

EFFECTOS PROVOCADOS EN LA *COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA* POR LAS ADICIONES PRIMERAS.  
UNA CLASIFICACIÓN

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo  
IES Jorge Santayana y UNED (Ávila)

1. EL TEXTO DEL ANTIGUO AUTOR: ACTOS I-XIV SIN LAS ADICIONES PRIMERAS

Siguiendo a José Guillermo García-Valdecasas, anteriormente he dedicado varios trabajos a defender que los actos I-XIV de *La Celestina* son obra del “primer autor”, y que Rojas acabó la obra con los actos XV-XXI. También intercaló numerosas adiciones en los catorce actos primeros (*adiciones primeras* en la *Comedia* y *adiciones segundas* en la *Tragicomedia*). Contamos con numerosos argumentos para fundamentar esta postura<sup>1</sup>.

Naturalmente, la existencia de adiciones primeras es solo una conjetura, pero pensamos que difícilmente discutible, a la vista de las aportaciones de autores como Marciales, Cantalapiedra, Sánchez y Prieto

<sup>1</sup> En nuestros trabajos hemos intentado mostrar: 1) La unidad de escritura de los actos I-XIV; 2) La unidad de escritura del material que se debe a Rojas: los paratextos, los actos XV-XXI y las adiciones primeras y segundas; 3) El carácter de obra teatral representable de los actos I-XIV; 4) La falsedad de la frase de la *Carta* que reduce la obra original a un solo acto. Cfr. José Guillermo García-Valdecasas, *La adulteración de “La Celestina”*, Madrid, Castalia, 2000. También José Antonio Bernaldo de Quirós, “Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*”, *Lemir*, 12 (2008), pp. 325-340; “*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría”, *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108; “El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melibea*. Veinte ejemplos”, *Etiópicas*, 5 (2009), pp. 162-184; “*La Celestina*: adiciones primeras amplificadas con adiciones segundas. Consecuencias para la atribución de la autoría”, *Etiópicas*, 7 (2011), pp. 87-104.

o García-Valdecasas<sup>2</sup>. Los efectos nocivos de estas adiciones, que mostramos en este trabajo, son la mejor prueba de su existencia. Ya que, si no son adiciones hechas por un autor diferente, ¿cómo pueden ser explicados los evidentes trastornos (incoherencias, contradicciones...) que causan en el texto previo? ¿Puede un escritor intercalar en su propia obra adiciones que, sistemáticamente, modifican sus principios estéticos y su concepción artística?

Otro indicio bastante interesante de que las adiciones y el texto original son de distinta mano surge al revisar el *Tratado de Centurio*. Al ser fruto de la redacción personal de Rojas, en vano buscaremos en él la dualidad texto/adiciones que se observa en el resto de la obra. En el *Tratado de Centurio* las sentencias y refranes aparecen de forma espontánea, ya que no son adiciones posteriores, sino material que se incorpora en el momento mismo de la redacción. No se perciben, por ello, los desajustes que vemos en el resto de *Celestina*. Y lo mismo ocurre en los dos actos finales, redactados por un solo autor (Rojas).

Los “trastornos” o “desajustes” ocasionados por las adiciones, a los que acabo de referirme, fueron sintetizados por Antonio Sánchez y Remedios Prieto en estos términos:

1º. Pérdida de vista del “decorum” y de la psicología de los personajes. 2º. Ignorancia del perjuicio que para el valor estético de la obra suponen las abundantes ampliaciones de los parlamentos, mediante el añadido de ejemplos y sentencias que en la mayoría de las ocasiones alargan el texto aumentando su prolijidad<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Marciales recalcó su abundancia (las consideró más numerosas que las adiciones segundas), aunque pensaba que Rojas adicionaba sobre su propio texto previo. Cfr. Miguel Marciales (ed.), Fernando de Rojas: *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1985, 2 vols, p. 81. También Cantalapiedra ha señalado como interpolado todo el material petrarquesco. Cfr. su monumental edición de *La Celestina: Anónimo/Fernando de Rojas, Tragicomedia de Calisto y Melibea. V Centenario, 1499-1599. Edición crítica con un estudio sobre la autoría y la 'Floresta celestinesca'*, Kassel, Reichenberger, 2000, 3 vols. Cfr. así mismo Fernando Cantalapiedra, “Sentencias petrarquistas y adiciones a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*”, en P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. Snow, eds., *Tras los pasos de La Celestina*, Kassel, Reichenberger, 2001, pp. 55–154.

<sup>3</sup> Cfr. Antonio Sánchez y Remedios Prieto, *Fernando de Rojas y “La Celestina”*, Madrid, Teide, 1991, p. 140. El libro de Sánchez y Prieto, reforzado por diversos trabajos posteriores, muestra abundantes observaciones que obligan

García-Valdecasas se refiere en términos mucho más severos a los daños ocasionados por las adiciones primeras. Así, recalca el contraste entre los caracteres definidos por el autor original y el estilo lingüístico de las adiciones:

Los caracteres se definen en el diálogo con fuerza y verismo insuperables; pese a lo cual abandonan constantemente su traza y sus intentos para soltar parrafadas de grotesca erudición. Hasta la vieja se transmuta treinta veces en culterano oráculo que se engola y nos instruye en opiniones de filósofos o curiosidades de amenaza zoología<sup>4</sup>.

En las páginas que siguen, para realizar un análisis sistemático de las adiciones primeras, clasificaremos sus efectos en cuatro apartados:

- Sobre el texto.
- Sobre la naturaleza de los personajes.
- Sobre el género de la obra.
- Sobre la trama y la actuación de los personajes<sup>5</sup>.

## 2. EFECTOS SOBRE EL TEXTO

### 2.1. INCOHERENCIA SEMÁNTICA

(1) Acto II, p. 123.<sup>6</sup>

CAL. Hermanos míos, cient monedas di a la madre. ¿Hice bien?

SEMP. ¡Ay si hiciste bien! Allende de remediar tu vida, ganaste muy gran honra. ¿Y para qué es la fortuna favorable y próspera sino para

a reflexionar sobre muchos de los principios aceptados tradicionalmente por la crítica. Véase como muestra su último trabajo, “«Auctor», «Autor» y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*”, *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 85-136.

<sup>4</sup> Cfr. García-Valdecasas, *Op. cit.*, p. 17. Juicios como este abundan en la obra de García-Valdecasas. Por ejemplo: “[*La Celestina*] apenas tiene una página que no la eche a perder la estúpida inclusión de erudiciones hurtadas a las celebridades de las letras” (p. 117).

<sup>5</sup> Obviamente, una interpolación puede producir simultáneamente varios de estos efectos, pero, con fines explicativos, haremos hincapié en cada caso en el efecto más palpable.

<sup>6</sup> Cito por José Antonio Bernaldo de Quirós, *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia la Celestina anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, ed. Manuscritos, 2010.

servir a la honra, *que es el mayor de los mundanos bienes? Que esto es premio y galardón de la virtud. Y por eso la damos a Dios, porque no tenemos mayor cosa que le dar. La mayor parte de la cual consiste en la liberalidad y franqueza. A esta los duros tesoros comunicables la escurecen y pierden, y la magnificencia y liberalidad la ganan y subliman.*

La interpolación, en cursiva, vuelve incoherente el texto: al haber intercalado cuatro sentencias de Aristóteles<sup>7</sup>, el pronombre anafórico *esta* ha cambiado su referente. Antes (con toda lógica) se refería a la honra, ahora se refiere a la franqueza. El texto queda sin sentido: resulta que la liberalidad sublima a la liberalidad.

(2) Acto VI, p. 171.

CAL. En la que toda la natura se remiró por la hacer perfeta, que las gracias que en todas repartió las juntó en ella. *Allí hicieron alarde cuanto más acabadas pudieron llegarse, por que conociesen los que la viesen cuánta era la grandeza de su pintor. Solo un poco de agua clara con un ebúrneo peine basta para exceder a las nacidas en gentileza.* Estas son sus armas, con estas mata y vence, con estas me cativó, con estas me tiene ligado y puesto en dura cadena.

En el texto primitivo había correspondencia entre *las gracias* de Melibea y *sus armas*. En cambio, en el texto resultante parece que las armas fueran el agua y el peine.

2.2. ALTERACIÓN DE LA ESTRUCTURA SINTÁCTICA

(3) Acto IV, p. 151.

CEL. ¡Y tal enfermo, señora! Por Dios, si bien le conocieses no le juzgases por el que has dicho y mostrado con tu ira. En Dios y en mi alma, no tiene hiel; gracias, dos mil; *en franqueza, Alexandre; en esfuerzo, Héctor*; gesto de un rey; gracioso, alegre, jamás reina en él tristeza.

En el texto primitivo gobierna el verbo *tener*: *no tiene hiel, (tiene) gracias dos mil; (tiene) gesto de un rey*. En la interpolación (inspirada en

<sup>7</sup> Cfr. Íñigo Ruiz Arzálluz, “El mundo intelectual del “antiguo autor”: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva”, *Boletín de la RAE*, LXXVI (1996), p. 276.

Jorge Manrique) gobierna el verbo *ser*, rompiendo la estructura sintáctica previa.

### 2.3. RUPTURA DE LA ORGANIZACIÓN INTERNA DEL TEXTO

Este tipo de adiciones no son tan lesivas (no causan incoherencia), pero provocan que el lector pierda conciencia de la construcción primitiva y deje de advertir una serie de relaciones sintáctico-semánticas establecidas por el primer autor.

#### (4) Acto I, p. 93.

SEMP. (¡Ja, ja, ja! ¿Esto es el fuego de Calisto? ¿Estas son sus congojas? ¡Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros! ¡Oh soberano Dios, cuán altos son tus misterios! ¡Cuánta premia pusiste en el amor, que es necesaria turbación en el amante! Su límite posiste por maravilla. Parece al amante que atrás queda. Todos pasan, todos rompen, pungidos y esgarrochados como ligeros toros. Sin freno saltan por las barreras. Mandaste al hombre por la mujer dejar el padre y la madre; agora no solo aquello, mas a ti y a tu ley desamparan, como agora Calisto.

En el texto original se entendía perfectamente a qué se refería el autor con el término *misterios*: se refería a que Dios permite la desobediencia humana. Esta relación *misterios/ desobediencia* se pierde a causa de la interpolación<sup>8</sup>, y da la sensación de que los *misterios* son la fuerza del amor. Sintácticamente la continuidad se manifestaba por la secuencia vocativo - verbo: *Oh soberano Dios... mandaste*.

#### (5) Acto II, p. 123.

SEMP. A esta los duros tesoros comunicables la escurecen y pierden, y la magnificencia y liberalidad la ganan y subliman. ¿Qué aprovecha tener lo que se niega aprovechar? Sin dubda te digo que mejor es el uso de las riquezas que la posesión dellas. ¡Oh qué glorioso es el dar, oh qué miserable es el recibir! Cuanto es mejor el acto que la posesión, tanto es más noble el dante que el recipiente. Entre los elementos, el fuego, por ser más activo, es más noble, y en las esferas puesto en más

<sup>8</sup> Intercala una huella de Alonso de Madrigal (*Tratado de cómo al hombre es necesario amar e el que verdaderamente ama es necesario que se turbe*), y un decir de Juan Alfonso de Baena: “como toro en barreras/ es corrido et garrochado”. Cfr. Florentino Castro Guisasaola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de “La Celestina”*, Madrid, CSIC, 1973, pp. 176 y 170 respectivamente.

*noble lugar. Y dicen algunos que la nobleza es una alabanza que proviene de los merecimientos y antigüedad de los padres; yo digo que la ajena luz nunca te hará claro si la propia no tienes. Y por tanto, no te estimes en la claridad de tu padre, que tan magnífico fue, sino en la tuya. Y así se gana la honra, que es el mayor bien de los que son fuera de hombre. De lo cual no el malo, mas el bueno, como tú, es digno que tenga perfeta virtud. Y aún más te digo: que la virtud perfeta no pone que sea hecha condigno honor. Por ende, goza de haber seído así magnífico y liberal. Y de mi consejo, tórnate a la cámara y reposa, pues que tu negocio en tales manos está depositado.*

En este ejemplo, antes de la interpolación de las sentencias de Aristóteles<sup>9</sup> había una correspondencia constructiva entre los términos *magnificencia/liberalidad* y *magnífico/ liberal*. Tanto los ha alejado la interpolación, que el lector pierde conciencia de esta correspondencia.

(6) Acto III, p. 133.

CEL. No hay zurujano que a la primera cura juzgue la herida. Lo que yo al presente veo te diré: Melibea es hermosa, Calisto loco y franco; ni a él penará gastar ni a mí andar. ¡Bulla moneda y dure el pleito lo que durare! *Todo lo puede el dinero: las peñas quebranta, los ríos pasa en seco. No hay lugar tan alto que un asno cargado de oro no le suba.* Su desatino y ardor basta para perder a sí y ganar a nosotros. Esto he sentido, esto he calado, esto sé dél y della, esto es lo que nos ha de aprovechar.

La interpolación aleja los términos *Calisto* y *su desatino*. Por su causa, en una primera lectura parece que *su desatino* se refiere al dinero, no a Calisto. El material interpolado consta de una sentencia de Horacio y otra de Petrarca<sup>10</sup>.

(7) Acto VI, p. 169.

CAL. ¡Oh mi señora, mi madre, mi consoladora! Déjame gozar con este mensajero de mi gloria. ¡Oh lengua mía! ¿Por qué te impides en otras razones, dejando de adorar presente la excelencia de quien por ventura jamás verás en tu poder? ¡Oh mis manos, con qué atrevimiento, con cuán poco acatamiento tenéis y tratáis la triaca de mi llaga! Ya no podrán empecer las yerbas que aquel crudo casquillo traía envueltas en

<sup>9</sup> Cfr. Ruiz Arzálluz, *Op. cit.*, p. 277.

<sup>10</sup> Horacio, *Odas*, III, XVI, 9-11. Cfr. Lobera et alii, (eds.), Fernando de Rojas y “Antiguo autor”, *La Celestina*, Barcelona, ed. Crítica, 2000, p. 603. Petrarca, *De Remediis*, I, 35 (como vio el anónimo autor de *Celestina comentada*, fol. 72v).

*su aguda punta. Seguro soy, pues quien dio la herida la cura. ¡Oh tú, señora, alegría de las viejas mujeres, gozo de las mozas, descanso de los fatigados como yo! No me hagas más penado con tu temor que hace mi vergüenza. Suelta la rienda a mi contemplación, déjame salir por las calles con esta joya, por que los que me vieren sepan que no hay más bienandante hombre que yo.*

*SEMP. No afistles tu llaga cargándola de más deseo. No es, señor, el solo cordón del que pende tu remedio.*

*CAL. Bien lo conozco; pero no tengo sufrimiento para me abstener de adorar tan alta empresa.*

En el texto original había una construcción de plena coherencia: *Déjame gozar con este mensajero de mi gloria; no tengo sufrimiento para me abstener de adorar tan alta empresa.* Era evidente la correspondencia entre *Déjame gozar/ no tengo sufrimiento* ('aguante') *para abstenerme*; y también entre *mensajero/ empresa* (*empresa*: 'regalo dado por la dama al caballero').

(8) Acto VIII, p. 195.

*CAL. Agora lo creo, que tañen a misa. Daca mis ropas, iré a la Madalena. Rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea mi remedio, o dé fin en breve a mis tristes días.*

*SEMP. No te fatigues tanto. No lo quieras todo en una hora, que no es de discretos desear con grande eficacia lo que puede tristemente acabar. Si tú pides que se concluya en un día lo que en un año sería harto, no es mucha tu vida.*

*CAL. ¿Quieres decir que soy como el mozo del escudero gallego?*

*SEMP. No mande Dios que tal cosa yo diga, que eres mi señor. Y, demás desto, sé que, como me galardonas el buen consejo, me castigarías lo mal hablado. Verdad es que nunca es igual la alabanza del servicio o buena habla, que la reprehensión y pena de lo mal hecho o hablado.*

*CAL. No sé quién te avezó tanta filosofía, Sempronio.*

*SEMP. Señor, no es todo blanco aquello que de negro no tiene semejanza. Tus acelerados deseos, no medidos por razón, hacen parecer claros mis consejos. Quisieras tú ayer que te trajeran a la primera habla, amanojada y envuelta en su cordón, a Melibea; como si hubieras enviado por otra cualquiera mercadería a la plaza, en que no hubiera más trabajo de llegar y pagalla.*

La interpolación interrumpe el consejo, natural y sencillo, de Sempronio<sup>11</sup>. Había una estructura lógica: “No seas impaciente... quieres conseguir a Melibea en la primera conversación”.

#### 2.4. RUPTURA DE LA CONCATENACIÓN DE LAS INTERVENCIONES

Se trata de diálogos donde un término empleado por un personaje es repetido por su interlocutor. Las adiciones alejan los dos términos, con lo que el diálogo pierde parte de su lógica interna.

(9) Acto I, p. 109.

CAL. Pero ruégote, Pármeno, la envidia de Sempronio, que en esto me sirve y complace, no ponga impedimento en el remedio de mi vida; que, si para él hobo jubón, para ti no faltará sayo. Ni pienses que tengo en menos tu consejo y aviso que su trabajo y obra. *Como lo espiritual sepa yo que precede a lo corporal y que, puesto que las bestias corporalmente trabajen más que los hombres, por eso son pensadas y curadas, pero no amigas dellos; en la tal diferencia serás conmigo en respecto de Sempronio. Y, so secreto sello, pospuesto el dominio, por tal amigo a ti me concedo.*

PÁRM. Quéjome, Calisto, de la dubda de mi fidelidad y servicio, por los prometimientos y amonestaciones tuyas. ¿Cuándo me viste, señor, envidiar o por ningún interese ni resabio tu provecho estorcer?

La interpolación aleja la *envidia* que menciona Calisto y el verbo *envidiar* de Pármeno.

(10) Acto II, p. 124-125.

SEMP. Quiero tomar consejo con la obediencia, que es ir y dar priesa a la vieja. Mas, ¿cómo iré, que, en viéndote solo, dices desvaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, mal trovando, holgando con lo escuro, deseando soledad, *buscando nuevos modos de pensativo tormento? Donde, si perseveras, o de muerto o loco no podrás escapar si siempre no te acompaña quien te allegue placeres, diga donaires, tanga canciones alegres, cante romances, cuente historias, pinte motes, finja cuentos, juegue a naipes, arme mates, finalmente que sepa buscar todo género de dulce pasatiempo, para no dejar trasponer tu*

<sup>11</sup> La interpolación se ha construido en torno a una sentencia de Petrarca, un refrán (del mozo gallego) y un proverbio (siempre es mayor el castigo que el premio). Señaló la fuente petrarquesca Alan Deyermond, *The petrarchan sources of “La Celestina”*, Oxford, University Press, 1961, p. 41.



*pensamiento en aquellos crueles desvíos que recibiste de aquella señora en el primer trance de tus amores.*

CAL. ¿Cómo, simple? ¿No sabes que alivia la pena llorar la causa?

La interpolación provoca el alejamiento de *sospirando*, *gimiendo*, que dice Sempronio, y *llorar*, que replica Calisto. Términos que en el texto original sin duda debían estar muy próximos<sup>12</sup>.

(11) Acto VI, p. 161.

CAL. Si no quieres, reina y señora mía, que desespere y vaya mi ánima condenada a perpetua pena oyendo esas cosas, certíffame brevemente si hobo buen fin tu demanda gloriosa y la cruda y rigurosa muestra de aquel gesto angélico y matador; pues todo eso más es señal de odio que de amor.

CEL. *La mayor gloria que al secreto oficio de la abeja se da, a la cual los discretos deben imitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejor de lo que son. Desta manera me he habido con las zahareñas razones y esquivas de Melibea.* Todo su rigor traigo convertido en miel, su ira en mansedumbre, su aceleramiento en sosiego.

La interpolación (una sentencia de Petrarca)<sup>13</sup> separa la *rigurosa muestra* que menciona Calisto y el *rigor* al que se refiere Celestina.

(12) Acto VI, p. 163.

CAL. [...] Di, señora, ¿qué hiciste cuando te viste sola?

CEL. *Recebí, señor, tanta alteración de placer que cualquiera que me viera me lo conociera en el rostro.*

CAL. *Agora la recibo yo, ¡cuánto más quien ante sí contemplaba tal imagen! Enmudecerías con la novedad incogitada.*

CEL. *Antes me dio más osadía a hablar lo que quise verme sola con ella.* Abrí mis entrañas, díjele mi embajada: cómo penabas tanto por una palabra de su boca salida en favor tuyo, para sanar un tan grand dolor.

La adición<sup>14</sup> rompe la concatenación *¿Qué hiciste?... Abrí mis entrañas.*

<sup>12</sup> Denuncian la interpolación, entre otras evidencias, los adjetivos antepuestos: *pensativo tormento, dulces pasatiempos, crueles desvíos.*

<sup>13</sup> Petrarca, *Índice*. Cfr. Castro Guisasola, *Op. cit.*, p. 141.

(13) Acto VI, p. 164.

CAL. Eso me di, señora madre -que yo he revuelto en mi juicio mientras te escucho y no he hallado desculpa que buena fuese, ni conveniente, con que lo dicho se cubriese ni colorase sin quedar terrible sospecha de tu demanda-, porque conozca tu mucho saber; que en todo me pareces más que mujer. *Que como su respuesta tú pronosticaste, proveíste con tiempo tu réplica. ¿Qué más hacía aquella Tusca Adeleta, cuya fama, siendo tú viva, se perdiera? La cual, tres días ante de su fin, prenunció la muerte de su viejo marido y de dos hijos que tenía. Ya creo lo que dices, que el género flaco de las hembras es más apto para las prestas cautelas que el de los varones.*

CEL. ¿Qué, señor? Dije que tu pena era mal de muelas, y que la palabra que della querría era una oración que ella sabía, muy devota, para ellas.

La cita de Petrarca intercalada<sup>15</sup> provoca la ruptura entre la petición de Calisto (*Eso me di*) y la contestación de Celestina (*¿Qué, señor?*).

En todos estos casos de ruptura entre las intervenciones de los personajes se advierte con claridad cómo Rojas fue paulatinamente privando al texto original de su primitiva agilidad teatral.

## 2.5. MODIFICACIÓN DEL REGISTRO LINGÜÍSTICO

Las adiciones atentan contra la naturalidad de los textos primitivos de muy diversas maneras, principalmente a través del latinismo (léxico y sintáctico) y el retoricismo (paralelismos, antítesis, adjetivos antepuestos).

Recuérdese el juicio de Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*, obra en la que denuncia en *Celestina* el amontonamiento de vocablos y el excesivo latinismo<sup>16</sup>. Valdés no habló de adiciones, claro está, pero sí

<sup>14</sup> Una cita casi literal de unos versos de Juan de Mena (*Pecados mortales*, vv. 27e-h), como identificó Castro Guisasola, *Op. cit.*, p. 163.

<sup>15</sup> Petrarca, *Índice* (Castro Guisasola, *Op. cit.*, p. 127).

<sup>16</sup> Cfr. Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, en *Obras Completas*, edición y prólogo de Ángel Alcalá, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, vol. 1, p. 258: “Es verdad que peca de dos cosas, las cuales fácilmente se podrían remediar, y quien las remediase le haría gran honra. La una es el amontonar de vocablos, algunas veces tan fuera de propósito como magnificat a maitines; la otra es en que pone algunos vocablos tan latinos que no se entienden en castellano, y en partes adonde podrían poner propios castellanos, que los hay. Corregidas estas dos cosas en Celestina, soy de opinión que ningún libro hay

comentó que se trata de defectos que “fácilmente se podrían remediar”. Es como si hubiera advertido su carácter de textos interpolados que se podrían eliminar sin dificultad.

(14) Acto I, p.89.

CAL. ¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito?

SEMPRONIO. Aquí estoy, señor, curando destes caballos.

CAL. Pues, ¿cómo sales de la sala?

SEMP. Abatióse el girifalte y vénele enderezar en el alcándara.

CAL. ¡Así los diablos te ganen! *¡Así por infortunio arrebatado perezcas o perpetuo intolerable tormento consigas, el cual en grado incomparable a la penosa y desastrada muerte que espero traspasa.* ¡Anda, anda, malvado! Abre la cámara y endereza la cama.

Ya desde esta adición, que es la primera de la *Comedia* (sin contar la escena completa de la huerta, que también lo es, en nuestra opinión), Rojas deja claro uno de sus principios estilísticos: la acumulación de adjetivos ornamentales, que en el primer autor son prácticamente inexistentes. Obsérvese: *arrebatado, perpetuo, intolerable, penosa, desastrada*. En vano buscaremos nada de esto en los textos originales.

(15) Acto 1, p. 121.

PÁRM. Madre, no se debe ensañar el maestro de la ignorancia del discípulo; *si no, raras veces, por la ciencia, que es de su natural comunicable, y en pocos lugares, se podría infundir*. Por eso perdóname, háblame, que no solo quiero oírte y creerte, mas en singular merced recibir tu consejo.

Contrasta la sencillez del parlamento de Pármeno y la adición, difícil de entender.

(16) Acto VI, p. 167.

CEL. ¿Que la has tocado, dices? Mucho me espantas.

CAL. Entre sueños, digo.

escrito en castellano donde la lengua no esté más natural, más propia ni más elegante.”

CEL. *¿En sueños?*

CAL. *En sueños la veo tantas noches que temo no me acontezca como a Alcibíades o a Sócrates, que el uno soñó que se veía envuelto en el manto de su amiga y otro día matáronle y no hobo quien le alzase de la calle ni cubriese sino ella con su manto; el otro vía que le llamaban por nombre y murió dende a tres días; pero, en vida o en muerte, alegre me sería vestir su vestidura.*

CEL. Asaz tienes pena; pues, cuando los otros reposan en sus camas, preparas tú el trabajo para sufrir otro día.

La interpolación<sup>17</sup> introduce unas alusiones cultas cuya relación con el texto previo es casi inexistente. Texto previo que se caracterizaba por la naturalidad.

(17) Acto VI, p. 168.

CAL. Calla, señora, que él y yo nos entendemos. *¡Oh mis ojos, acordaos cómo fuistes causa y puerta por donde fue mi corazón llagado, y que aquél es visto hacer el daño que da la causa! Acordaos que sois deudores de la salud, remirá la melecina que os viene hasta casa.*

SEMP. Señor, por holgar con el cordón no querrás gozar de Melibea.

CAL. *¿Qué, loco, desvariado, atajasolaces? ¿Cómo es eso?*

La adición incluye una defectuosa traducción, que no se entiende bien en castellano, de una glosa de las *Decretales* (*Aquél es visto hacer el daño que da la causa*), texto jurídico muy conocido a finales del siglo XV<sup>18</sup>. En el texto original la prosa era espontánea y sencilla.

## 2.6. AMONTONAMIENTO DE VOCABLOS

(18) Acto VIII, p. 189-190.

SEMP. Pármeno, hermano, si yo supiese aquella tierra donde se gana el sueldo durmiendo, mucho haría por ir allá, que no daría ventaja a ninguno, tanto ganaría como otro cualquiera. *¿Y cómo, holgazán descuidado, fueste para no tornar? No sé qué crea de tu tardanza, sino que te quedaste a escalentar la vieja esta noche, o a rascarle los pies como cuando chiquito.*

<sup>17</sup> Petrarca, *Índice*. Cfr. Castro Guisasola, *Op. cit.*, p. 59.

<sup>18</sup> Identificó esta fuente el anónimo autor de *Celestina comentada* (f. 112r).

PÁRM. ¡Oh Sempronio, amigo y más que hermano! *Por Dios, no corrompas mi placer, no mezcles tu ira con mi sufrimiento, no revuelvas tu descontentamiento con mi descanso, no agües con tan turbia agua el claro licuor del pensamiento que trayo, no enturbies con tus envidiosos castigos y odiosas reprehensiones mi placer.* Recíbeme con alegría y contarte he maravillas de mi buena andanza pasada.

SEMP. Dilo, dilo. ¿Es algo de Melibea? ¿Hasla visto?

PÁRM. ¿Qué de Melibea? Es de otra que yo más quiero.

En este pasaje conviven dos concepciones estéticas distintas. El primer autor lo escribe como un vivaz y realista diálogo teatral; el autor de la adición no lo siente así, como ponen de manifiesto sus rasgos estilísticos: adjetivos antepuestos (*turbia agua, claro licuor, envidiosos castigos, odiosas reprehensiones*), y acumulación de paralelismos (*no corrompas..., no mezcles..., no revuelvas..., no agües..., no enturbies...*).

(19) Acto IX, p. 203.

SEMP. Señora, en todo concedo con tu razón, que aquí está quien me causó algún tiempo andar hecho otro Calisto, perdido el sentido, cansado el cuerpo, la cabeza vana; los días mal durmiendo, las noches todas velando; *dando alboradas, haciendo momos, saltando paredes, poniendo cada día la vida al tablero, esperando toros, corriendo caballos, tirando barra, echando lanza, cansando amigos, quebrando espadas, haciendo escalas, vistiendo armas, y otros mil actos de enamorado, haciendo coplas, pintando motes, sacando invenciones.* Pero todo lo doy por bien empleado, pues tal joya gané.

ELIC. ¡Mucho piensas que me tienes ganada! Pues hágote cierto que no has tú vuelto la cabeza cuando está en casa otro que más quiero.

Sempronio acumula con evidente despropósito todo un listado de actividades caballerescas propias de las ficciones sentimentales. El contraste con la concisión de los textos originales es muy marcado.

Un ejemplo muy semejante es (10).

## 2.7. ADICIONES REPETIDAS Y POSIBLES TRANSPOSICIONES

Igual que en la *Tragicomedia* ocurrió la célebre “transposición del pelícano”, en la *Comedia* parece haber algunos ejemplos de interpolación descolocada.

(20) Acto I, p. 93.

SEMP. Antes fácil, *que el comienzo de la salud es conocer hombre la dolencia del enfermo.*

CAL. *¿Cuál consejo puede regir lo que en sí no tiene orden ni consejo?*

SEMP. (¡Ja, ja, ja! *¿Esto es el fuego de Calisto? ¿Éstas son sus congojas?*

Esta interpolación es la suma de dos materiales distintos. El primero es una sentencia de Aristóteles, y el segundo (la intervención de Calisto) es una parte de un pasaje de Terencio que cita el propio Calisto un poco antes en la misma escena. La frase ahora repetida es posible que fuera descolocada en la imprenta, ya que no tiene ninguna relación con el contexto<sup>19</sup>.

(21) Acto I, p. 96.

SEMP. [...] *¿No has rezado, en la festividad de Sant Juan, do dice: Las mujeres y el vino hacen los hombres renegar; do dice: Esta es la mujer, antigua malicia que a Adán echó de los deleites de paraíso; esta el linaje humano metió en el infierno; a esta menospreció Helías profeta?*

La sentencia marcada en cursiva es repetición literal de otra que dice Sempronio al comienzo de este mismo parlamento<sup>20</sup>. Por alguna razón en la imprenta la copiaron dos veces; pero en este lugar queda en evidencia que está descolocada.

(22) Acto I, p. 110.

CAL. No te escandalices, que sin dubda tus costumbres y gentil crianza en mis ojos, ante todos los que me sirven, están. Mas como en caso tan arduo, do todo mi bien y vida pende, es necesario proveer, proveo a los contecimientos. *Como quiera que creo que tus buenas costumbres sobre buen natural florecen, como el buen natural sea principio del artificio.* Y no más; sino vamos a ver la salud.

Las dos sentencias consecutivas que se han interpolado en este pasaje también parecen estar descolocadas. Posiblemente debían estar un poco

<sup>19</sup> La frase que ahora repite Calisto (no el texto completo de Terencio) está en Petrarca, *De remediis*, II, 29, como señala Castro Guisasaola, *Op. cit.*, p. 84.

<sup>20</sup> Es una frase bíblica (Eclo. XIX, 2). Cfr. Julio Cejador (ed.), Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1913, I, p. 47.

más arriba, entre *están* y *Mas*. La segunda sentencia (*como el buen natural sea principio del artificio*) no se acaba de entender bien.

### 3. EFECTOS SOBRE LOS PERSONAJES

#### 3.1. CONTRADICCIONES

(23) Acto I, p. 114.

PÁRM. Sí, pero a mi amo no le querría doliente.

CEL. No lo es; mas aunque fuese doliente, *podría sanar*.

*PÁRM. No curo de lo que dices, porque en los bienes mejor es el acto que la potencia, y en los males mejor la potencia que el acto. Así que mejor es ser sano que poderlo ser, y mejor es poder ser doliente que ser enfermo por acto y, por tanto, es mejor tener la potencia en el mal que el acto.*

*CEL. ¡Oh malvado! ¡Cómo, que no se te entiende! ¡Tú no sientes su enfermedad? ¡Qué has dicho hasta agora? ¡De qué te quejas? Pues burla o di por verdad lo falso y cree lo que quisieres: que él es enfermo por acto y el poder ser sano es en mano desta flaca vieja.*

La interpolación (de material aristotélico)<sup>21</sup> rompe el texto lógico, que diría probablemente: “No lo es; mas aunque fuese doliente, el poder ser sano es en mano desta flaca vieja”. En esta formulación no hay nada que no esté en su lugar.

Pero, en el texto que nos ha llegado, *Celestina* incurre en una flagrante contradicción: primero dice que Calisto no es enfermo (“No lo es”) y luego dice que sí (“él es enfermo por acto”). Contradicción que es consecuencia de haber intercalado toda la confusa discusión sobre potencia y acto, más propia de las aulas salmantinas que del diálogo entre Pármeno y *Celestina*.

(24) Actos III a IV, p. 137.

*CEL. Y así, confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto.*

CEL. Agora que voy sola quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido de este mi camino [...]. Que, aunque yo he disimulado con él, podría ser que, si me sintiesen en estos pasos de parte de Melibea que no pagase con pena que menor fuese que la vida, o muy amenguada

<sup>21</sup> Cfr. Ruiz Arzálluz, *Op. cit.*, p. 272.

quedase, cuando matar no me quisiesen, manteándome o azotándome cruelmente. ¡Pues amargas cient monedas serían estas! ¡Ay cuitada de mí, en qué lazo me he metido; que por me mostrar solícita y esforzada pongo mi persona al tablero! ¿Qué haré, cuitada, mezquina de mí?

Hay una discordancia entre la seguridad con la que Celestina parte de casa tras el conjuro (“confiando en mi mucho poder”) y la falta de confianza con la que camina hacia la casa de Melibea, como ya señalaron Antonio Sánchez y Remedios Prieto<sup>22</sup>.

(25) Acto IV, p. 146

MELIB. Así que no ceses tu petición por empacho ni temor.

CEL. El temor perdí mirando, señora, tu beldad, que no puedo creer que en balde pintase Dios unos gestos más perfetos que otros, más dotados de gracias, más hermosas faciones, sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes y dádivas, como a ti. *Y pues, como todos seamos humanos nacidos para morir, sea cierto que no se puede decir nacido el que para sí solo nació, porque sería semejante a los brutos animales, en los cuales aun hay algunos piadosos, como se dice del unicornio, que se humilla a cualquiera doncella. ¿Pues las aves? Ninguna cosa el gallo come que no participe y llame las gallinas a comer dello. Pues, ¿por qué los hombres habemos de ser más crueles? ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias y personas a los prójimos, mayormente cuando están envueltos en secretas enfermedades, y tales que, donde está la melecina, salió la causa de la enfermedad?*

MELIB. *Por Dios que, sin más dilatar, me digas quién es ese doliente que de mal tan perplejo se siente, que su pasión y remedio salen de una misma fuente.*

CEL. Bien ternás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto.

<sup>22</sup> Cfr. Antonio Sánchez y Remedios Prieto, *Fernando de Rojas... Op. cit.*, p. 100. Sánchez y Prieto consideran (por este y otros argumentos más) que la escena del conjuro fue interpolada, coincidiendo en esto con Fernando Cantalapiedra; mi impresión es que fue solamente modificada por Rojas en su formulación lingüística, ya que la breve escena anterior al conjuro, en casa de Celestina, muestra el inconfundible sello estilístico del autor anónimo, por lo que no parece interpolado.



Esta adición provoca una notable contradicción (señalada por García-Valdecasas<sup>23</sup>); tan importante, que es una excelente demostración de distinta autoría.

En la adición, Celestina comunica a Melibea que el remedio para Calisto está *en el mismo lugar de donde procede su enfermedad*; por tanto, si el remedio está en Melibea, es evidente que también de ella procede la enfermedad. Está claro que Celestina se está refiriendo a un enamorado de Melibea. La propia joven lo entiende, ya que repite lo mismo: “su pasión y remedio salen de una misma fuente”.

Sin embargo, un poco después, cuando Celestina se ve apretada por la ira de la joven, afirma que el dolor de Calisto es un dolor de muelas. El primer autor, que tiene prevista esta ingeniosa justificación, no puede ser el autor de la desafortunada adición que nos ocupa, que invalida completamente el pretexto, ya que, evidentemente, el dolor de muelas no puede proceder de Melibea. Quien ha escrito esta adición no puede ser el primer autor, porque no se ha dado cuenta del daño que ha causado a la escena.

### 3.2. MODIFICACIÓN DE CARACTERES

En general las adiciones provocan que todos los personajes sean mucho más discursivos y filosóficos que como los crea el primer autor.

(26) Acto III, pp. 130-131.

SEMP. Si te parece, madre, guardemos nuestras personas de peligro. Hágase lo que se hiciere. Si la hobiere, hogaño; si no, otro año; si no, nunca. *Que no hay cosa tan difícil de sufrir en sus principios que el tiempo no la ablande y haga comfortable. Ninguna llaga tanto se sintió que por luengo tiempo no aflojase su tormento, ni placer tan alegre fue que no le amengüe su antigüedad. El mal y el bien, la prosperidad y adversidad, la gloria y pena, todo pierde con el tiempo la fuerza de su acelerado principio. Pues los casos de admiración y venidos con gran deseo, tan presto como pasados, olvidados. Cada día vemos novedades, y las oímos, y las pasamos, y dejamos atrás. Diminúyelas el tiempo, hácelas contingibles. ¿Qué tanto te maravillarías si dijese: “La tierra tembló” o otra semejante cosa que no olvidases luego? Así como: “Helado está el río, el ciego vee, ya muerto es tu padre, un rayo cayó, ganada es Granada, el Rey entra hoy, el turco es vencido, eclipse hay mañana, la puente es llevada, aquél es ya obispo, a Pedro robaron, Inés*

<sup>23</sup> García-Valdecasas, *Op. cit.*, p. 355.

*se ahorcó*". ¿Qué me dirás, sino que a tres días pasados o a la segunda vista no hay quien dello se maraville? Todo es así, todo pasa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás. Pues así será este amor de mi amo: cuanto más fuere andando, tanto más disminuyendo. Procuremos provecho mientras pendiere la contienda, y si a pie enjuto le pudiéremos remediar, lo mejor mejor es.

En esta larguísima amplificación, Rojas hace que Sempronio se aleje incomprensiblemente del hilo de la conversación. En el texto original, el criado explica, con términos sencillos y hasta coloquiales, que no será fiel a Calisto en caso de peligro. Con la interpolación pronuncia un extenso discurso sobre la contingencia de las cosas.

El Sempronio del autor original y el Sempronio de Rojas se convierten en personajes diferentes.

(27) Acto IV, pp. 149-150.

CEL. Señora, porque mi limpio motivo me hizo creer que, aunque en menos lo propusiera, no se había de sospechar mal. *Que, si faltó el debido preámbulo, fue porque la verdad no es necesario abundar de muchas colores*<sup>24</sup>. *Compasión de su dolor, confianza de tu magnificencia ahogaron en mi boca la expresión de la causa. Y pues conoces, señora, que el dolor turba, la turbación desmanda y altera la lengua, la cual había de estar siempre atada con el seso, por Dios que no me culpes. Y si él otro yerro ha hecho, no redunde en mi daño; no tengo otra culpa sino ser mensajera del culpado*<sup>25</sup> No quiebre la soga por lo más delgado. *No seas la telaraña, que no muestra su fuerza sino contra los flacos animales*<sup>26</sup>. No paguen justos por pecadores. *Imita la divina justicia, que dijo: El ánima que pecare, aquella misma muera; la humana, que jamás condena al padre por el delito del hijo ni al hijo por el del padre*<sup>27</sup>. *Ni es, señora, razón que su atrevimiento acarree mi perdición; aunque, según su merecimiento, no ternía en mucho que fuese él el delincuente y yo la condenada. Que no es otro mi oficio, sino servir a los semejantes: desto vivo y desto me arreo. Nunca fue mi voluntad enojar a unos por agradar a otros, aunque hayan dicho a tu merced en mi ausencia otra cosa. Al fin, señora, a la firme verdad el viento del vulgo no la empee*<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Petrarca, *Índice*. Cfr. Alan Deyermond, *Op. cit.*, p. 145.

<sup>25</sup> Cita literal de *Cárcel de amor*. Cfr. Castro Guisasola, *Op. cit.*, p. 184.

<sup>26</sup> Petrarca, *Índice*. Cfr. Alan Deyermond, *Op. cit.*, p. 40.

<sup>27</sup> Cita bíblica. Cfr. *Celestina comentada*, fol. 94v.

<sup>28</sup> Petrarca, *Índice*. Cfr. Alan Deyermond, *Op. cit.*, p. 145.

MEL. Por cierto, tantos y tales loores me han dicho de tus mañas que no sé si crea que pidías oración.

En este pasaje, la acumulación de sentencias y digresiones afecta profundamente al personaje de Celestina: transforma a una astuta mujer que emplea razones breves y convincentes en un personaje de fatigosa charlatanería. Leído el texto sin las interpolaciones se comprueba la diferente naturaleza del personaje. En el texto original solo habla de sí misma, de su oficio y de sus motivaciones; en los textos interpolados enhebra una tras otra observaciones generales sobre distintos temas.

(28) Acto V, p. 155.

El pasaje siguiente es muy semejante: a la pregunta de Celestina (“¿Por qué te santiguas?”) la respuesta de Sempronio es “porque me extraña verte caminar cabizbaja”. Nada más natural ni sencillo. La adición petrarquesca<sup>29</sup> transforma el carácter de Sempronio, dotándole de unas pretensiones filosóficas alejadas del personaje forjado por el primer autor:

CEL. ¿De qué te santiguas, Sempronio? Creo que en verme.

SEMP. Yo te lo diré. *La raleza de las cosas es madre de la admiración; la admiración, concebida en los ojos, descende al ánimo por ellos; el ánimo es forzado descubriendo por estas exteriores señales.* ¿Quién jamás te vido por la calle, abajada la cabeza, puestos los ojos en el suelo, y no mirar a ninguno, como agora?

(29) Acto VII, p. 173.

En el siguiente ejemplo, el sentido común pide que la intervención de Celestina termine cuando se define como amiga y madre de Pármeno. Por tanto, toda la hiperbólica serie comparativa que sigue debe ser considerada una adición, aunque su fuente no está identificada.

El efecto es el que hemos visto en ejemplos similares: modificar el carácter de un personaje lingüísticamente muy eficaz y convincente, como es Celestina.

CEL. [...] Pues mira, amigo, que para tales necesidades como éstas buen acorro es una vieja conocida, amiga, madre y más que madre, *buen mesón para descansar sano, buen hospital para sanar enfermo, buena bolsa para necesidad, buena arca para guardar dinero en prosperidad,*

<sup>29</sup> Petrarca, *Indice*. Cfr. Castro Guisasola, *Op. cit.*, p. 139.

*buen fuego de invierno rodeado de asadores, buena sombra de verano, buena taberna para comer y beber. ¿Qué dirás, loquillo, a todo esto?*

(30) Acto VIII, p. 191.

Lo mismo le ocurre a Pármeno en el pasaje que revisamos a continuación: además de predicar sobre las mudanzas de Fortuna, emplea un estilo mucho más retórico del suyo habitual, ya que está citando a Petrarca<sup>30</sup>:

PÁRM. Oído lo había decir, y por experiencia lo veo, nunca venir placer sin contraria zozobra en esta triste vida. *A los alegres, serenos y claros soles, nublados oscuros y pluvias vemos suceder; a los solaces y placeres, dolores y muertes los ocupan; a las risas y deleites, llantos y lloros y pasiones mortales los siguen; finalmente, a mucho descanso y sosiego, mucho pesar y tristeza. ¿Quién pudiera tan alegre venir como yo agora? ¿Quién tan triste recibimiento padecer?*

(31) Acto XIV, p. 251.

El siguiente ejemplo afecta a Melibea:

MELIB. ¿Oyes lo que aquellos mozos van hablando? ¿Oyes sus tristes cantares? Rezando llevan con responso mi bien todo, muerta llevan mi alegría. No es tiempo de yo vivir. *¿Cómo no gocé más del gozo? ¿Cómo tuve en tan poco la gloria que entre mis manos tove? ¡Oh ingratos mortales, jamás conocés vuestros bienes sino cuando dellos carecéis!*

Las frases “¿Cómo no gocé más del gozo? ¿Cómo tuve en tan poco la gloria que entre mis manos tove?” seguramente son interpolación, porque presentan varios rasgos característicos de Rojas, como la predilección por las antítesis.

Pero lo más importante de este pasaje es la última sentencia, de Petrarca<sup>31</sup>, ya que su presencia en este contexto es artísticamente muy deficiente: convierte a un personaje dramático en un personaje totalmente carente de autenticidad. Ya no se trata de un personaje que se lamenta con sinceridad, sino de alguien que está declamando ante un auditorio.

<sup>30</sup> *De Remediis*, como vio Cejador, *Op. cit.*, II, p. 13.

<sup>31</sup> *De Remediis*, I, 4, como vio *Celestina comentada*, fol. 210v.

### 3.3. INVEROSIMILITUD

El antiguo autor se enfrenta de una forma personalísima con la norma aristotélica del decoro, y caracteriza a sus personajes con una riqueza de matices idiomáticos realmente admirable. Consigue una artística recreación de los registros cultos y populares. No es un habla real, sino una estilización; pero de ahí a la ruptura total con la verosimilitud, que es lo que encontramos en las adiciones, media un abismo de sentido artístico.

(32) Acto IV, p. 151.

CEL. Señora, ocho días. Que parece que ha un año, en su flaqueza. Y el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela, y tañe tantas canciones y tan lastimeras *que no creo que fueron otras las que compuso aquel emperador y gran músico Adriano de la partida del ánima, por sufrir sin desmayo la ya vecina muerte*. Que aunque yo sé poco de música, parece que hace aquella vihuela hablar. *Pues, si acaso canta, de mejor gana se paran las aves a le oír que no aquel antio de quien se dice que movía los árboles y piedras con su canto. Siendo este nacido no alabaran a Orfeo*. Mira, señora, si una pobre vieja como yo, si se hallará dichosa en dar la vida a quien tales gracias tiene.

Leído este pasaje sin las adiciones tomadas de Petrarca<sup>32</sup>, el personaje es indudablemente más propio; que una vieja del pueblo hable de emperadores romanos y dioses mitológicos atenta contra su verosimilitud.

(33) Acto X, p. 210.

Un ejemplo semejante es el siguiente, donde la interpolación de Petrarca<sup>33</sup> introduce en el parlamento de Melibea una alusión culta bastante impertinente:

MELIB. ¡Oh, qué gracioso y agradable me es oírte! Saludable es al enfermo la alegre cara del que le visita. Paréceme que veo mi corazón entre tus manos hecho pedazos. El cual, si tú quisieses, con muy poco trabajo juntarías, con la virtud de tu lengua; *no de otra manera que, cuando vio en sueños aquel grande Alexandre, rey de Macedonia en la boca del dragón la saludable raíz con que sanó a su criado Tolomeo del bocado de la víbora*. Pues, por amor de Dios, te despojes, para muy diligente entender en mi mal, y me des algún remedio.

<sup>32</sup> Petrarca, *Índice*. Cfr. Alan Deyermond, *Op. cit.*, p. 40.

<sup>33</sup> Petrarca, *Índice*. Cfr. Alan Deyermond, *Op. cit.*, p. 143.

## 4. EFECTOS RELATIVOS AL CARÁCTER DRAMÁTICO DE LA OBRA

## 4.1. PÉRDIDA DE AGILIDAD DE LOS DIÁLOGOS

El género original de la *Comedia* es el teatro. Lo cual (aunque no siempre, por supuesto) pide diálogos ágiles e intervenciones breves. Así ocurre en general en la obra del “primer autor”. Pero no tras las adiciones de Rojas, como en el caso siguiente (alargado aún más en la *Tragicomedia* con otra adición). Un texto teatral para representar se convierte en un texto teatral para leer<sup>34</sup>. En el texto original queda clara la concatenación de intervenciones (“MELIB: Di tus necesidades. CEL: ¿Mías, señora? Antes ajenas. MEL: Pide lo que querrás, sea para quien fuere”). Tras la adición, dicha concatenación se esfuma. En este pasaje es tan evidente que se ha roto el hilo de la conversación que Celestina tiene que reconducirla con una aclaración: “Ha venido esto, señora, por lo que decía de las ajenas necesidades”.

(34) Acto IV, p. 145.

MELIB. Di, madre, todas tus necesidades; que, si yo las pudiere remediar, de muy buen grado lo haré, por el pasado conocimiento y vecindad, que pone obligación a los buenos.

CEL. ¿Mías, señora? Antes ajenas, como tengo dicho; que las mías, de mi puerta adentro me las paso sin que las sienta la tierra, comiendo cuando puedo, bebiendo cuando lo tengo. *Que, con mi pobreza, jamás me faltó, a Dios gracias, una blanca para pan y un cuarto para vino después que enviudé; que antes no tenía yo cuidado de lo buscar, que sobrado estaba un cuero en mi casa, y uno lleno y otro vacío. Jamás me acosté sin comer una tostada en vino, y dos docenas de sorbos, por amor de la madre, tras cada sopa. Agora, como todo cuelga de mí, en un*

<sup>34</sup> El autor de la *Comedia de Calisto y Melibea* original debió de conocer el teatro en Italia, y su obra es un intento de trasladar el género al castellano. Rojas desconocía el teatro representado (aunque sí habría leído a Terencio), por lo que sus intervenciones muestran una naturaleza bastante diferente del concepto teatral del autor anónimo. Cfr. Sánchez y Prieto, *Fernando de Rojas... Op. cit.*, pp. 125-126; García-Valdecasas, *Op. cit.*, pp. 267-273; José Antonio Bernaldo de Quirós, “La Celestina desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría”, *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108. Véase también Devid Paolini, “Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv) y Celestina”, *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 67-84. Paolini insiste en la radical diferencia entre la activa vida teatral italiana y la ausencia de representaciones de Terencio en España.

*jarrillo mal pegado me lo traen, que no cabe dos azumbres. Así que donde no hay varón todo bien fallece: con mal está el huso cuando la barba no anda de suso. Ha venido esto, señora, por lo que decía de las ajenas necesidades y no mías.*

MELIB. Pide lo que querrás, sea para quien fuere.

#### 4.2. RUPTURA DEL JUEGO DRAMÁTICO (APARTES DE LOS PERSONAJES)

(35) Acto VI, pp. 170-171.

En el ejemplo siguiente, la adición rompe el discurso de Calisto, que simplemente estaba describiendo la belleza de Melibea; pero sobre todo provoca el alejamiento del aparte de los criados y el de Celestina, que en el texto original tenían que estar muy próximos, como es lógico. Con la extensa interpolación, la verosimilitud dramática queda severamente dañada.

CEL. ¿Sin la conocer? Cuatro años fueron mis vecinas. Tractaba con ellas, hablaba y reía de día y de noche. Mejor me conoce su madre que a sus mismas manos, aunque Melibea se ha hecho grande mujer, discreta, gentil.

PÁRM. (Ea, mira, Sempronio, qué te digo al oído.

SEMP. Dime, ¿qué dices?

PÁRM. Aquel atento escuchar de Celestina da materia de alargar en su razón a nuestro amo. Llégate a ella, dale del pie, hagámosle de señas que no espere más, sino que se vaya. Que no hay tan loco hombre nacido que, solo, mucho hable).

CAL. ¿Gentil dices, señora, que es Melibea? Parece que lo dices burlando. ¿Hay nacida su par en el mundo? ¿Crió Dios otro mejor cuerpo? ¿Puedense pintar tales faciones, dechado de hermosura? *Si hoy fuera viva Elena, por quien tanta muerte hobo de griegos y troyanos, o la hermosa Pulicena, todas obedecerían a esta señora por quien yo peno. Si ella se hallara presente en aquel debate de la manzana con las tres diosas, nunca sobrenombre de discordia le pusieran, porque, sin contrariar ninguna, todas concedieran y vivieran conformes en que la llevara Melibea; así que se llamara manzana de concordia. Pues cuantas hoy son nacidas que della tengan noticia se maldicen, querellan a Dios porque no se acordó dellas cuando a esta mi señora hizo. Consumen sus vidas, comen sus carnes con envidia, danles siempre crudos martirios, pensando con artificio igualar con la perfición que sin trabajo dotó a ella natura. Dellas, pelan sus cejas con tenacicas y pegones, y a cordelejos; dellas, buscan las doradas yerbas, raíces, ramas y flores para hacer lejías, con que sus cabellos semejasen a los*

*della; las caras martillando, envistiéndolas en diversos matices con unguentos y unturas, aguas fuertes, posturas blancas y coloradas, que por evitar prolijidad no las cuento. Pues la que todo esto halló hecho, mira si merece de un triste hombre como yo ser servida.*

CEL. (Bien te entiendo, Sempronio. Déjale, que él caerá de su asno. Ya acaba).

CAL. En la que toda la natura se remiró por la hacer perfeta, que las gracias que en todas repartió las juntó en ella.

##### 5. EFECTOS SOBRE LA TRAMA Y EL COMPORTAMIENTO DE LOS PERSONAJES

(36) Acto I, p. 122.

PÁRM. ¿Qué le dio, Sempronio?

SEMP. Cient monedas *de oro*.

PÁRM. ¡Ji, ji, ji!

García-Valdecasas ha razonado, creo que muy acertadamente, que la especificación *de oro* es una adición, y no precisamente inocua, sino, por el contrario, muy desafortunada<sup>35</sup>.

En primer lugar, aduce García-Valdecasas, es una cantidad enorme; vienen a ser, como mínimo (según la moneda de que se trate), 30.000 maravedís, en una época en que un jornal eran 20 maravedís. Pues bien, en el resto de la *Comedia* los personajes actúan como si tal cantidad no existiera<sup>36</sup>. Por ejemplo, Celestina pide ahincadamente a Calisto en el acto VI un manto, como si, con la suma que ha recibido, no tuviera dinero para comprar todos los que quisiera. La cadena de oro que Calisto regala a Celestina por sus servicios es menos valiosa<sup>37</sup>, y sin embargo provoca el estupor y admiración de la alcahueta y los criados, y será la causa del asesinato. No obstante, esta cantidad de cien monedas de oro no la aprecian tanto, ni mucho menos, aunque tiene la ventaja de que es más

<sup>35</sup> Cfr. García-Valdecasas, *Op. cit.*, pp. 264-267.

<sup>36</sup> No se deben identificar estas monedas, por supuesto, con las doblas a las que se refiere Celestina en el acto III, que no habla de la recompensa que ha recibido, sino de la que tiene como objetivo: “CEL. A ese tal, dos alevosos. Haréle haber a Areúsa. Será de los nuestros, darnos ha lugar a tender las redes sin embarazo por aquellas doblas de Calisto.” (Act. III, p. 133).

<sup>37</sup> Un marco y medio de oro, 75 monedas de oro.



fácil de repartir. Más aún, cuando Sempronio y Pármene se trasladan a casa de Celestina en el acto XII, es para cobrar “su parte de la cadena”; de las monedas no se acuerdan. Y en la escena de la muerte, Celestina solo busca pretextos para no repartir la cadena, pero por las cien monedas no se molesta ninguno en reñir. Parece obvio que en el original se hablaba de monedas de cobre.

En segundo lugar, en efecto, siempre que se vuelve a mencionar este regalo de Calisto se dice solamente *cien monedas*: “cient monedas di a la madre” (act. II, p. 123); “más quiero dar a esta cien monedas que a otra cinco” (act. II, p. 126); “amargas cien monedas serían estas” (act. IV, p. 137); “dionos las cien monedas” (act. XII, p. 237).

En tercer lugar, en ningún momento se habla de esta suma como exorbitante, sino todo lo contrario, más bien como mezquina: “Maldice su avaricia y cortedad porque te dio tan poco dinero” (act. III, p. 129). Es cierto que en presencia de Calisto se le lisonjea por su generosidad, pero en su ausencia se dice la verdad.

¿Qué efectos artísticos tiene esta disparatada adición? Indudablemente, hace que la trama pierda solidez y consistencia. Lo adecuado en la primera entrevista de Calisto y Celestina es un pequeño incentivo (cien monedas de cobre, el equivalente a varios jornales), y la paga viene tras el éxito de Celestina. Esta paga, la cadenilla, es muy valiosa y es por tanto la que excita hasta la exasperación la avaricia de Celestina y los criados, y desencadena la tragedia. Con una paga aún mayor en la fase inicial de la acción, el hilo argumental queda severamente dañado. Verdaderamente, para los lectores contemporáneos las cien monedas *de oro* debían de resultar bastante chocantes por su enormidad, y les resultaría extraño que no provocaran la reacción de avaricia y violencia que sí provoca la cadena. Quien ha añadido *de oro* ha perjudicado absurdamente la trama y la actuación de los personajes<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Sospecho que la adición “de oro” se debió al contagio con una adición típicamente rojana (adjetivos, sentencias...) que aparece en el texto inmediatamente antes: “CAL. Recibe la dádiva pobre de aquel que con ella la vida te ofrece. CEL. Como en el oro muy fino labrado por la mano del sutil artífice la obra sobrepuja a la materia, así se aventaja a tu magnífico dar la gracia y forma de tu dulce liberalidad. Y sin duda la presta dádiva su efeto ha doblado, porque, la que tarda, el prometimiento muestra negar, y arrepentirse del don prometido. PÁRMENE. ¿Qué le dio, Sempronio? SEMP. Cient monedas de oro. PÁRM. ¡Ji, ji, ji!”

## CONCLUSIONES

Según hemos visto en las páginas anteriores, los efectos de las adiciones intercaladas en la obra original forman un amplio catálogo:

A) Efectos sobre el texto: incoherencia semántica, alteración de la estructura sintáctica, etc.

B) Efectos sobre los personajes: contradicciones, modificación de caracteres, inverosimilitud.

C) Efectos relativos al carácter dramático de la obra: pérdida de agilidad de los diálogos, ruptura del juego dramático.

D) Efectos sobre la trama y el comportamiento de los personajes.

A la vista de esto, es muy difícil que se pueda negar la existencia de las adiciones primeras; y también parece muy difícil que se pueda negar su distinta autoría en relación con el texto original.

La inexistencia de este tipo de perturbaciones en el *Tratado de Centurio* (que es fruto de un solo autor, Rojas) y en los dos actos finales, es también un argumento muy digno de consideración.

Así pues, aun cuando no conservemos pruebas documentales del texto del “primer autor”, las interpolaciones y el texto original son tan diferentes que pienso que sería deseable (aunque reconozco que muy difícil, dada la variedad de posturas ante el problema de la autoría de *Celestina*) llegar a un cierto consenso sobre cuál es el material interpolado: no solo los textos de Aristóteles, Séneca y Petrarca, sino también otros materiales de una determinada naturaleza lingüística. Dos ensayos de restauración del texto original realizados hasta ahora (García-Valdecasas, 2000, y Bernaldo de Quirós, 2010) presentan de hecho un número bastante alto de coincidencias, a pesar de que el segundo sigue unos criterios más restrictivos. También se dan numerosas coincidencias con otras propuestas ya mencionadas, como las de Cantalapiedra, Marciales o Sánchez y Prieto.

En estas condiciones, ¿sería posible pensar en el análisis literario del hipotético texto original? Este análisis en la actualidad solo se efectúa sobre la *Tragicomedia* (y excepcionalmente sobre la *Comedia*), que son dos estadios textualmente inferiores, como demuestra el catálogo de efectos negativos que hemos desplegado en este trabajo.

Es una propuesta muy heterodoxa, pero quizá justificada a la vista de la historia textual de *Celestina*, obra que, en lugar de mejorar, empeoró en sus sucesivas fases: manuscrito de 14 actos/ *Comedia*/ *Tragicomedia*/ *Tragicomedia* con el acto de Traso.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Anónimo, *Celestina comentada*, ed. de Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Salamanca, Universidad, 2002.
- Bernaldo de Quirós, José Antonio, “Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*”, *Lemir*, 12 (2008), pp. 325-340.
- , “*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría”, *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108.
- , “El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melibea*. Veinte ejemplos”, *Etiópicas*, 5 (2009), pp. 162-184.
- , *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia la Celestina anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, ed. Manuscritos, 2010.
- , “*La Celestina*: Adiciones primeras amplificadas con adiciones segundas. Consecuencias para la atribución de la autoría”, *Etiópicas*, 7 (2011), pp. 87-104.
- Cantalapiedra Erostarbe, Fernando, “Sentencias petrarquistas y adiciones a la *TragiComedia de Calisto y Melibea*”, en P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. Snow (eds.), *Tras los pasos de La Celestina*, Kassel, Reichenberger, 2001, pp. 55–154.
- Cantalapiedra Erostarbe, Fernando (ed.), Anónimo/Fernando de Rojas, *TragiComedia de Calisto y Melibea. V Centenario, 1499-1599. Edición crítica con un estudio sobre la autoría y la ‘Floresta celestinesca’*, Kassel, Reichenberger, 2000, 3 vols.
- Castro Guisasola, Florentino, *Observaciones sobre las fuentes literarias de “La Celestina”*, Madrid, CSIC, 1973.
- Cejador, Julio (ed.), Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1913.

- Deyermond, Alan, *The petrarchan sources of "La Celestina"*, Oxford, University Press, 1961.
- García-Valdecasas, José Guillermo, *La adulteración de "La Celestina"*, Madrid, Castalia, 2000.
- Lobera *et alii* (eds.), Fernando de Rojas (y "antiguo autor"), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Marciales, Miguel (ed.), Fernando de Rojas, *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1985.
- Paolini, Devid, "Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv) y Celestina", *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 67-84.
- Ruiz Arzálluz, Íñigo, "El mundo intelectual del "antiguo autor"; las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva", *Boletín de la RAE*, LXXVI, 1996.
- Sánchez, Antonio, y Remedios Prieto, *Fernando de Rojas y "La Celestina"*, Madrid, Teide, 1991.
- , "«Auctor», «Autor» y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*", *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 85-136.
- Valdés, Juan de, *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.