVI y los añadidos de la Tragicomedia

- Igual que el planto de Pleberio se vale de largos párrafos de Petrarca, el *Prólogo* de la *Tragicomedia*, es, como ya señaló Menéndez Pelayo, un completo plagio del autor italiano. Como dice García-Valdecasas (2000: 114) son «cortes del mismo paño. Se han hecho por el mismo procedimiento y plagiado de unos mismos libros».
- El monólogo de Calisto interpolado en el acto XIV es igual que los monólogos de Melibea (acto XV) y Pleberio (XVI): larguísimo, confuso, lleno de alusiones mitológicas.
- El monólogo de Melibea (XVI) se amplifica en la *Tragicomedia* con más de los mismo: morosidad, alusiones mitológicas...

5.- *La Celestina* manuscrita

La versión manuscrita de *La Celestina* (*Manuscrito de Palacio*) es interpretada en general como una copia del manuscrito original sobre el que trabajó Rojas. Sin embargo, otras

18.- Más adelante (1985: 63-64) presenta un largo listado de *adiciones primeras*, y comenta «Algunas son tan similares a las que fueron hechas en el alargamiento y modificación posterior, que es trabajo pensar por qué no habían sido antes descubiertas y analizadas como tales». Más tarde todavía añade que probablemente son más numerosas las interpolaciones primeras que las segundas (p. 81).

explicaciones son perfectamente posibles. Así, en un perspicaz y certero artículo, Antonio Sánchez (2001) da la interpretación en mi opinión correcta. En el manuscrito hay un primer copista (folios 94-97); y hay un segundo copista, que añade los folios 98-100, antepone el folio 93v (donde reproduce el *Íncipit* y el argumento general), y que corrige con notas marginales e interlineados los folios del primer copista. ¿Qué se desprende de esto? Que cada copista tiene ante su vista una fase distinta de la elaboración de *La Celestina* por parte de Rojas. Por eso las correcciones del segundo copista acercan el texto del primer copista a la forma impresa, sin llegar a ella.

En el manuscrito aparecen los nombres *Erasístrato* y *Seleuco*, sin duda los originales en lugar de *Eras* y *Crato* y *silencio*, respectivamente, que aparecen en las ediciones impresas de la *Comedia*. Se suele afirmar que esos nombres estaban en el texto del autor original y que Rojas los leyó mal. La conclusión sería que el manuscrito de Palacio muestra un estado de redacción anterior a Rojas. De nuevo, otras interpretaciones son posibles. Veámoslo:

El pasaje donde aparecen estos términos es el siguiente:

CAL.– Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. *¡Oh bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡Oh si viniédeses agora, Eras y Crato, médicos, sentiríades mi mal! ¡Oh piedad de silencio, inspira en el plebérico corazón por que, sin esperanza de salud, no envíe el espíritu perdido con el del desastrado Píramo y de la desdichada Tisbe!*

SEMP.– ¿Qué cosa es?

CAL.– ¡Vete de ay! ¡No me hables! *Si no, quizá ante del tiempo de mi rabiosa muerte mis manos causarán tu arrebatado fin.*

SEMP.– Iré, pues solo quieres padecer tu mal.

CAL.– ¡Ve con el diablo!

SEMP.– No creo, según pienso, ir conmigo el que contigo queda¹⁹.

Los textos en cursiva corresponden, según la interpretación de García-Valdecasas, a interpolaciones realizadas por Rojas en el texto original del primer autor (*interpolaciones primeras*). Se observa a simple vista la diferencia radical de estilo: frente a la concisión y el realismo, las sentencias de florilegio («¡Oh bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene!» de *Auctoritates Aristotelis*) y la amplificación por medio de adjetivos antepuestos y alusiones cultas.

Visto así, es claro que los términos *Erasístrato* y *Seleuco* originales los escribió Rojas; de ahí que aparezcan en la *Celestina* manuscrita, que refleja un estado intermedio de la elaboración hecha por él; de acuerdo con ello, los errores de lectura corrieron a cargo de algún oficial de la imprenta más o menos culto.²⁰

19.– *La Celestina*, ed. de F. Lobera et al., pp. 29-30. Las restantes citas del texto Rojas son también de esta edición.

20.– Dado que el texto resultante fue poco satisfactorio, todavía fueron enmendados por otro corrector en la *Tragicomedia*: *Eras* y *Crato* se convirtieron en *Crato* y *Galieno* y *de silencio* se convirtió en *celestial*.

6.- Rojas según sus contemporáneos

Los citados trabajos de Snow sobre este punto, ya antes citados, son demoledores: nadie en su tiempo consideraba a Rojas autor de *La Celestina*. En efecto, ninguna edición del siglo XVI lo cita como autor, ni ninguno de los comentaristas o continuadores se refieren a él.

Por otra parte, nada de lo que sabemos de su biografía posterior le vincula con la obra; y es curioso que en su biblioteca sólo hubiera un ejemplar tardío de ésta. ¿No es raro que un autor no tenga varios ejemplares o ediciones de su libro, y más tratándose de uno de tanto éxito?

La atribución a Rojas se generaliza en el siglo XX, y se basa en el acróstico (según el cual, Rojas «acabó la Comedia») y en la documentación inquisitorial en la que se dice que Rojas «compuso a Melibea».²¹ Es una base muy frágil para atribuirle la autoría, y sin embargo hoy día se hace de forma general.

Y lo cierto es que, si Rojas es un estudiante de Derecho en Salamanca, o incluso un joven jurista ya en ejercicio, no parece capacitado para hacer una obra como *La Celestina*, ya que no conoce la comedia humanística italiana, que no existía en Castilla. Sólo está capacitado para *acabarla* echando mano de sus lecturas novelísticas y sacando sentencias de florilegios varios (es decir, alejándola de su origen teatral). El primer autor, por el contrario, sí parece ser un hombre de mayor madurez y conocedor del teatro italiano (para García-Valdecasas es incuestionable que había vivido en Italia y conocido allí la técnica dramática).

7.- Los añadidos de la *Tragicomedia*

Lógicamente, para García-Valdecasas (como para Cantalapiedra o Sánchez y Prieto) las adiciones de la *Tragicomedia* son obra de Rojas. Ya hemos visto anteriormente que la comparación con los actos finales es muy elocuente en este sentido. Al tener Rojas menor talento artístico que el primitivo autor, la valoración de la *Tragicomedia* por fuerza ha de ser negativa. Así lo vieron Cejador, Foulché-Delbosch o Bohigas. También Marciales (1985: 183-194) dedica páginas muy interesantes a criticar los añadidos del *Tratado de Centurio*, tanto en el nivel constructivo como, sobre todo, del lenguaje.²² García-Valdecasas argumenta a lo largo de muchas páginas, de forma muy convincente, cómo la *Tragicomedia* empeora el texto;²³ de tal forma que algunos críticos le reconocen su acierto. Así, López-Ríos (2001: 156):

Son páginas en las que plantea cuestiones de gran calado. Hay que reconocerle el mérito de haber dicho de forma rotunda lo que más de un celestinista compartiría, pero no lo proclamaría tan abiertamente: en muchos aspectos, la *Comedia* es superior literariamente a la *Tragicomedia*.

21.- Varios autores (Sánchez y Prieto, García-Valdecasas, Snow) señalan que *compuso* significa *arregló*, no *escribió*, como se suele interpretar.

22.- «Hay evidentemente una constante inseguridad idiomática, un desgreño que es imposible atribuir a Rojas» (Marciales, 1985: 193).

23.- Puede verse un resumen en Bernaldo de Quirós (2005).

O Guillermo Carnero (2002: 3):

puede admitirse sin dificultad que el *Tratado de Centurio* quiebra la concisión dramática del primitivo acto XIV e introduce incoherencia e inverosimilitud.

Además de las diferencias de nivel artístico, hay una serie de incongruencias entre la *Comedia* y la *Tragicomedia* que se explican muy bien si las vemos como obra de manos distintas. Recordemos, por ejemplo, el desajuste señalado por Marciales (1985) y Cantalapedra (1986), a propósito del amigo de Areúsa:

Comedia (VII, 177).- Areúsa: «se partió aquel mi amigo con su capitán a la guerra [...]. Que me da todo lo que he menester, tiéneme honrada, favoréceme y trátame como si fuese su señora».

Tragicomedia (XV, 285).- Areúsa (a Centurio): «hasme robado cuanto tengo. Yo te di, bellaco, sayo capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mil maravillas labradas, yo te di armas y caballo».

Otro ejemplo, señalado por García Valdecasas (2000: 126):

Comedia (XIII, 267).- Sosia (describiendo a Pármeneo y Sempronio): «El uno llevaba todos los sesos de la cabeza de fuera, sin ningún sentido; el otro quebrados entrambos brazos y la cara magullada.»

Tragicomedia (*ibidem*).- Sosia (adición a lo anterior): «Ya sin sentido iban; pero el uno, con harta dificultad, como me sintió que con lloro le miraba, hincó los ojos en mí, alzando las manos al cielo, casi dando gracias a Dios y como preguntándome si me sentía de su morir».

Ante esto, se pregunta García-Valdecasas quién de los dos levantaría los brazos, si el que los tenía quebrados o el que tenía los sesos fuera, sin ningún sentido.

Un breve comentario más. Si la hipótesis de García-Valdecasas es cierta, el *Tratado de Centurio* comenzaría aproximadamente donde terminaba la obra del primitivo autor. Es decir, lo que hizo Rojas en la *Tragicomedia* fue cambiar el final que había hecho en la *Comedia* (actos XV-XVI), alargándolo (actos XV-XXI). Y quizá, cuando Juan de Valdés señaló que le contentaba menos el ingenio de quien acabó *La Celestina*, estaba pensando precisamente en esos actos XV-XXI de la *Tragicomedia*.²⁴

8.- Sobre la hipótesis de José Luis Canet

Como hemos comentado anteriormente, el trabajo de José Luis Canet pone el foco sobre una cuestión interesantísima: por el número de ediciones, *La Celestina* supera a cualquier otra obra de ficción de la época. Su divulgación sólo es comparable a la de los manuales universitarios. Se pregunta, además, quién pudo correr con los elevados gastos de la edición del libro; sin duda, no un estudiante salmantino. Añade que, para publicar la obra en distintas imprentas, hay que enviar distintos manuscritos y convencer a los impresores de que harán negocio, de que tendrán lectores. Si se trata de un manual universitario, todo esto encuentra explicación.

24.- Lo apunta Marciales (1985: 191), pero refiriéndose sólo al *Tratado*.

De ahí su percepción de que, detrás de *La Celestina*, hay unos poderes fácticos interesados en su éxito, como instrumento de ruptura de moldes y modelos educativos anteriores.

Como se ve, la propuesta de Canet no puede ser más estimulante.

Ahora bien, esta hipótesis le lleva a prácticamente anular el papel de Rojas en la elaboración de la obra (Canet, 2007: 42-43):

Aunque para mí queda muy claro que no fue un estudiante de Derecho, así sin más, el que está detrás de la *Comedia* ni de la *Tragicomedia*, sino que en su proceso evolutivo intervinieron diferentes manos, e incluso más diría yo, diferentes profesores y alguna que otra instancia política y/o religiosa. [...] Lo que no queda ya claro [...] es que Fernando de Rojas haya escrito la *Comedia de Calisto y Melibea* (aunque sean sólo los 15 actos que continúan al primero, como reza en la carta del Autor a un su amigo), incluso la segunda reformulación en *Tragicomedia*; como mucho, es posible que haya participado en su versión definitiva, de ahí la frase aparecida en los acrósticos de que «acabó» la obra, es decir, le dio «la última mano», según ha detallado Joseph T. Snow.

Como contrapartida, considera que Alonso de Proaza sí pudo ser el editor, y que tuvo mucho que ver con la evolución del texto.

Aunque queda mucho por debatir sobre esta hipótesis, que abre perspectivas insospechadas,²⁵ ésta no explica en mi opinión los versos en los que Proaza se refiere a Rojas como «aqueste gran hombre», y se refiere a su «digna gloria» y su «claro nombre». Nos vemos obligados a entenderlo como una maniobra de distracción con la que Proaza quiere apartar de sí mismo la responsabilidad de la obra.

Dentro de la teoría de García-Valdecasas, por el contrario, los versos de Proaza encajan sin ningún problema: Proaza valora a Rojas su acierto al «rescatar» el texto y modificarlo, adaptándolo a los gustos del público culto de su tiempo. No es el autor, pero gracias a él se conoce el texto en su forma impresa. Los calificativos que le dedica Proaza tienen justificación.

En cuanto al éxito editorial, sin negar, ni mucho menos, las ajustadas reflexiones de José Luis Canet, no podemos olvidar tampoco que los propios impresores, si veían que la obra estaba siendo un éxito indudable en otros lugares, podían arriesgarse a ser los editores y correr con los gastos, esperando obtener la correspondiente ganancia.

9.- Conclusión

Lo que hemos llamado teorías *heterodoxas* son aportaciones muy valiosas para aclarar la multitud de enigmas que encierra *La Celestina*. En particular, la hipótesis de García-Valdecasas, que en mi opinión no ha tenido el reconocimiento que merece, explica de forma muy satisfactoria tanto las características del texto que nos ha llegado como el papel de Rojas en su elaboración.

Y dado que esta hipótesis minimiza el papel de Rojas y considera que el valor artístico de la *Comedia* es superior al de la *Tragicomedia*, sería muy oportuno que no se editara

25.- Ya intuidas por Pedro Cátedra, como indica el mismo José Luis Canet (2007: 39).

siempre esta última versión de la obra. Al contrario, sería deseable que también fuera práctica habitual editar la *Comedia*, relegando las interpolaciones de la *Tragicomedia* a la categoría de apéndice o notas a pie de página; y retirando el nombre de Rojas como principal autor de la obra. Naturalmente, no se puede olvidar que la versión que ha conocido tanto éxito y tantas ediciones desde su aparición es la *Tragicomedia*; pero dispondríamos así de un texto más cercano al original; texto, por cierto, que también tuvo varias ediciones en su corta vida de existencia. Planteemos un poco de ciencia-ficción hacia el pasado: si los editores hubieran seguido ofreciendo a los lectores las dos versiones, ¿cuál habrían elegido?

Bibliografía

- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, «Comentarios a la hipótesis de García-Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*», *Espéculo*, 30 (1995), 23 páginas.
- BOTTA, Patrizia, «El texto en movimiento (de «La Celestina de Palacio» a «La Celestina» posterior)», en *Cinco Siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.), Universitat de Valencia, 1997, pp. 135-159.
- , «La autoría de *La Celestina*», en *Edizione critica della «Celestina» di Fernando de Rojas (dall'Atto VIII° alla Fine)*, 1999, (<http://rmcisadu.let.uniroma.it/celestina>).
- CANET, José Luis, «*Celestina* 'sic et non' ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58.
- CANTALAPIEDRA, Fernando, *Lectura semiótico-formal de «La Celestina»*, Kassel, Reichenberger, 1986.
- CANTALAPIEDRA, Fernando (ed.), Anónimo/ Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea. V Centenario, 1499-1999. Edición crítica con un estudio sobre la autoría y la 'Floresta celestinesca'*, Kassel, Reichenberger, 2000, 3 vols.
- CARNERO, Guillermo (2002), «¿Restaurar *La Celestina*?», *Saber leer*, 156 (2002) pp. 1-3.
- DEYERMOND, Alan, *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1973.
- DI CAMILLO, Ottavio, «La péñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la Carta 'El autor a un su amigo' de *La Celestina*», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, ed. de Isabel Lozano y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2000, pp. 111-126.
- FORCADAS, Alberto, «*El Bursario* (traducción de las *Heroídas* de Ovidio por Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón) en *La Celestina*», en *Actas del X Congreso da la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de Antonio Vilanova, vol. 1, 1992, págs. 179-188.
- GARCÍA-VALDECASAS, José Guillermo, *La adulteración de *La Celestina**, Madrid, Castalia, 2000.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago, «Sobre *La adulteración de la 'Celestina'* y los nuevos rumbos de la crítica celestinesca», *Celestinesca*, 25 (2001), pp. 129-145.
- MARCIALES, Miguel (ed.), Fernando de Rojas: *Celestina*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1985, 2 vols.
- MIGUEL, Emilio de, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996.
- ROJAS, Fernando de (y «antiguo autor»), *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz-Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.

- RUIZ ARZÁLLUZ, Íñigo, «El mundo intelectual del «antiguo autor»: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la RAE*, LXXVI (1996), pp. 265-284.
- RUSSELL, Peter R. (ed.), Fernando de Rojas: *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio, «Otro punto de vista sobre el Manuscrito de Palacio Ms 1520», en *La Celestina V Centenario (1499-1999)*, *Actas del congreso internacional*, ed. de Felipe Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Univ. Castilla-La Mancha, 2001.
- , y PRIETO DE LA IGLESIA, María Remedios, «Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Revista de Literatura*, LI, 101 (1989), pp. 21-54.
- , y PRIETO DE LA IGLESIA, María Remedios, *Fernando de Rojas y 'La Celestina'*, Barcelona, Teide, 1991.
- SEVERIN, Dorothy (ed.), Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 13ª ed., 2002.
- SNOW, Joseph, «Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?» *Letras*, 40-41 (1999-2000), pp. 152-157.
- , «La problemática autoría de *Celestina*», *Íncipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 537-561.
- STAMM, James, *La estructura de «La Celestina»: una lectura analítica*, Salamanca, Universidad, 1988.
- WHINNOM, Keith, «Interpreting *La Celestina*: The Motives and the Personality of Fernando de Rojas», en *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, ed. de F. W. Hodcroft, D. Pattison, R. Pring Mill, y R. Truman, Oxford, Soc. for Study of Mediaeval Langs. & Lit., 1981, pp. 53-68.

Textos

