

**EL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS ACABÓ
(Y EMPEORÓ) LA *COMEDIA DE CALISTO Y
MELIBEA*.
VEINTE EJEMPLOS**

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

1.- La autoría de la *Comedia*

Gran parte de la crítica continúa defendiendo que Rojas escribió los actos II a XXI de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y que sólo el acto I es obra de un autor anónimo anterior.

Por el contrario, José Guillermo García-Valdecasas ha mantenido con gran cantidad de argumentos una postura, en mi opinión, más lógica: que al autor anónimo se le deben los actos I-XIV, y la contribución de Rojas fue completar la obra con los actos XV y XVI¹. También Rojas sería el autor de la ampliación que da lugar a la *Tragicomedia*.

La de García-Valdecasas no es la única hipótesis que discrepa de la doctrina dominante. Otros destacados celestinistas defienden posturas más o menos afines: Fernando Cantalapiedra², Antonio Sánchez y Remedios

¹ José Guillermo García-Valdecasas, *La adulteración de “La Celestina”*, Madrid, Castalia, 2000. Reseña el libro Santiago López-Ríos, “Sobre *La adulteración de la ‘Celestina’* y los nuevos rumbos de la crítica celestinesca”. *Celestinesca*, 25 (2001), pp. 129-145, que no acepta el planteamiento general de García-Valdecasas. Por su parte, Guillermo Carnero, “¿Restaurar *La Celestina?*”, *Saber leer*, 156 (2002) pp. 1-3, hace una reseña más positiva. Está claramente a favor José Antonio Bernaldo de Quirós, “Comentarios a la hipótesis de García-Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*”, *Espéculo*, 30 (2005), 23 páginas.

² Fernando Cantalapiedra, *Lectura semiótico-formal de “La Celestina”*, Kassel, Reichenberger, 1986. Desde fecha muy temprana viene defendiendo con solvencia su hipótesis de que al autor anónimo se le deben los actos I a XII, y Rojas redactó desde el XIII en adelante.

Prieto³, Ottavio Di Camillo⁴, José Luis Canet⁵ o Joseph Snow⁶. Todos ellos intuyen la existencia de una obra completa o casi completa de la que parte Rojas. Críticos como Emilio de Miguel⁷ o Hank Devries⁸, aunque defienden otras posiciones, tampoco ven un corte entre el acto I y los restantes.

Efectivamente, entre el acto I y los restantes no hay ninguna diferencia que indique con claridad distinta autoría. El empleo de varios florilegios de sentencias (*Auctoritates Aristotelis* en el acto I y parte del II; *Proverbia*

³ Para Sánchez y Prieto, Rojas partió de una *Comedia* completa, cuyo final feliz modificó al objeto de darle una orientación moral. Por lo demás, bastantes de sus planteamientos coinciden con los de García-Valdecasas. Han expuesto su postura en diversos artículos y, sobre todo, en Antonio Sánchez y Remedios Prieto, *Fernando de Rojas y "La Celestina"*, Barcelona, Teide, 1991. Este revolucionario libro pasó más desapercibido de lo que merecían la novedad e inteligencia de sus reflexiones.

⁴ Según Di Camillo, la obra habría iniciado su camino como comedia humanística italiana y habría sido traducida del latín durante la última década del siglo XV. La comedia castellana pasaría después por diversas reelaboraciones hasta adquirir un carácter más narrativo. Rojas, en opinión de Di Camillo, está más cerca de ser un editor que un autor que inventa una obra. Cf. Ottavio di Camillo, "Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramatúrgicas del humanismo en lengua vulgar", en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina*, New York, ed. de Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, 2005, pp. 53-75.

⁵ José Luis Canet ve el lanzamiento y éxito de *La Celestina* 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, ya que existía una *Comedia* completa anterior a él. Cf. José Luis Canet "Celestina 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?", *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58.

⁶ Snow 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. Cf. Joseph Snow, "La problemática autoría de *Celestina*", *Íncipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 537-561.

⁷ Emilio de Miguel, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996. Es el principal defensor de la paternidad de Rojas para toda la *Tragicomedia*.

⁸ Hank Devries, "La autoría de la *Comedia*", *Celestinesca*, 24 (2000), pp. 69-76. Cree que toda la *Comedia* es obra perfecta de una sola mano; la *Tragicomedia* destruye esa perfección. De ahí que haya elegido la versión de la *Comedia* para su traducción al holandés.

Senecae en el IV; el *Índice* de Petrarca en los actos IV-XIII)⁹ sólo indica un uso sucesivo de las fuentes, no distinta autoría¹⁰; algunos rasgos lingüísticos que se han señalado como exclusivos del acto I (por ejemplo, *maguera*) no significan distinta autoría, toda vez que son términos muy conocidos y usados en la época¹¹.

Pongamos un ejemplo inverso. La palabra *prevaricadora* sólo aparece en el acto IV; este acto es también el único que emplea como fuente los *Proverbia Senecae*¹². ¿Acaso por eso decimos que el acto IV es de distinto autor basándonos en distintas fuentes y distintos rasgos lingüísticos?

Por el contrario, los rasgos que dan unidad a la obra entre los actos I y XIV son muy numerosos. Las diferencias llamativas comienzan en el acto XIV y perduran, por supuesto, en las adiciones de la *Tragicomedia*¹³.

Es cierto que el final de la *Carta del autor a un su amigo* afirma taxativamente que el primer acto es del autor anónimo. Pero no es el final original, que decía esto otro: “Y porque conozcáis dónde comienzan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo auctor, en la margen

⁹ Nos referimos a la *Comedia*, no a la *Tragicomedia*, que dificulta la visión de las fuentes.

¹⁰ Las obras latinas de Petrarca, especialmente *De remediis*, también se utilizan como florilegios de sentencias. Su empleo masivo empieza cuando termina Aristóteles, aunque también hay, como mínimo, tres sentencias de esta procedencia en el primer acto: CAL. *¿Cuál consejo puede regir lo que en sí no tiene orden ni consejo?* (p. 93); PÁRM. [...] *no hay cosa peor que ir tras deseo sin esperanza de buen fin* (p. 119); CEL. *¿Pármeno, tú no vees que es necedad o simpleza llorar por lo que con llorar no se puede remediar?* (p. 119). (Las citas de *La Celestina* son por la edición de Severin, 2002, modernizando la ortografía).

¹¹ También se ha dicho que *ál* es término exclusivo del acto I, cuando aparece igualmente en el T-XV, en boca de Areusa: “Y de *ál* me vengue Dios, que de Calisto Centurio me vengará” (p. 300). Cf., Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Emilio de Miguel, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006, p. LXXVI.

¹² Una posible utilización en el acto VI no es segura.

¹³ Trato estas cuestiones con mayor detalle en José Antonio Bernaldo de Quirós, “Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*”, *Lemir*, 12 (2008), pp. 325-340. En 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, intento demostrar, partiendo de las observaciones de García-Valdecasas, que la técnica dramática cambia sustancialmente desde la intervención de Rojas en el acto XIV. Empezando por el escenario planteado por el antiguo autor, sensiblemente alterado a partir del acto XIV.

hallaréis una cruz, y es en fin de la primera cena” (p. 71). Parece claro que la cruz se perdió al pasar del manuscrito a la imprenta y hubo que marcar el límite de otra forma. Pero ¿quién nos asegura que la modificación de la *Carta* la hizo el propio Rojas y no alguien –impresor, corrector– que entendió mal el final primitivo?¹⁴

2.- *Tragicomedia frente a Comedia*

La polémica sobre qué versión es artísticamente preferible sigue en pie, y es inseparable de la polémica sobre la autoría¹⁵. García-Valdecasas es un apasionado defensor de la *Comedia* y detractor de la *Tragicomedia*. En su concepto, la *Tragicomedia* es una versión inferior porque el escritor anónimo es muy superior a Rojas artísticamente. Por supuesto, lo justifica ampliamente, y de una forma, creo yo, muy convincente¹⁶. Frente a esto, las pequeñas mejoras textuales que aporta la *Tragicomedia*, a las que se refiere Botta como prueba de la misma autoría, parecen un escaso contrapeso¹⁷.

López-Ríos¹⁸ valora la aportación de García-Valdecasas: “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*”. Guillermo Carnero¹⁹ se muestra de acuerdo con García-Valdecasas: “puede admitirse sin dificultad que el *Tratado de Centurio* quiebra la concisión dramática del primitivo acto XIV e introduce incoherencia e inverosimilitud”.

¹⁴ Ya hay críticos que, en vista de que no coincide el acto I con el final de las citas de Aristóteles, están dispuestos a restar valor al final corregido de la *Carta*. Así, Dorothy Severin: “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”. (Cf. Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. de Dorothy Severin, Madrid, Cátedra, 2002, p. 71). Para Severin, ese “otro lugar” está un poco más adelante, donde acaban las citas de Aristóteles; pero, ¿por qué no puede estar mucho más lejos?

¹⁵ Celestinistas de enorme entidad fueron partidarios de la comedia: Foulché-Delbosch, Julio Cejador, Delpy, Pedro Bohigas y, en la actualidad, Hank Devries.

¹⁶ García-Valdecasas, *op. cit.*, pp. 107-177.

¹⁷ Patrizia Botta, “El paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*”, en *Actas del Simposio Internacional “Tragicomedia de Calisto y Melibea, 1502-1507”*, ed. de Juan Carlos Conde, New York, Indiana University, 2007, pp. 91-113.

¹⁸ López-Ríos, *art. cit.*, p. 156.

¹⁹ Guillermo Carnero, *art. cit.*, p. 3.

Por el contrario, Juan Carlos Conde discrepa: “No comparto, claro, porque me parece arbitrario, y al margen de los hechos lectoeditoriales, el trato que dispensa García-Valdecasas –poco menos que a vivo correazo- a la *Tragicomedia*”²⁰. Sin embargo, los hechos “lectoeditoriales” a que se refiere Conde pueden ser discutidos. Es cierto que la *Tragicomedia* ha sido universalmente aceptada como una obra maestra, pero ello se debe a que la obra original es de tal magnitud artística que aun con los añadidos de Rojas sigue siendo magistral. La *Tragicomedia* venció a la *Comedia* (tanto en el siglo XVI como en el siglo XX) no en los gustos del público, sino en las oficinas de las editoriales, que son las que han elegido la versión que se debe vender. Pero la editorial no ofrece la versión mejor, sino la más abultada, como procuraban poner de manifiesto las portadas del siglo XVI, como reclamo publicitario. Para saber cuál versión prefiere leer el público habría que ofrecer ambas en igualdad de condiciones.

3.- Las adiciones y la duplicidad de estilo

Parte esencial de la hipótesis de García-Valdecasas es la existencia, ya en la *Comedia*, de numerosísimas intervenciones de Rojas sobre el texto original. La existencia de estas *adiciones primeras* es evidente en muchos puntos, y el hecho ya fue señalado por Marciales²¹. Lo que ocurre es que Marciales pensaba que Rojas se adicionaba a sí mismo. Por el contrario, García-Valdecasas o Cantalapiedra²² defienden algo más lógico: que adiciona un texto ajeno.

²⁰ Juan Carlos Conde, “Prólogo a la celebración de un aniversario probable: la *Comedia*, la *Tragicomedia*, y *Celestina*, en *Actas del Simposio Internacional “Tragicomedia de Calisto y Melibea, 1502-1507”*, ed. de Juan Carlos Conde, New York, Indiana University, 2007, pp. vii-xiv (p. xi).

²¹ Fernando de Rojas: *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Miguel Marciales, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1985, 2 vols. Para Marciales (I, p. XIV), las *adiciones primeras* “están dentro del proceso normal de la escritura de la *Continuación* [es decir, los 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”. Más adelante (I, pp. 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 (I, p. 81) todavía añade que probablemente son más numerosas las adiciones primeras que las segundas.

²² Fernando Cantalapiedra, “Sentencias petrarquistas y adiciones a la *tragiComedia de Calisto y Melibea*”, en *Tras los pasos de La Celestina*, ed. de P.

En las siguientes páginas vamos a pasar revista a un limitado número de adiciones primeras. El objeto es poner de manifiesto que su autor empeora el texto original; por tanto, es muy improbable que sea la misma persona.

Relacionado con el asunto de las interpolaciones está el tema de la duplicidad de estilos que se ve en *La Celestina*. López-Ríos resume así la cuestión:

El estilo de *La Celestina*, por su fuerte carga retórica y sintaxis latinizante, no se suele corresponder con los gustos actuales. Se recurre al hipérbaton, a los cultismos sintácticos y léxicos, y muchos pasajes, especialmente los largos parlamentos, se distinguen por un ornato retórico que a veces deriva de la fuente latina y que, en cualquier caso, revela la formación académica de los autores. [...] No todo es realismo en *La Celestina*, donde criados y prostitutas hablan como nobles. Esto ocurre a menudo con Celestina, cuya erudición y recursos dialécticos son más propios de un letrado [...]. Sin embargo, al lado de dicho estilo, se da cabida al habla cotidiana y se desciende incluso a lo vulgar²³.

Juan de Valdés, crítico inteligentísimo de *Celestina*, habló del estilo en esta obra con gran tino:

Es verdad que peca de dos cosas, las cuales fácilmente se podrían remediar, y quien las remedias 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 escrito en castellano donde la lengua no esté más natural, más propia ni más elegante²⁴.

Obsérvese que López-Ríos, como buena parte de la crítica moderna, enfoca con neutralidad el latinismo y falta de *decoro* lingüístico: se limita a comentar que no coincide con los gustos actuales; Juan de Valdés, sólo

Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. Snow, Kassell, Reichenberger, 2001, pp. 55-154. Defiende que todas las sentencias de Petrarca son adiciones, primeras o segundas.

²³ Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Santiago López Ríos, Madrid, Mare Nostrum, 2005, pp. 30-31.

²⁴ Valdés, Juan de, *Obras Completas*, edición y prólogo de Ángel Alcalá, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, Vol. 1, pp. 151-266 (p. 258). Modernizo la ortografía.

una generación posterior a Rojas, lo considera, lisa y llanamente, un defecto que se debería corregir.

Es la misma postura que defiende García-Valdecasas. Para él, no puede creerse que tal duplicidad de estilos sea obra de una sola pluma; es más lógico creer que en la obra conviven dos manos. El estilo de Rojas se advierte incluso cuando traduce sentencias, pero se ve mejor en sus pasajes originales. Según divertida expresión de García-Valdecasas, consiste en “el hipérbaton, los latinismos, los pleonamos, los adjetivos derivados de nombre propio (‘plebérico corazón’, ‘ascánica forma’, ‘hirvientes étnicos montes’), las exclamaciones retóricas, las antítesis paralelas y otras fechorías muy propias de un bachiller en cierres”²⁵. Por el contrario, el estilo del antiguo autor es un modelo idiomático de precisión, sutileza y realismo; algo que desaparece en los actos XV-XXI, salvo en contadas excepciones.

Possiblemente el rasgo más evidente que sirve de frontera entre ambos autores es el empleo de los adjetivos ornamentales antepuestos, abundantes en Rojas y prácticamente inexistentes en el antiguo autor.

Comparemos dos ejemplos de tono semejante.

Texto del primer autor (acto XII, p. 273):

CEL. ¡Elicia! ¡Elicia! Levántate desa cama, daca mi manto, presto, que por los sanctos de Dios para aquella justicia me vaya bramando como una loca. ¿Qué es esto? ¿Qué quieren decir tales amenazas en mi casa? ¿Con una oveja mansa tenés vosotros manos y braveza? ¿Con una gallina atada? ¿Con una vieja de sesenta años? ¡Allá, allá, con los hombres como vosotros! ¡Contra los que ciñen espada mostrá vuestras iras, no contra mi flaca rueca!

Texto de Rojas (acto XVI, p. 336):

ALI. ¿Qué es esto, señor Pleberio? ¿Por qué son tus fuertes alaridos? Sin seso estaba adormida del pesar que hobe cuando oí decir que sentía dolor nuestra hija; agora, oyendo tus gemidos, tus voces tan altas, tus quejas no acostumbradas, tu llanto y congoja de tanto sentimiento, en tal manera penetraron mis entrañas, en tal manera traspasaron mi corazón, así avivaron mis turbados sentidos, que el ya recibido pesar alancé de mí. Un dolor sacó otro, un sentimiento otro. Dime la causa de tus quejas. ¿Por qué maldices tu honrada vejez? ¿Por qué pides la muerte? ¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrada cara? ¿Es algún mal de Melibea? Por Dios que me lo digas, porque si ella pena no quiero yo vivir.

²⁵ García-Valdecasas, *op. cit.*, p. 313.

¿Puede creerse que estos textos son obra del mismo autor? En mi opinión, no. No puede confundirse la expresión verdadera de sentimientos con la retórica; no es lo mismo el lenguaje ajustado y preciso que la adjetivación innecesaria y las frases redundantes.

Pasemos ya a la revisión de algunas adiciones, que servirán como muestra²⁶.

4.- Adiciones primeras (en la *Comedia*)

EJEMPLO 1 (acto I, pp. 87-89). Calisto llega a su casa. Viene enojado, y se irrita aún más al ver que Sempronio estaba holgazaneando en la sala.

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.

SEMP. Señor, luego hecho es.

CAL. Cierra la ventana y deja la teniebla 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 viniésesdes 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 desastrado Píramo y la desdichada Tisbe!*

SEMP. ¿Qué cosa es?

CAL. ¡Vete de ahí, 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!

Si leemos este diálogo sin los pasajes en cursiva observamos que, en su brevedad, es imposible pintar un diálogo de mayor verismo, de mayor exactitud, para mostrar la irritación del amo y la prudente obediencia del mozo. Los textos en cursiva son interpolación de Rojas: adjetivos antepuestos (tiene predilección por *arrebatado*), alusiones cultas (Eras y

²⁶ García-Valdecasas (op. cit., pp. 180-273) se ocupa muy por extenso de esta cuestión.

Crato²⁷, Píramo y Tisbe). El diálogo se alarga y pierde su vivacidad original.

EJEMPLO 2 (acto I, p. 108). Pármeno, ha comprobado quién ha llamado a la puerta, e informa a Calisto de que son Sempronio y una “puta vieja”. Calisto se atemoriza de que Celestina se pueda indignar por lo que ha oído.

PÁRM. ¿Por qué, señor, te matas? ¿Por qué, señor, te congojas? ¿Y tú piensas que es vituperio en las orejas desta el nombre que la llamé? No lo creas, que así se glorifica en le oír como tú cuando dicen “Diestro caballero es Calisto”. Y demás desto, es nombrada y por tal título conocida. Si entre cien mujeres va, y alguno dice “¡Putia vieja!”, sin ningún empacho luego vuelve la cabeza y responde con alegre cara. *En los convites, en las fiestas, en las bodas, en las confradias, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella pasan tiempo. Si pasa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dicen “¡Putia vieja!” Las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dicen sus martillos. Carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcaderos, todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre. Cántanla los carpinteros, péinanla los peinadores. Tejedores, labradores, en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas, con ella pasan el afán cotidiano. Al perder en los tableros, luego suenan sus loores. Todas cosas que son hacen, a do quiera que ella está, el tal nombre representan. ¡Oh, qué comedor de huevos asados era su marido! ¿Qué quieres más sino, si una piedra toca con otra, luego suena “putia vieja”?*

CAL. Y tú, ¿cómo lo sabes y la conoces?

El texto, eliminadas las cursivas, es absolutamente suficiente y eficaz; pero la interpolación de Rojas es una exageración pueril e inverosímil de la fama de Celestina. Gilman señaló como posible fuente el *Prólogo* del libro II de *De remediis*, de Petrarca²⁸. García-Valdecasas piensa que Rojas copia algunas coplas satíricas no identificadas (aún resuenan algunas rimas y se perciben heptasílabos y octosílabos)²⁹. Proceda de donde proceda, es evidente su impertinencia y su falta de lógica y proporción.

²⁷ O *Erasístrato*, probable forma original de la interpolación de Rojas, no entendida en la imprenta.

²⁸ Stephen Gilman, “*La Celestina*”, arte y estructura, Madrid, Taurus, 1982, p. 266.

²⁹ García-Valdecasas, *op. cit.*, p. 330.

EJEMPLO 3 (acto I, p. 121). Celestina, con su habilidad retórica natural, intenta convencer a Pármeno para que se ponga de su parte y en contra de Calisto.

CEL. Sin duda dolor he sentido, porque has por tantas partes vagado y peregrinado, que ni has habido provecho ni ganado deudo ni amistad. *Que, como Séneca nos dice, los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades, porque en breve tiempo con ninguno no pueden firmar amistad. Y el que está en muchos cabos, está en ninguno; ni puede aprovechar el manjar a los cuerpos, que en comiendo se lanza; ni hay cosa que más la sanidad impida que la diversidad y mudanza y variación de los manjares; y nunca la llaga viene a cicatrizar en la cual muchas melecinas se tientan; ni convalece la planta que muchas veces es traspuesta; ni hay cosa tan provechosa que en llegando aproveche.* Por tanto, mi hijo, deja los ímpetus de la juventud y tórnate con la doctrina de tus mayores a la razón. Reposa en alguna parte.

La admonestación de Celestina a Pármeno (“deja de andar a la ventura y escucha mis consejos”) se interrumpe con una serie de sentencias de *Auctoritates Aristotelis* que, encadenándose unas con otras, se van alejando paulatinamente del hilo de la conversación. Son sentencias que el estudiante Rojas conoce porque ha empleado ese libro en las aulas salmantinas. ¿Se puede dañar más a un texto literario?

EJEMPLO 4 (acto II, p. 132). Calisto ha ordenado a Sempronio que salga en pos de Celestina. El criado se resiste.

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, suspirando, 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 bucar todo género de dulce pasatiempo, para no dejar trasponer tu 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?

El texto en cursiva es una interpolación que separa la intervención de Sempronio (“No me puedo ir, porque si te dejo solo te echas a llorar”) y la contestación de Calisto (“Llorar alivia las penas”). El estilo, característico de Rojas, muy aficionado a las largas enumeraciones y a los adjetivos antepuestos: el *pensativo tormento*, los *dulces pasatiempos*, los *crueltes desvíos*.

EJEMPLO 5 (acto III, pp. 143-144). Sempronio interroga a Celestina sobre sus proyectos acerca de los amores de Calisto.

CEL. 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.

Celestina va directamente al grano: se expresa con crudeza y exactitud. Pero aquí interviene Rojas e intercala un par de sentencias vagamente relacionadas con el tema. ¿Consecuencias? La primera, empeora el texto, al alejar los términos *Calisto* y *Su desatino*; la segunda, empeora al personaje, que en lugar de ser una mujer astuta que sabe lo que dice queda convertida en una charlatana que se va por las ramas.

EJEMPLO 6 (acto IV, p. 167). Melibea ha preguntado a Celestina cuánto tiempo hace que Calisto padece dolor de muelas. Celestina responde y aprovecha para alabar al joven amador:

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 sofrir 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 antico de quien se dice que movía los árboles y piedras con su canto. Siendo este nacido no alabarán a Orfeo.* Mira, señora, si una pobre vieja como yo, si se hallará dichosa en dar la vida a quien tales gracias tiene. Ninguna mujer le vee que no alabe a Dios, que así le pintó.

En esta parte de la obra, Rojas ya ha dejado a Aristóteles y ha tomado el *Índice de sentencias* de Petrarca. Pero el método sigue siendo el mismo: intercalar las sentencias vengan o no a cuenta. Si quitamos las referencias a Adriano y a Orfeo veremos que el texto (además de mucho más propio en boca de una anciana del pueblo) tiene una dignidad literaria mucho mayor: claridad, propiedad, exactitud son sus rasgos definitorios.

EJEMPLO 7 (acto V, pp. 171-172). Celestina deja la casa de Melibea y se encamina hacia la de Calisto, muy alegre por su éxito al conseguir el cordón de la joven.

CEL. ¡Oh rigurosos trances, oh cruda osadía, oh gran sofrimiento! ¡Y que tan cercana estuve de la muerte si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición! ¡Oh amenazas de doncella brava, oh airada

doncella! ¡Oh diablo a quien yo conjuré, cómo compliste tu palabra en todo lo que te pedí! En cargo te soy: así amansaste la cruel hembra con tu poder, y diste tan oportuno lugar a mi habla, cuanto quise, con la ausencia de su madre. ¡Oh vieja Celestina!, ¿vas alegre? Sábete que la mitad está hecha cuando tienen buen principio las cosas.¡Oh serpentino aceite, oh blanco hilado, cómo os aparejastes todos en mi favor; o yo rompiera todos mis atamientos hechos y por hacer, ni creyera en yerbas ni piedras ni en palabras! Pues alégrate, vieja, que más sacarás de este pleito que de quince virgos que renovaras. ¡Oh malditas haldas, prolijas y largas, cómo me estorbáis de llegar a donde han de reposar mis nuevas! ¡Oh buena fortuna, cómo ayudas a los osados y a los tímidos eres contraria! Nunca, huyendo, huyó la muerte al cobarde. ¡Oh cuántas erraran en lo que yo he acertado! ¿Qué hicieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio sino responder algo a Melibea, por donde se perdiera cuanto yo con buen callar he ganado? Por esto dicen: Quien las sabe las tañé, y que es más cierto médico el experimentado que el letrado, y la experiencia y escarmiento hace los hombres arteros; y la vieja como yo, que alce sus haldas al pasar del vado, como maestra. ¡Ay cordón, cordón! Yo te haré traer por fuerza, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado.

La primera mitad de este parlamento es adición de Rojas, como se puede comprobar por el estilo (abundancia de adjetivos antepuestos, multiplicación de interjecciones) y la acumulación de referencias a la magia y al demonio, que es un tema que Rojas acentuó en relación con el primer autor (como demuestran las adiciones de la *Tragicomedia*). En la segunda mitad del parlamento ya brilla el estilo realista y conciso del primer autor (con alguna sentencia interpolada).

EJEMPLO 8 (acto VI, p. 179). Celestina informa a Calisto del buen resultado de su entrevista con Melibea.

CEL. Que a quien más quieren, peor hablan; y si así no fuese, ninguna diferencia habría entre las públicas que aman y las escondidas doncellas, si todas dijesen “sí” a la entrada de su primer requerimiento, en viendo que de alguno eran amadas. *Las cuales, aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, por su honestidad muestran un frío exterior, un sosegado vulto, un aplacible desvío, un constante ánimo y casto propósito, unas palabras agras, que la propia lengua se maravilla del gran sofrimiento suyo, que la hacen forzosamente confesar el contrario de lo que sienten.* Así que, para que tú descances y tengas reposo, mientra te contare por extenso el proceso de mi habla y la causa que tuve para entrar, sabe que el fin de su razón y habla fue muy bueno.

El texto en cursiva es una interpolación de Rojas. Se advierte en la sintaxis densa, la abundancia de adjetivos, el crudo latinismo (*vulto*); en nada se parece al estilo del primer autor, preciso, exacto y natural.

EJEMPLO 9 (acto VI, pp. 182-183). Calisto pregunta a Celestina qué pretexto puso a Melibea para justificar su petición de “una palabra” para él.

CEL. [...] tuve lugar de salvar lo dicho.

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 interpolación rompe de forma absolutamente desafortunada el hilo de la conversación, la concatenación de pregunta y respuesta. Rojas intercala una mención culta tomada del *Índice* de Petrarca que apenas tiene relación con el contexto.

EJEMPLO 10 (acto VII, p. 193). Nuevamente Celestina amonesta a Pármeno por su poca docilidad ante ella.

CEL. Pues mira, amigo, que para tales necesidades como éstas bien 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, buen fuego de invierno rodeado de asadores, buena sombra de verano, buena taberna para comer y beber.* ¿Qué dirás, loquillo, a todo esto? Bien sé que estás confuso por lo que hoy has hablado.

La interpolación es una amplificación construida a base de anáforas y paralelismos, con un estilo muy en la línea petrarquesca. La Celestina creada por el antiguo autor se expresa con claridad, directa al grano; dice a Pármeno: “Ven conmigo, que yo te ayudaré en tus necesidades”; la Celestina de Rojas es un oráculo que escribe un tratado sobre la amistad.

EJEMPLO 11 (acto VIII, p. 213). Pármeno ha pasado la noche con Areúsa. Sempronio le recibe con frialdad en la puerta de Calisto.

SEMP. Pármeno, hermano, si yo supiese aquella tierra donde se gana el sueldo dormiendo, mucho haría por ir allá, que no daría ventaja a ninguno, tanto ganaría como otro cualquiera. ¡Y cómo, holgazán descuidado, fuese

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.

PÁRM. ¡Oh Sempronio, amigo y más que hermano! *Por Dios, no corrumpas mi placer, no mezcles tu ira con mi sofrimiento, no revuelvas tu descontentamiento con mi descanso, no agüies 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, y aun tal que, si no estoy engañado, puede vivir con ella en gracia y hermosura. Sí, que no se encerró el mundo y todas sus gracias en ella.

SEMP. ¿Qué es esto, desvariado? Reírme quería, sino que no puedo. ¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder. Calisto a Melibea, yo a Elicia, tú de envidia has buscado con quién perder ese poco de seso que tienes.

¿Cabe algo menos natural que esta interpolación en medio de un diálogo de insuperable realismo? En la concepción del antiguo autor, Sempronio y Pármeno se expresan con viveza, con crudeza, como corresponde a dos criados. En medio de esta magistral conversación intercala Rojas un texto de estilo recargado, con adjetivación innecesaria, paralelismos y contrastes a los que es tan aficionado.

EJEMPLO 12 (acto IX, p. 224). Sempronio y Pármeno llegan a casa de Celestina. Ésta les recibe con zalamería, lo que provoca un comentario de los dos mozos.

SEMP. (Déjala, que deso vive. Que no sé quién diablos le mostró tanta ruindad.

PÁRM. La necesidad y pobreza; la hambre, que no hay mejor maestra en el mundo, no hay mejor despertadora y avivadora de ingenios. *¿Quién mostró a las picazas y papagayos imitar nuestra propia habla con sus harpadas lenguas, nuestro órgano y voz, sino ésta?*)

CEL. ¡Mochachas, mochachas! ¡Bobas! Andad acá bajo, presto, que están aquí dos hombres que me quieren forzar.

En medio de un diálogo absolutamente natural, Rojas injiere una amplificación de contenido zoológico, muy de su gusto, que encaja realmente mal. ¿Tiene alguna lógica literaria que Pármeno mencione las *harpadas lenguas* de los papagayos?

EJEMPLO 13 (acto IX, p. 231). Reunidos mozos, mozas y Celestina, ésta pondera las penas del amor. Sempronio le da la razón.

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 dormiendo, 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, más gracioso que tú, y aun que no anda buscando cómo me dar enojo. ¡A cabo de un año que me vienes a ver, tarde y con mal!

Como en otras ocasiones, Rojas amplifica de forma inverosímil. Lo que dice Sempronio las hacen los caballeros de la literatura, no un simple criado. Esto es un ejemplo de lo que decía Juan de Valdés: amontonar vocablos fuera de propósito. Se elimina la interpolación y el texto mejora sensiblemente; seguramente como lo redactó el primer autor.

EJEMPLO 14 (acto IX, pp. 234-235). Celestina, al recibir la visita de Lucrecia, expresa su nostalgia por un tiempo pasado más próspero.

CEL. ¡Tanta, hija? ¡Por mucha has ésta? Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, hoy ha veinte años. ¡Ay, quien me vido y quien me vee agora no sé cómo no quiebra su corazón de dolor! Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están tus primas asentadas, nueve mozas de tus días, que la mayor no pasaba de deciocho años y ninguna había menor de catorce. *Mundo es, pase, ande su rueda, rodee sus alcaduces, unos llenos, otros vacíos. Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece, su orden es mudanzas. No puedo decir sin lágrimas la mucha honra que entonces tenía, aunque por mis pecados y mala dicha poco a poco ha venido en diminución. Como declinaban mis días, así se diminuía y menguaba mi provecho. Proverbio es antiguo: que, cuanto al mundo es, o crece o descrece, todo tiene sus límites, todo tiene sus grados. Mi honra llegó a la cumbre, según quien yo era; de necesidad es que desmengüe y abaje. Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida.*

LUCR. Trabajo tenías, madre, con tantas mozas; que es ganado muy trabajoso de guardar.

Una larga interpolación que aleja la mención a las *mozas* hecha por Celestina, y por Lucrecia en su contestación. La interpolación es una suma

de sentencias tópicas que pueden proceder de varios lugares. Las dos últimas son de Petrarca.

EJEMPLO 15 (acto X, p. 240). Celestina interroga a Melibea sobre su dolor de corazón:

CEL. Gran parte de la salud es desearla, por lo cual creo menos peligroso ser tu dolor. Pero para yo dar, mediante Dios, congrua y saludable melecina, es necesario saber de ti tres cosas. La primera, a qué parte de tu cuerpo más declina y aqueja el sentimiento; otra, si es nuevamente por ti sentido, porque más presto se curan las tiernas enfermedades en sus principios que cuando han hecho curso en la perseveración de su oficio; *mejor se doman los animales en su primera edad que cuando ya es su cuero endurecido para venir mansos a la melena; mejor crecen las plantas que tiernas y nuevas se trasponen que las que frutificando ya se mudan; muy mejor se despide el nuevo pecado que aquél que por costumbre antigua cometemos cada día.* La tercera, si procede de algún cruel pensamiento que asentó en aquel lugar.

En medio de un interrogatorio sencillo y claro, Celestina comienza a divagar con una amplificación a base de sentencias trilladas y por medio de paralelismos, recurso muy apreciado por Rojas.

EJEMPLO 16 (acto XII, p. 260). Melibea y Calisto se entrevistan en la puerta de Melibea. La joven comienza al enamorado a desistir de sus proyectos.

MELIB. La sobrada osadía de tus mensajes me ha forzado a haberte de hablar, señor Calisto. Que habiendo habido de mí la pasada respuesta a tus razones, no sé qué piensas más sacar de mi amor de lo que entonces te mostré. Desvía estos vanos y locos pensamientos de ti, por que mi honra y persona estén, sin detrimento de mala sospecha, seguras. A esto fue aquí mi venida, a dar concierto en tu despedida y mi reposo. No quieras poner mi fama en la balanza de las lenguas maldecientes.

CAL. A los corazones aparejados con apercibimiento recio contra las adversidades, ninguna puede venir que pase de claro en claro la fuerza de su muro. Pero el triste que, desarmado y sin proveer los engaños y celadas, se vino a meter por las puertas de tu seguridad, cualquiera cosa que en contrario vea es razón que me atormente y pase rompiendo todos los almacenes en que la dulce nueva estaba aposentada. ¡Oh malaventurado Calisto! ¡Oh cuán burlado has sido de tus sirvientes! ¡Oh engañosa mujer, Celestina! ¡Déjárasme acabar de morir y no tornaras a vivificar mi esperanza, para que tuviese más que gastar el fuego que ya me aqueja! ¿Por qué falsaste la palabra desta mi señora?

La interpolación muestra la sintaxis enrevesada de Rojas, que imita el lenguaje caballeresco y muestra, una vez más, que su concepto idiomático

es completamente distinto del que tiene el antiguo autor. Éste pone en boca de los nobles un estilo elevado y culto, sí, pero no una sintaxis farragosa y latinizante.

EJEMPLO 17 (acto XII, pp. 271-272). Sempronio riñe con Celestina por la cadena de Calisto.

SEMP. No es ésta la primera vez que yo he dicho cuánto en los viejos reina este vicio de cobdicia. Cuando pobre, franca; cuando rica, avarienta. Así que adquiriendo crece la cobdicia, y la pobreza cobdiciando, y ninguna cosa hace pobre al avariento sino la riqueza. ¡Oh Dios, y cómo crece la necesidad con la abundancia! ¡Quién la oyó esta vieja decir que me llevase yo todo el provecho si quisiese deste negocio, pensando que sería poco! Agora que lo veo crecido, no quiere dar nada.

El criado está a punto de asesinar a Celestina, pero según Rojas es buen momento para intercalar un par de sentencias de Petrarca sobre la avaricia.

EJEMPLO 18 (acto XIV, p. 328). Calisto acaba de morir. Melibea se lamenta.

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!

Nos encontramos ya en la parte de la *Comedia* donde Rojas toma el testigo del antiguo autor. En estas quejas de Melibea todavía las primeras líneas parecen remitir al anónimo, por su estilo severo y mesurado. Las líneas en cursiva, por el contrario, parecen apuntar a Rojas por el empleo del políptoton (*gocé/gozo*) y de la homonimia (*tuve/tove*), recursos que seguramente Rojas imita de la poesía de Cancionero. Pero lo que es particularmente desafortunado es el empleo de la sentencia petraquesca con que se cierra el texto: por su causa, un personaje dramático se convierte de repente en un declamatorio personaje de cartón piedra.

5.- Adiciones segundas (en la *Tragicomedia*)

No entraremos ahora a valorar la extensa interpolación que supone el *Tratado de Centurio*. Remito a las páginas de García-Valdecasas antes indicadas. Pero sí nos centraremos en algunos ejemplos de interpolaciones menores.

El insigne maestro Menéndez Pelayo, partidario de la *Tragicomedia*, reconocía que muchas de estas adiciones empeoran el texto³⁰. Para justificar la unidad de composición de toda la *Tragicomedia*, comentó que errores como éstos ya estaban en la versión de la *Comedia*³¹. Acertó plenamente el gran maestro: a Rojas le pertenecen por igual las adiciones primeras y las segundas; de ahí el parecido entre ambas. Lo que no le pertenece es el texto original, libre de tales añadidos.

Una muestra señera de adición inoportuna en la *Tragicomedia* es el monólogo de Melibea antes de suicidarse. No contento Rojas con el largo parlamento que ya hizo para la *Comedia*, añade en la *Tragicomedia* otra extensa interpolación en la que la joven, para justificar su acción, cita a Bursia, Tolomeo, Orestes, Nerón, Filipo, Herodes, Constantino, Laodice, Medea y Frates. Menéndez y Pelayo reconoció: “Grima da leer en el soliloquio de Melibea, próxima a arrojarse de la torre, aquella absurda enumeración de todos los grandes parricidas”, pero añade que, en cuanto a pedantería e inoportunidad, está en consonancia con el resto del pasaje³². Efectivamente, está en consonancia con el contexto porque el contexto también es de Rojas; pertenece al final con el que completó la *Comedia* (actos XV y XVI).

Veamos ahora un par de adiciones hechas sobre el texto del primer autor.

EJEMPLO 19 (acto VI, p. 182). Celestina relata a Calisto su entrevista con Melibea, y la reacción de la joven doncella cuando ella menciona el nombre de su pretendiente.

CEL. [...] atajó mis palabras, diose en la frente una grand palmada -como quien cosa de grande espanto hobiese oído-, diciendo que cesase mi habla y

³⁰ “Para mí las adiciones son de Rojas, aunque muchas de ellas empeoren el texto”. Rebuscando entre ellas encontró alguna interpolación aceptable, lo que le llevó a comentar: “Tales excepciones, y hay otras, prueban, a mi juicio, que no siempre anduvo torpe la mano del refundidor”. Cf. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras completas*, 15: *Orígenes de la novela. Cuentos y novelas cortas. La Celestina*, Santander, CSIC, 1943, pp. 260 y 263.

³¹ “No negamos que en la parte añadida el abuso de citas llega al colmo y estropea algunas situaciones que antes estaban libres de este vicio. Pero ¿por eso hemos de suponer un autor nuevo? Más natural es creer que Rojas, al refundirse, extremase sus defectos, lo mismo la verbosidad declamatoria que el pedantismo infantil del Renacimiento”. Cf. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 263.

³² Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 266.

me quitase delante si no quería hacer a sus servidores verdugos de mi postremería, agravando mi osadía, llamándome hechicera, alcahueta, vieja falsa y otros muchos inominiosos nombres, con cuyos títulos se asombran los niños de cuna. *Y en pos desto mil amortecimientos y desmayos, mil milagros y espantos, turbado el sentido, bullendo fuertemente los miembros todos a una parte y a otra, herida de aquella dorada flecha que del sonido de tu nombre le tocó, retorciendo el cuerpo, las manos enclavijadas, como quien se despereza, que parecía que las despedazaba, mirando con los ojos a todas partes, acoceando con los pies el suelo duro.* Y yo a todo esto arrinconada, encogida, callando, muy gozosa con su ferocidad. Mientra más bascaba más yo me alegraba, porque más cerca estaba el rendirse y su caída. Pero entre tanto que gastaba aquel espumajoso almacén su ira, yo no dejaba mis pensamientos estar vagos ni ociosos, de manera que tuve tiempo para salvar lo dicho.

Bien está que Celestina quiera exagerar sus peligros para acrecentar su paga; pero, ¿tiene justificación que ante el enamorado Calisto haga una descripción tan hiperbólica y desfavorable de la joven? Esta interpolación demuestra que Rojas está muy lejos de la complejidad y sutileza con que el antiguo autor pinta la astucia de Celestina.

EJEMPLO 20 (acto XIII, p 282). Calisto acaba de conocer la muerte de Celestina y sus criados. Se le plantea un grave problema: debe lavar públicamente su deshonra, como es su obligación de noble caballero (así se lo solicitan sus criados Sosia y Tristán); pero en ese caso, al publicarse los hechos, perdería la esperanza de encontrarse por la noche con Melibea. Por tanto, decide *posponer por un día* la reparación de su honra.

CAL. Quiero hacer aderezar a Sosia y a Tristánico. Irán comigo este tan esperado camino. Llevarán escalas, que son muy altas las paredes. Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no, pagaré mi inocencia con mi fingida ausencia. *O me fingiré loco, por mejor gozar deste sabroso deleite de mis amores, como hizo aquel gran capitán Ulises por evitar la batalla troyana y holgar con Penélope, su mujer.*

El desacuerdo de la adición en cursiva es enorme: sólo por el placer de intercalar una alusión mitológica tomada de Petrarca, Rojas desvirtúa el personaje de Calisto, que quiere cumplir con su deber nobiliario (la muerte se lo impedirá). Claro está que, en el concepto de Rojas, esta interpolación no tiene importancia, puesto que añadirá un mes más de relaciones entre los enamorados sin tener en cuenta ni la honra de Calisto

ni la publicidad del secreto, problemas que el antiguo autor había expuesto con claridad³³.

6.- Conclusiones

a) A la vista de los fragmentos que hemos entresacado de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*, cuesta mucho trabajo creer que el autor de los pasajes que hemos señalado como interpolaciones sea el mismo que ha escrito el resto del texto. Lo original y lo añadido difieren diametralmente en el estilo y en el contenido. “Ambas prosas no se parecen en nada. Delatan dos mentalidades diferentes y aun opuestas”, señala García-Valdecasas³⁴. El primitivo autor opta por el realismo, la verosimilitud, el lenguaje ajustado y preciso, la ausencia de mitología. Rojas considera que lo artístico es injerir sentencias y ampliaciones mitológicas, aunque estén poco relacionadas con el contexto, detengan la acción dramática y hagan inverosímil la situación. ¿Y por qué esta concepción del joven jurista? Porque es una práctica habitual en su tiempo, como encuentra en tres de sus lecturas predilectas: la *Fiameta* de Boccaccio, la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, y la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Pero el antiguo autor estaba muy por encima de rendir tributo a semejante moda.

b) La hipótesis de García-Valdecasas explica a la perfección la duplicidad de estilos que se observa a lo largo de la obra. En primer lugar, las diferencias estilísticas entre los actos I-XIV y los actos XV-XXI; en segundo lugar, la diferencia entre los textos originales de los actos I-XIV y las adiciones intercaladas en ellos.

³³ García-Valdecasas, *op. cit.*, p. 134, comenta con mucho acierto esta cuestión. En un muy interesante artículo, Fernando Suárez opina: “Calixto ni es cobarde ni incumple su código de caballero al renunciar a la venganza de sus criados, contra lo que ha sugerido algún autor: se limita a reconocer un estado de cosas nuevo frente al que no tiene poder. Una algarada contra el alcalde le habría costado el destierro o, tal vez, la vida misma”. (Fernando Suárez, “Nobleza vs oligarquía urbana en Castilla en tiempos de *La Celestina*”, en *Autour de “La Celestina”*, ed. de Rica Amram, París, Indigo et Université de Picardie, 2008, pp. 55-96). No estoy de acuerdo. Lo que dice Suárez puede valer para la *Tragicomedia*, donde, en su confuso soliloquio del acto T-XIV, Calisto reconoce que la ley debe ser igual para todos; pero en la *Comedia* están bien claras las intenciones vengativas de Calisto, que ha quedado, según sus propias palabras, “deshonrado para toda la vida”.

³⁴ García-Valdecasas, *op. cit.*, p. 314.

c) Si no se diferencian ambas manos en los actos I-XIV, resulta poco menos que imposible extraer conclusiones válidas para el estudio de *La Celestina*. Por ejemplo, ¿quién es Celestina, la astuta vieja que va directamente al grano, sin rodeos, o el parlanchín personaje que se va por las ramas citando a Aristóteles y a Séneca? ¿Qué ocurre con la magia; es “burla y mentira”, como dice Pármeno (es decir, el antiguo autor) en el acto I, o es real, como expresa claramente Rojas? ¿Melibea amaba o no a Calisto antes de la embajada de Celestina? Cuestiones difíciles de resolver porque conviven textos de dos autores, que están sin diferenciar.

Así lo ha reconocido el gran maestro Deyermond:

Virtually everything that has been said in the preceding pages depends on Fernando de Rojas's being the author of the *Tragicomedia* additions and alterations. If, as has been variously argued by Cejador y Frauca 1913, Marciales 1985, and – most drastically- García-Valdecasas 2000, much or all is the work of another author or authors, it is as if a mischievous hand has shaken the kaleidoscope. The whole picture changes, and our attempts to interpret it must start all over again³⁵.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Bernaldo de Quirós Mateo, José Antonio, “Comentarios a la hipótesis de García-Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*”, *Espéculo*, 30 (2005), 23 páginas.

- “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.

Botta, Patrizia, “El paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*”, en *Actas del Simposio Internacional “Tragicomedia de Calisto y Melibea, 1502-1507”*, ed. de Juan Carlos Conde, New York, Indiana University, 2007.

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.

Alan Deyermond, “Fernando de Rojas from 1499 to 1502: born-again christian?”, *Celestinesca* 25 (2001), pp. 3-20 (p. 15).

- “Sentencias petrarquistas y adiciones a la *TragiComedia de Calisto y Melibea*”, en *Tras los pasos de La Celestina*, ed. de P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. Snow, Kassell, Reichenberger, 2001, pp. 55-154.

Carnero, Guillermo, “¿Restaurar *La Celestina*?”, *Saber leer*, 156 (2002) pp. 1-3.

Conde, Juan Carlos, “Prólogo a la celebración de un aniversario probable: la *Comedia*, la *Tragicomedia*, y *Celestina*, en *Actas del Simposio Internacional “Tragicomedia de Calisto y Melibea, 1502-1507”*”, ed. de Juan Carlos Conde, New York, Indiana University, 2007, pp. vii-xiv.

Devries, Hank, “La autoría de la *Comedia*”, *Celestinesca*, 24 (2000), pp. 69-76.

Deyermond, Alan, “Fernando de Rojas from 1499 to 1502: born-again christian?”, *Celestinesca* 25 (2001), pp. 3-20.

Di Camillo, Ottavio, “Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramatúrgicas del humanismo en lengua vulgar”, en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina*, New York, ed. de Ottavio Di Camillo y John O’Neill, New York, 2005, pp. 53-75.

Gilman, Stephen, “*La Celestina*”, *arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1982.

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.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Obras completas*, 15: *Orígenes de la novela. Cuentos y novelas cortas. La Celestina*, Santander, CSIC, 1943 (www.cervantesvirtual.com).

Miguel, Emilio de, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996.

Rojas, Fernando de, *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Miguel Marciales, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1985, 2 vols.

- *La Celestina*, ed. Dorothy Severin, Madrid, Cátedra, 1987 (13^a ed., 2002).

- *La Celestina*, ed. de Santiago López Ríos, Madrid, Mare Nostrum, 2005.

- *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Emilio de Miguel, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006 (www.cervantesvirtual.com).

Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio, y Prieto de la Iglesia, Remedios, *Fernando de Rojas y "La Celestina"*, Barcelona, Teide, 1991.

Snow, Joseph, “La problemática autoría de *Celestina*”, *Íncipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 537-561.

Suárez Bilbao, Fernando, “Nobleza vs oligarquía urbana en Castilla en tiempos de *La Celestina*”, en *Autour de "La Celestina"*, ed. de Rica Amram, París, Indigo et Université de Picardie, 2008, pp. 55-96.

Valdés, Juan de, *Obras Completas*, edición y prólogo de Ángel Alcalá, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, Vol. 1, pp. 151-266 (www.cervantesvirtual.com).