

MENÉNDEZ PELAYO Y LA *CELESTINA*

Guillermo Serés
Universidad Autónoma de Barcelona

INTRODUCCIÓN

Don Marcelino Menéndez Pelayo situó en el lugar que le corresponde a *La Celestina* y de su estudio dependen la mayor y mejor parte de los demás, especialmente el también fundamental de doña M^a. Rosa Lida (1962), además de los de Castro Guisasola, Bataillon, Russell, Deyermond, Maravall, Gilman, Whinnom, Heugas, Ayllón, Fraker, etc., etc., que incluyo en la bibliografía, junto con otros trabajos atingentes y de matiz. El polígrafo montañés, en efecto, dedicó la segunda parte del tercer volumen de sus *Orígenes de la novela* (1905-15) a la obra de Fernando de Rojas, donde se ocupa, con su rigor habitual, de los principales motivos que puedan interesar a un lector culto: la formación humanística de Rojas (y su supuesta condición de judío converso), la autoría doble o simple de la obra, o sea, la verdad o la ficción del «antiguo autor»; su género y sus fuentes (clásicas y medievales, romances y latinas, cercanas o remotas); las innovadoras y extraordinarias características de los personajes; el carácter y fundamento (tan universales en su particularidad) de la fábula; la lengua; la moral; la herencia y proyección literarias (en España y fuera) y su fundamental influencia en el teatro posterior; el contexto histórico y social, o la compleja transmisión textual de las dos redacciones. Tampoco descuidó su vinculación con la tradición romance anterior (*El Libro de buen amor*, *el Arcipreste de Talave-*

ra, etc.) y posterior: el *Lazarillo* y la novela picaresca, o el *Quijote*. Vayamos por partes.

EL HUMANISMO DE LOS AUTORES

Sobre la formación humanística de Rojas y del «antiguo autor», apunta certeramente Francisco Rico –glosando el ambiente de la Universidad de Salamanca que recibió a Nebrija con las novedades del Humanismo italiano– que el autor de *La Celestina* conocería las novedades que traía Antonio¹, y «pudo ser uno de los asistentes» a la conferencia que el humanista Pedro Mártir dictó en 1488 en aquella Universidad. Rojas, «como fuera, no sólo hubo de vivir el clima de fervor que los había congregado, sino llevarlo varios grados más arriba que la mayoría [...] Las doctrinas y las consignas del humanismo sonarían en las clases y en los corrillos tan de continuo como en los páginas nebrisenses, y las lecciones se flanquearían de charlas, debates amistosos, comentarios sobre los libros recién leídos... Un ambiente así nos documentan el bachiller Quirós y sus alumnos en el decenio siguiente: la explicación de Virgilio dentro del currículum oficial se prolongaba en privado con la exégesis de Juvenal y Lucano y con una jubilosa bienvenida al *Philodoxus* de Alberti, “pulcherrimum opus”². La cita de la obra de Alberti se la presta Menéndez Pelayo (*Orígenes*, pág. 322), a quien le sirve para describir los afanes de algunos universitarios salmantinos, ansiosos de novedades clasicistas como ésta, cuyo autor real, Alberti, atribuye, en un principio, a un tal Lépido, falso poeta antiguo, para luego desenmascararlo el mismo León Bautista Alberti³. Menéndez Pelayo y Rico, y antes que éste doña M^a. Rosa Lida, Alan Deyermond y Keith Whinnom, entre muchos otros egregios estudiosos, no se cansaron de glosar la profunda formación humanística de

¹ Había leído, por ejemplo, a Juvenal, como señala por vez primera la *Celestina comentada* [es un texto de la *Tragicomedia* en veintidós actos, con el llamado «Auto de Traso»], ca. 1560, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 17631, fol. 219v; lo ratifica Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Bailly-Baillière e Hijos, Madrid, 1905-1915, 4 vols., III p. 284; cito siempre por esta edición.

² Francisco Rico, 2000, pág. XXXII.

³ “Nadie sospechó el engaño [de Alberti]; pero cuando fue declarado por su propio autor, la pieza perdió algo de su crédito... Todavía el *Philodoxus* se leía y comentaba en las escuelas a principios del siglo XVI” (*Orígenes*, p. 322).

Rojas⁴. Otros estudiosos que últimamente han defendido la existencia del «antiguo autor» también han confirmado su cultura en las *litterae humaniores*, a pesar de haberse exhumado una antología de *authoritates* de que se sirvieron, dicho antiguo autor y el mismo Fernando de Rojas⁵. Era una práctica recibida entre intelectuales de diversa formación e intereses, y más si se trataba de empedrar eruditamente una obra romance. Huellas de esta formación las veremos en los siguientes apartados.

LOS PROBLEMAS DE AUTORÍA

El tan traído y llevado motivo de la autoría única, o doble, es uno de los pocos en que discrepamos con don Marcelino, a sabiendas de lo bien fundado de sus argumentos. Porque la alternativa a las hipótesis de autoría múltiple (ya se trate del «antiguo autor» y Rojas, o bien de estos dos más un tercero) es la de quienes, como él, creen que toda la obra es de la pluma de Rojas y suponen, en consecuencia, que en «El autor a un su amigo» y sucesivos paratextos Rojas se inventaría los «papeles» del «antiguo autor». Apostilla Menéndez Pelayo que Rojas «es único autor y creador de *La Celestina*, la cual él compuso íntegramente, no en quince días, sino en muchos días y meses, con toda conciencia, tranquilidad y reposo, tomándose luego el ímprobo trabajo de refundirla y adiccionarla»⁶. Si fingió seguir la estela de otro autor, fue por «un escrúpulo, bastante natural, de no cargar él solo con la paternidad de una obra impropia de sus estudios de legista, y más digna de admiración como pieza de literatura que recomendable por el buen ejemplo ético» (pág. 257). Los defensores, con Menéndez Pelayo, de dicha autoría argumentan «la igualdad de estilo, diremos mejor la identidad, entre todas las partes..., así en lo serio como en lo jocos» (*Orígenes*, pp. 257-258). Aparte el estilo, la cohesión estructural de la obra,

⁴ Véanse también los trabajos de José Luis Canet Vallés, 1997, pp. 43-59; complétese con Fernando Cantalapiedra, 2001, pp. 55-154 y con Ottavio Di Camillo, 2001, pp. 111-125.

⁵ La describe y estudia Íñigo Ruiz Arzálluz, 1996, pp. 265-284; del mismo autor, la parte que le corresponde en la introducción a la citada edición de *La Celestina*, eds. F. Lobera *et al.*, pp. XCII-CXXIV. Véase también James F. Burke, 2002, pp. 129-145.

⁶ *Orígenes*, p. 256. Tendría presente al primer defensor de la autoría única, José M^º. Blanco White, abril, 1824; entre los notables del siglo XX, Carmelo Samonà, 1953; también parece defenderlo Alan D. Deyermond, 1961; a su zaga, James Homer Herriot, 1972, I, pp. 295-311. El más acérrimo defensor, últimamente, es Emilio de Miguel, 1996.

su unidad temática, la unicidad de los caracteres, que le dan su «carácter clásico e imperecedero..., su sabia y magistral contextura». En un principio, todo parece bien fundado, incluida la semejante distribución de las técnicas narrativas en el primer auto y en el resto, sus respectivos espacios y tiempos; la afinidad lingüística entre una y otra, especialmente en lo tocante a los cultismos y latinismos, léxicos y sintácticos. Cuando se da alguna notoria discordancia entre los estadios, los estudiosos que siguen a don Marcelino la achacan a las distintas épocas en que la redactaría Rojas, a su distinta formación y al uso de unas u otras fuentes. Es una cuestión difícil, una *crux desperationis* que ha alcanzado a varias generaciones de especialistas; pero no tenemos porque desconfiar de Fernando de Rojas, cuando nos dice que se encontró el actual primer auto⁷. Máxime a la vista de algunos estudios sobre la lengua, que demuestran que hay un mayor número de arcaísmos en el primer auto que en el resto; se observa una clara alternancia de determinadas formas verbales entre el primer auto y los otros; el uso de algunos adjetivos adverbiales latinos (*impervio, inmérito, especial, etc.*) es mucho más frecuentes en el primer auto; en cambio los latinismos más agraces, así como las construcciones sintácticas a la latina, menudean a partir del auto II, o sea, en el texto que con toda seguridad es de Rojas; entre otros muchos fenómenos lingüísticos y retóricos⁸. Aunque no estemos de acuerdo en la vehemente defensa de la autoría única de Menéndez Pelayo, sirvió como incentivo para una serie de estudios sobre los aspectos formales y expresivos de *La Celestina* y su contexto cultural que de otra forma quizá no se hubiesen planteado⁹.

EL GÉNERO Y SU PROYECCIÓN

También se dedicó el autor de los *Orígenes de la novela* al problema crucial del género; de hecho, el libro constituye la culminación de la secular disputa sobre la tipología generica de *La Celestina* que inició Moratín.

⁷ Me ocupé de la relación entre Rojas y el «antiguo autor» en las páginas LVIII-LXXII de la citada edición de F. Lobera *et al.* recordando que hasta Blanco White no interesó demasiado si la autoría era única o doble.

⁸ Cf. Carmelo Samonà, 1953; Charles F. Fraker, 1990; Pilar García Mouton, 2000, pp. 89-107; Ottavio Di Camillo, 2001, pp. 111-125. Véase también la parte que me corresponde en la introducción, a la citada edición de Lober *et al.*, pp. LX-LXI y nota 171.

⁹ Cf. Charles Faulhaber, 1994, pp. 457-467; María Morrás, 1994, pp. 35-58.

Aunque en un principio Menéndez Pelayo se opuso explícitamente a su calificación como novela, fue quien acabó imponiendo tal consideración de la obra de Rojas: no en vano las páginas que le dedica están en el libro *Orígenes de la novela*, o sea, figura explícitamente en el título la denominación genérica novela, cuya génesis estudió. Tampoco es gratuito que la llame «novela dramática» y que, como tal, esté «escrita en excelente prosa castellana, con una fábula regular, variada por medio de situaciones verosímiles e interesantes, animada con la expresión de caracteres y afectos, la fiel pintura de costumbres nacionales y un diálogo abundante en donaires cómicos» (p. 392). Menéndez Pelayo estaba retomando la denominación de Moratín, en cuyos *Orígenes del teatro español* le dedicó definitivamente aquel marbete de «novela dramática»¹⁰. Concretamente apunta que «esta novela dramática» es una fábula regular, con situaciones verosímiles, una «fiel pintura de costumbres nacionales y un diálogo abundante en donaires cómicos»; «una de las obras más clásicas de la literatura española». También contribuyó Moratín a que Aribau, en 1846, incluyese a Rojas entre los *Novelistas anteriores a Cervantes* de la Biblioteca de Autores Españoles, por él mismo fundada, y a que los eruditos extranjeros, que tanto peso tendrían en la crítica posterior, hiciesen suya tal clasificación.

Menéndez Pelayo, por su parte, remachaba que «*La Celestina* está escrita en prosa, y por tal razón su influencia en el definitivo teatro español, que adoptó la forma versificada, fue mucho menos que ejerció en la novela, especialmente en el género llamado *picaresco*, muy remoto en *La Celestina* por sus asuntos y por los tipos que habitualmente describe; pero enlazado con ella por su carácter realista y por la enérgica y desembozada pintura de las ínfimas condiciones sociales, pintura accesoria en *La Celestina* y esencial o dominante en las novelas picarescas. Pero durante el siglo XVI, en que la fórmula del teatro español no estaba aún fijada, *La Celestina* inspira la prosa de las comedias y *pasos* de Lope de Rueda y de Juan de Timoneda, y todavía se discierne su influencia en los entremeses de Cervantes» (*Orígenes*, p. 392). Así, «en rigor, ¿puede calificarse *La Celestina* de drama o de novela? En nuestro concepto, sólo el título de drama le cuadra. Es una pieza toda de acción, y que perfectamente podría ser representada si no lo impidiesen su extensión desmesurada y lo licencioso y atrevido de algunas situaciones, verbigracia, la escena entre Areúsa y Pármeno. Pero el ser o no *representable* una obra en nada la priva

¹⁰ Previamente, la primera manifestación en este sentido se lee en una adaptación inglesa de 1707.

de su carácter *dramático*... El título de *novela dramática* nos parece inexacto y contradictorio sobre toda ponderación. Si es drama, no es novela; si es novela, no es drama. El fondo de la novela y el drama es uno mismo la representación de la vida humana; pero la novela la representa en forma de *narración*; el drama, en forma de *acción*. Y todo es activo, y nada narrativo, en *La Celestina*. Estas palabras hicieron que *La Celestina*, como señala Lida de Malkiel, fuera a parar, lógicamente, «al cajón de sastre de la novela... agregándose el adjetivo «dialogada» para salvar el hecho, imposible de disimular, de que es toda acción en diálogo, sin suplemento narrativo»¹¹. Fórmulas como «novela dramática» o «novela dialogada» empiezan, pues, a repetirse con notable tenacidad. La razón principal por la que seguimos repitiendo lo mismo, desde 1707, no es tanto por sus características poéticas o retóricas, sino por su extensión, que la haría irrepresentable de una sola vez.

No se duda, por lo tanto, de su género; tampoco se trata tanto de si es o no demasiado extensa o de si puede o no representarse, pues desde Menéndez Pelayo hasta María Rosa Lida, nadie discute que lo que el «antiguo autor» y Rojas querían hacer era una comedia humanística: «La obra de Rojas, a pesar de su originalidad potente, es una comedia *humanística*, cuyos lance recuerdan los de las comedias latinas compuestas por los eruditos italianos del siglo décimoquinto» (*Orígenes*, p. 240); el resto lo puso «la realidad castellana, y sus formas la tradición clásica en consorcio con la Edad Media» (*ibidem*)¹². Tampoco se ha puesto en tela de juicio la afirmación de que *La Celestina* es de hecho una comedia humanística en vulgar; como también ratificó Keith Whinnom¹³. El verdadero objeto de la disputa es si estamos ante una obra «normal», convencional, dentro del género que se reconoce como suyo; sin que su supuesta anormalidad afecte en absoluto a su extrema calidad. Lo ha explicado muy bien la profesora argentina, a partir, precisamente de los *Orígenes*, pero refutando «a fortiori» que *La Celestina* sea algo distinto que una obra dramática: el argumento fundamental es que «los críticos que han negado a *La Celestina* su género dramático han partido de la dificultad para encasillarla en el

¹¹ M^a. Rosa Lida, 1970², p. 59. Complétese con Pierre Heugas, 1981, pp. 161-177.

¹² Lo corrobora desde la perspectiva retórica Charles F. Fraker, 1990; estructuralmente hablando, me remito al clásico libro de Stephen Gilman, 1974.

¹³ «El género celestinesco: origen y desarrollo», 1988, pp. 119-130. Complétese con Miguel Ángel Pérez Priego, 1991, pp. 291-311; José Luis Canet Vallés, 1993; del mismo 1993, pp. 295-319.

drama antiguo y moderno, olvidando su básica forma medieval». Vale decir: no es una obra rara, en relación con el género dramático, sino que sólo lo es «en el canon dieciochesco, esto es, en [el de] los clásicos romanos y la literatura neoclásica estrechamente inspirada en ellos»; no es, pues, un «drama antiguo (romano) ni moderno (a su semejanza), sino superación admirable del drama medieval» (*La originalidad*, pp. 77-78). De este modo, la profesora argentina reforzaba, a su pesar, la línea crítica de Menéndez Pelayo, que nunca dejó de vincularla con la tradición romance, como abajo veremos.

También son muy relevantes las aportaciones del citado Keith Whinnom¹⁴, aunque muy relativistas, pues la sitúan en su contexto histórico literario. En primer lugar, apunta que *La Celestina* es, desde las convenciones del género, una obra más normal de lo que se suele decir: «*Celestina* podrá ser la primera de su especie en español, pero no es en modo alguno única»¹⁵; por otro lado, carece de sentido discutir su carácter dramático sin extender la cuestión al conjunto de lo que llamamos «comedia humanística», cuya unidad y homogeneidad como género no ha sido bien caracterizada, como tampoco lo está el concepto mismo de género, bastante impreciso y arbitrario. En este sentido, pues, ni Lida ni Whinnom ni Heugas, ni todos los que siguieron su senda, se apartan decisivamente de la impronta teórica de Menéndez Pelayo, al calificar misceláneamente la obra. Lida incluso admite las fuentes parciales, como cuando reconoce en alguna la influencia de alguna comedia humanística; por ejemplo en el monólogo de Melibea, en el décimo auto, Menéndez Pelayo ha visto el de Filogenia al principio de la comedia homónima¹⁶. El genio de Rojas es capaz de adecuar perfectamente estos planteamientos y situaciones de comedia humanística con los ingredientes estrictamente novelescos, como se dejará ver en el género llamado celestinesco.

Porque desde 1513 hasta bien entrado el siglo XVII, *La Celestina* fue objeto de muchas y muy diversas imitaciones y refundiciones, parciales o

¹⁴ 1993, pp. 129-146.

¹⁵ «The form of *Celestina*...», p. 131; tiene presente los *Orígenes*, p. 393.

¹⁶ M^a. Rosa Lida, 1953, 1956, pp. 415-439, 423, n. 7, en cambio, contradice la opinión de Menéndez Pelayo acerca de la influencia de la *Philogenia* en Rojas, pero asimismo encuentra en aquel soliloquio de Melibea la presencia de unas frases de la *Philogenia* recogidas en la *Margarita poetarum*, f. 146r, líneas 26-32; en realidad, la semejanza es mucho mayor con el texto verdadero de la *Philogenia*, pp. 180-182, que Lida sólo pudo conocer a través de extractos y noticias bastante magras, tal y como reconoce en *La originalidad artística de «La Celestina»*, pág. 37, n. 6.

totales, en España, en Italia y en los Países Bajos, dando lugar a una larga serie de continuaciones y emulaciones, y a algunas refundiciones poéticas; tantas que algunos críticos hablaron del género de la «celestinesca». Entre los primeros, Menéndez Pelayo, que postuló la existencia de un subgénero independiente, deudor de la obra de Rojas, extremo que corroboró Lida de Malkiel: «las imitaciones de *La Celestina* constituyen un verdadero género literario, el de la larga acción dialogada en prosa»¹⁷. Siempre que se entienda género literario como «una entidad artística con rasgos distintivos y límites en la mente de muchos escritores y del público lector, y... una realidad con que operó el comercio editorial». Pero este género, «aunque tuviese la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* por madre, tuvo otra tradición literaria por padre», porque es muy difícil fijar sus *límites* formales o temáticos¹⁸; hasta el punto de que podemos encontrarlos, por ejemplo, mucho más en *La Dorotea*, de Lope de Vega. Véase el estudio de las profesoras Ana Vian y Consolación Baranda.

FUENTES ANTIGUAS, MEDIEVALES Y HUMANÍSTICAS

Otro aspecto en el que fue pionero nuestro estudioso fue en el estudio de las fuentes, de las que hizo una exposición sistemática y, en general, aún válida. Analizó los géneros y autores que tuvo en cuenta Rojas para redactar (o continuar la redacción) *La Celestina*; le siguió la monografía de Castro Guisasaola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»* (1924), que, a pesar del tiempo transcurrido, sigue siendo el estudio fundamental sobre la cuestión; el de M^a. Rosa Lida, *La originalidad artística de «La Celestina»*, en fin, contiene muchas aportaciones novedosas y, sobre todo, innumerables puntualizaciones sobre paralelos que ya habían sido señalados por aquellos dos

¹⁷ M^a. Rosa Lida, 1950, pág. 483.

¹⁸ Las dos últimas citas son, respectivamente, de Fernando Lázaro Carreter, pág. 196, y Keith Whinnom, pág. 130, aunque no deja de dudar de la existencia misma del «género celestinesco». Sobre las imitaciones y continuaciones de *La Celestina*, además de los datos y análisis de M^a. Rosa Lida, pp. 306-308, 344-346, 394-403, 457-466, 494-496, 572-588, 630-636, 652-656, 686-688 y 710-717, y del específico trabajo de Pierre Heugas, 1973, son de particular interés Marcel Bataillon, 1961, pp. 226-243; Frida Weber de Kurlat, 1972, pp. 105-122; Miguel Ángel Pérez Priego, 1997, pp. 189-198; Françoise Vigier, 1987, pp. 157-174; José Luis Canet, 1993; Nunzio Rizzi, 2003, pp. 147-165; Jorge Checa, 2005, pp. 1-18; Ana Vian, pp. 323-354.

estudiosos. Además de éstos hay un buen número de trabajos –en ocasiones excelentes– sobre autores singulares que de un modo u otro se dejan rastrear en las páginas de la obra de Rojas y que señalo en la bibliografía.

Se ha solido dar por segura en particular la influencia del *Pamphilus* y, en efecto, el núcleo del argumento –joven enamorado que recurre a una alcahueta– y algunos rasgos de la caracterización de la tercera se encuentran también en la obra de Rojas: las coincidencias son, sin embargo, demasiado débiles como para sostener ellas solas una relación inmediata entre *La Celestina* y el *Pamphilus*, como señaló Menéndez Pelayo (*Orígenes*, p. 220), aunque con algunas dudas, que no le impidieron hacer imprimirlo como apéndice de la edición de Krapf (1900) de *La Celestina*. No hay más argumentos en favor de la presencia de aquella obra latina en *La Celestina* y son muchos los que sostienen que esas semejanzas entre las dos obras se deben a la mediación del *Libro de buen amor*¹⁹, o, simplemente, a los citados vínculos de *La Celestina* con la comedia humanística²⁰, fuente asimismo de la obra de Juan Ruiz.

Todas las características que en *La Celestina* resultan novedosas con respecto al teatro de Plauto y Terencio también figuran en los *Orígenes* (pp. 288-295), donde evidencia las posibles deudas de Rojas con los cómicos latinos: de Plauto, entre otras cosas, tomó «el título definitivo de la obra que previamente había llamado su autor *comedia*», pues «la voz *tragicomedia* es una invención jocosa del poeta latino en el prólogo de su *Anfitrión*» (p. 289). Todo lo confirman Castro Guisasola, Lida o Bataillon, entre otros²¹. No deja de traer cuantas referencias a la comedia elegíaca sean precisas, teorizando sobre su

¹⁹ Cf. Dorothy S. Severin, 2004, pp. 123-127.

²⁰ Tal y como se ha apuntado, la influencia del *Pamphilus* se ha dado –y se sigue dando a veces– como cosa poco menos que segura, como apunta Lida, *La originalidad artística de «La Celestina»*, pp. 34-37, y, a partir de aquí, en multitud de lugares –por ejemplo, últimamente, Rafael Beltrán, 1990, pp. 91-117–. La hipótesis favorable siempre ha estado apoyada en el hecho de que la obra tuvo una gran difusión: aunque en España su éxito no fue el que tuvo en el resto de Europa, hubo una edición en Zaragoza en torno a 1481 y se conservan cinco manuscritos en bibliotecas españolas.

²¹ Algunos de estos aspectos en los que *La Celestina* parece depender de la comedia romana habían sido ya señalados por Buenaventura Carlos Aribau, 1846; cf. Castro Guisasola, 1924 y Bataillon, pp. 77-107; ayudan a perfilar y completar los puntos de vista de Lida de Malkiel, *La originalidad*, además de los otros estudios de esta misma autora, «El ambiente concreto en *La Celestina*», en 1966, pp. 145-165; «Elementos técnicos del teatro romano desechados en *La Celestina*», 1973-1974, pp. 1-12; «La técnica dramática de *La Celestina*», 1984, pp. 281-292; de entre los trabajos posteriores son esenciales C. Fraker, 1990 y Whinnom, 1967.

difusión hispánica²², destacando los aspectos heredados de la comedia humanística: el uso de la prosa; la estructura libérrima, que ignora casi cualquier limitación de escenas, actos o, simplemente, extensión; su flexibilidad en la concepción del espacio y del tiempo; el realismo incomparablemente mayor que el de cualquier estadio anterior del género; la variedad de caracteres y de argumentos –que pueden remontarse a la comedia antigua o a cuentos tanto populares como literarios–, etc. Para Menéndez Pelayo (*Orígenes*), la comedia que más verosímelmente pudo haber influido en *La Celestina* –tras descartar, por motivos distintos, el *Paulus*, la *Philogenia* y la *Chrysis*– es la *Poliscena*, a su zaga, Lida de Malkiel y Whinnom²³. Es difícil, por tanto, explicarse *La Celestina*, insisto, sin recurrir a una influencia directa de la comedia humanística²⁴. Sin embargo, no hay una prueba fehaciente de qué comedia en particular esté presente en ella, pero las analogías y parecidos más importantes son lo suficientemente notables como para suponer entre ellas alguna relación de dependencia²⁵. De la comedia a la épica y a otros géneros y autores clásicos, pues Menéndez Pelayo da cumplida cuenta de las principales fuentes latinas, como la *Eneida*²⁶; algunos versos de las *Odas* de Horacio, puestos, nada menos, que en boca de Celestina en el «Cuarto auto»: «¿No has leído que dicen verná el día que en el espejo no te conozcas?»²⁷; las *Sátiras* de Persio y Juvenal; los *Amores* de Ovidio y otras mues-

²² *Orígenes*, 301-302; lo corrobora Lida, *La originalidad artística de «La Celestina»*, p. 34, n. 5; de hecho, el tiempo les va dando la razón a uno y otra, pues hay un códice del *Geta* en la Biblioteca Nacional de Madrid y otro en la universitaria de Barcelona, y algunos más del *Pamphilus*. Para la comedia elegíaca –un género, conviene recordarlo también, de unidad y hasta de entidad discutida– basta remitir a Michele Feo, 1978, pp. 1731-1750.

²³ M. R. Lida, *La originalidad artística de «La Celestina»*, pp. 37-43; K. Whinnom, pp. 137-141

²⁴ Amancio Labandeira, 1990, pp. 7-40.

²⁵ El dato más temprano sobre la difusión de la comedia humanística en España es el de la impresión salmantina de la *Philodoxeos fabula*, de Alberti, en 1501 por iniciativa de un bachiller llamado Quirós, profesor en Salamanca, que en el prólogo de su edición dice haber sido empujado a ello por unos alumnos suyos que le instaban a dar a conocer una obra tan hermosa «et hic omnibus incognitum» (*Orígenes*), y parece que es en 1502 cuando se publican en Barcelona la *Galathea* y la *Zaphira*. Estos pocos datos sobre la proyección de la comedia humanística en España ha suscitado cierto recelo sobre la influencia del género en la obra de Rojas.

²⁶ Concretamente, la leyenda de Dido y Eneas, objeto de numerosos versos de la *Eneida* y de la práctica totalidad del libro IV, era una de las más conocidas de la literatura clásica y que pone en boca de Calisto en el «Sesto auto» (*Orígenes*, p. 283, y Castro Guisasaola, pp. 64-65).

²⁷ «Dices “heu” quotiens te in speculo videris alterum» (*Odas*, IV, x, 6); en *Orígenes*, p. 283.

tras de los libros que leían aquellos estudiantes de la Salamanca que revolucionó Antonio de Nebrija a su llegada de Italia.

Con todo, la del *Libro de buen amor* es, para Menéndez Pelayo, «quizá la más profunda de todas». En este punto hay más disensiones, pues Lida oscila entre el escepticismo y la aceptación de la presencia del Arcipreste en *La Celestina*; para Whinnom, ni se puede probar ni es verosímil que ninguno de los dos autores conociera la obra de Juan Ruiz²⁸. Castro Guisasaola, sin embargo, obligado por la autoridad de don Marcelino, concreta la influencia del *Libro de buen amor* en tres aspectos: «en reminiscencias eventuales, inspirando algunos pasajes de la *Tragicomedia*; en los caracteres, sugiriendo el de la madre Celestina; y en la fábula entera, cuyo germen se ha creído ver en la paráfrasis del *Pamphilus* que hay en el *Libro de buen amor*». Pero el propio Castro Guisasaola reconoce que no hay elementos que prueben una deuda literal de *La Celestina* con el *Libro de buen amor*: los ecos verbales que se han señalado son muchos, pero todos demasiado vagos, y la complejidad de la historia de la figura de la medianera –literaria o no literaria–, incluido el papel que pueda haber tenido aquí el *Pamphilus*, complica el panorama lo suficiente como para que las semejanzas –indiscutibles– entre Trotaconventos y Celestina no impliquen necesariamente la influencia del *Libro de buen amor* en *La Celestina*²⁹. También cita

²⁸ La posible influencia del *Libro de buen amor* en *La Celestina*, con ser cuestión de importancia para muchos aspectos de esta última, apenas ha recibido la atención de los celestinistas: véanse, en cualquier caso, las palabras del mismo Menéndez Pelayo para la edición de Krapf, pp. 29-40, y *Orígenes*, 306-317; Adolfo Bonilla y San Martín, 1906, pp. 372-386, 378-379, y Castro Guisasaola, pp. 152-157, que, a pesar de todo, es quien mejor y más concienzudamente ha tratado de la cuestión; Lida, *Originalidad*, pp. 557-565; quien con más fuerza se ha manifestado, no ya contra los argumentos a favor de tal influencia, sino incluso contra su propia verosimilitud, es Whinnom, 1967, pp. 7-9, y recientemente también Peter Russell, 1978, pp. 114-115, aunque con menos vehemencia, se ha mostrado escéptico al respecto.

²⁹ Sin embargo –y es algo que parece haber pasado inadvertido para algunos lectores de Castro Guisasaola–, no puede ocultar el escepticismo que siente hacia los argumentos menos vagos de Menéndez Pelayo: «En tres formas, *al parecer*, ha actuado su influencia, que *se supone* enorme», dice al comienzo prácticamente de su exposición (Castro Guisasaola, pág. 152, la cursiva es nuestra), y de las reminiscencias verbales ninguna le parece «del todo convincente» (*ibidem*, pág. 154). De esta manera, los indicios de la presencia del *Libro de buen amor* en *La Celestina* quedan reducidos a las consideraciones de Menéndez Pelayo –verdaderamente mal cimentadas– sobre las semejanzas entre Trotaconventos y Celestina, que Castro Guisasaola no se atreve a refutar: por un lado, como queda dicho, por la importancia excepcional que les atribuye don Marcelino en la

don Marcelino (*Orígenes*, pp. 308-309) unos versos del *Libro de buen amor* que considera cercanos al inicio de *La Celestina*, o sea, al «Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo»:

tiempo es ya pasado de los años más de dos
que por vuestro amor me pena: ámovos más que a Dios
(*Libro de buen amor*, 661bc).

Pero nótese que allí la expresión es simplemente ponderativa, y no indica necesariamente una divinización de la amada, ni mucho menos la parodia de la *religio amoris* que encarna aquí Calisto³⁰, un mentecato que se cree otro Leriano³¹.

También ha señalado Menéndez Pelayo (*Orígenes* p. 220) una relación con el *Arcipreste de Talavera*³², especialmente marcada por la cita del primer auto (p. 41), donde se traen ejemplos de hombres que perdieron su cordura por las mujeres: «ese Adam, ese Salomón..., ese Vergilio... ¿soy más que ellos?»³³; más abajo (*Orígenes*, p. 347 y nota 1) insiste en la leyenda infame de Virgilio colgado de un cesto, de origen parecido³⁴. Otras fuentes romances contemporáneas o inmediatamente anteriores trae Menéndez Pelayo (*Orígenes*, pp. 349-351); por ejemplo, cree que el conjuro que profiere Celestina al final del «tercer auto» coincide con el que se lee en el *Laberinto de Fortuna*, 247-251, de Juan de Mena.³⁵ Aprecia la presencia de *La cárcel de amor*,

concepción misma de *La Celestina*, y por otro –quizá sobre todo– porque su propia vaguedad las hace difícilmente vulnerables a una *Quellenforschung* como la de Castro Guisasola.

³⁰ Más inverosímil aun se antoja la tesis de Américo Castro, 1929, pp. 193-215, que quiso ver este y otros pasajes del comienzo de *La Celestina* como un síntoma de su conexión con la ideología humanística italiana; esta teoría fue rápidamente rebatida.

³¹ Baste ver los trabajos de Dorothy S., Severin, 1984, pp. 275-279; y Eukene Lacarra, 1989, pp. 11-29.

³² Cf. Cejador, Castro Guisasola, pp. 172-176; Lida, *La originalidad artística de «La Celestina»*, pág. 112, Erna Ruth Berndt-Kelley, 1963, pág. 18; E. Michael Gerli, 1976, pp. 29-46, entre otros.

³³ *Orígenes*, 346-348. Castro Guisasola, pp. 172-176, Berndt-Kelley, pág. 18, y Anthony J., Cárdenas 1988, pp. 479-491, citan o remiten al pasaje del *Arcipreste de Talavera* citado en la nota al pie. Véase ahora Robert Folger, 2005, pp. 5-29.

³⁴ Véanse también Cejador, I, 243, y Erich von Richthofen, 1941, pp. 417-537, 254, n. 16; ambos ratifican a Menéndez Pelayo y creen que el *Arcipreste de Talavera*, I, 17, es la fuente inmediata de la alusión de Celestina.

³⁵ La presencia de esos versos del *Laberinto de Fortuna* en el conjuro de Celestina la señaló primero Foulché-Delbosc en su edición de *La Celestina* (p. 197, n. 1) y la admitió sin reservas Menéndez Pelayo.

en el «cuarto auto»³⁶, y en el célebre lamento de Pleberio del veintiuno: «Más digno eran mis sesenta años de la sepultura, que tus veinte»³⁷, uno de las más celebres y que más estudiosos han seguido.

La lectura que más frecuentemente se trasluce en el resto de *La Celestina* –y, sin duda, la más característica y sorprendente– es la de la obra latina de Petrarca: el propio Rojas le menciona, al principio del prólogo, como su principal mediador con la cultura y pensamiento de la Antigüedad:

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla dice aquel gran sabio Heráclito... sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria... Pero como mi pobre saber no baste a más de roer sus secas cortezas de los dichos de aquellos que por claror de sus ingenios merecieron ser aprobados, con lo poco que de allí alcanzare satisfaré el propósito deste breve prólogo. Hallé esta sentencia corroborada por aquel gran orador y poeta laureado, Francisco Petrarca. (p. 15).

Sólo Petrarca es explícitamente mencionado; ninguna otra autoridad, si exceptuamos a Virgilio, que aparece como protagonista de un cuento, no como poeta, y a Heráclito, que para Rojas no era más que un nombre que leía, precisamente, en Petrarca, como también recuerda Menéndez Pelayo (*Orígenes*, pp. 338-344)³⁸, donde también advierte que lo que sigue a la traducción de la cita latina es también versión –casi literal– de otras partes de la misma *Praefatio* del *De remediis*, «de suerte que todo el segundo prólogo es un puro plagio». En efecto, la presen-

³⁶ Lo recogem Castro Guisasola, pp. 183 ss., y los demás; cf. Berndt-Kelley, pág. 52.

³⁷ «Más razón había para que conservases los veinte años del hijo mozo que para que dejases los sesenta de la vieja madre» (*Cárcel de amor*, p. 78), *Orígenes*, pp. 351-352; también lo señala Cejador, II, p. 201 –que encuentra aquí, sin embargo, un tono más próximo al de la *Fiammetta*–, Castro Guisasola, pág. 183; Lida, *La originalidad artística de «La Celestina»*, pág. 480, n., y Guido Mancini, 1985, pp. 217-243, 231 y n. 32; *in extenso*, Dorothy S. Severin, 1989, pp. 178-184.

³⁸ Castro Guisasola, pp. 114-142, acaba de identificar casi todos los ecos petrarquescos de *La Celestina* y aporta el dato fundamental de que Rojas se sirvió muy frecuentemente del índice de la edición de Basilea de 1496; Alan D. Deyermond, 1961 (reimpr. 1975), puntualiza con rigor definitivo la exposición de Castro Guisasola; en fin, Lida, *Originalidad*, y Francisco Rico, 1976, pp. 49-58, introducen en la cuestión importantes precisiones. Para la posible influencia del Petrarca vulgar véanse, además de Deyermond, pp. 80-81, y Mihele Feo, 1990, pp. 163-193, 182-183.

cia continua de Petrarca en los actos que se atribuyen a Rojas resulta llamativa: su obra latina desentona entre las demás lecturas que se le adivinan, casi todas –si no todas– «libros de romance» y de contenido algo más ligero que, pongamos, los no siempre amenos diálogos del *De remediis*³⁹.

Por lo menos desde Farinelli y Menéndez Pelayo hasta hoy se ha discutido si las citas petrarquescas que aduce Rojas denotan siquiera una cierta compenetración con las ideas esenciales de Petrarca –sobre todo del *De remediis*⁴⁰– o si para Rojas la obra de Petrarca no es más que una fuente de sentencias que intercalar en las intervenciones de sus personajes⁴¹. Lo cierto es que el modo en el que Rojas utiliza su Petrarca invita, en principio, a inclinarse por esto último⁴², pero tampoco parece verosímil –al menos en el caso de las citas menos triviales– que un escritor concienzudo como Rojas adopte estas o aquellas sentencias con el único fin de «alardear de un saber pedantesco» (Menéndez Pelayo, *Orígenes*, p. 344). Rojas, como muchos de sus contemporáneos, tenía gran afición por las sentencias y los ejemplos antiguos y admiraba sinceramente al «antiguo autor» por su habilidad y erudición a la hora de insertar unas y otros en los parlamentos de sus personajes:

Vi no sólo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían deleitables fontecicas de filosofía, de otras agradables donaires, de otras avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras. Vi

³⁹ Cf. Arturo Farinelli, 1904, pp. 297-350, 314, fue el primero en señalar que la primera frase de este prólogo y el fragmento latino transcrito unas líneas más abajo provenían de la *Praefatio* al libro segundo del *De remediis*; Véase también Bienvenido Morros, 2004, pp. 77-99.

⁴⁰ Véase la *Celestina comentada*, fols. 87v y 88r, Cejador, I, 171; Castro Guisasola, pág. 123, y Deyermond, pág. 58. Como vimos arriba, Menéndez Pelayo, *Orígenes*, p. 283, advirtió la presencia de Horacio, *Odas*, IV, x, 6, pero el propio Petrarca cita al poeta latino en sus *Familiares*, XXIV, i, 4. Con todo, ya venía aducida por la *Celestina comentada*; Cejador precisó el comentario de Menéndez Pelayo al señalar que la fuente inmediata era el *De remediis* de Petrarca, precisión que también estaba en la *Celestina comentada* y que todos los estudiosos posteriores han aceptado sin discusión.

⁴¹ Véase Carlos Mota, pp. 273-294.

⁴² Ya había advertido el origen petrarquesco –pero, como siempre sin aducir ningún paralelo concreto– Farinelli, «Note sulla fortuna del Petrarca in Ispagna nel Quattrocento», p. 314, y de él depende Menéndez Pelayo, *Orígenes*, p. 341, entre otros.

que... quienquier que fuese, es digno de recordable memoria por la sutil invención, por la gran copia de sentencias entrejeridas que so color de donaires tiene. Gran filósofo era («El autor a un su amigo», pp. 6-7).

Se ha solido poner en duda la sinceridad de Rojas en éste y en otros juicios como éste, principalmente –para lo que aquí interesa– en el retrato del lector ideal que hace en el prólogo de la *Tragicomedia*.

Unos le roen los huesos [a la obra], que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haciéndola cuento de camino. Otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero placer es todo desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos. («Todas las cosas», p. 20).

No se ve la necesidad de adivinar aquí ninguna ironía, aunque quizá sí cierta exageración⁴³. Un caso extremo –y por tanto no del todo representativo– es el de aquella larga cita petrarquesca con que se inicia el prólogo: «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla dice aquel gran sabio Heráclito en este modo: “Omnia secundum litem fiunt”»; para Menéndez Pelayo (*Orígenes*, p. 340), «lo mismo podían servir de introducción a cualquier otro libro que a *La Celestina*», mientras que –por ejemplo–, para Rico, «si Rojas plasmó ahí con tanta elocuencia la imagen del universo, la sociedad y la vida del hombre como campos de batalla, asientos de discordia y conflicto irrestañables, fue porque tal visión se le antojaba profundamente significativa en general, y notablemente apropiada [...]. Así que unos, como Menéndez Pelayo o Castro Guisasola, no creen que las ideas de Petrarca tengan ninguna incidencia en las actitudes que Rojas impone a sus personajes o en las que queremos descubrirle en el planteamiento y desarrollo de la obra; otros –Gilman o Ayllón– leen *La Celestina* casi como un trasunto de los aspect-

⁴³ Para todo esto véanse, simplemente, Lida, *La originalidad artística de «La Celestina»*, pp. 330-346, y Francisco Rico, 1990, pp. 65-83. Complétese con Alan D. Deyermond, 2001, pp. 13-37.

tos más pesimistas del estoicismo de Petrarca y quieren que las citas petrarquescas sean en cierto sentido la voz del propio Rojas»⁴⁴.

Sean ciertas o no estas afirmaciones, de hecho Menéndez Pelayo ya agavilló referencias petrarquescas en el sentido planto de Pleberio; algunas tan significativas como la de Paulo Emilio, que no consuelan al padre de Melibea: «si aquella severidad y paciencia de Paulo Emilio me viniese a consolar con pérdida de dos hijos muertos en siete días, diciendo que su animosidad obró que consolase él al pueblo romano y no el pueblo a él, no me satisface, que otros dos le quedaban dados en adopción» (pp. 341-342). Menéndez Pelayo (*Orígenes*, pp. 343-344 y n. 2) señala la fuente, las *Familiares*, y el error de Rojas en su paráfrasis⁴⁵. También, en fin, señala las posibles reminiscencias de otra «corona», Giovanni Boccaccio⁴⁶, para incidir en la diversidad de lecturas de Rojas.

LA DIVERSIDAD DE LOS PERSONAJES

También analizó don Marcelino la posición, diversidad y estratificación social de los personajes de *La Celestina*: hay señores y criados, y, junto a éstos, el submundo de prostitutas presidido por Celestina, que en la *Tragicomedia* incluye además a rufianes y delincuentes⁴⁷. El primero de los personajes bajos

⁴⁴ 1990, pág. 75. Véase ahora el excelente libro de Consolación Baranda, 2004, donde analiza el epicureísmo en el libro de Rojas, ya indicado por Menéndez Pelayo o Rafael Lapesa, entre otros.

⁴⁵ Porque «lo que el Petrarca dice no es que a Paulo Emilio le quedasen dos hijos en adopción, sino al contrario, que los perdió para su familia por habérselos dados en adopción a extraños». Igualmente Cejador, II, 206, y Castro Guisasola, pp. 130-131. Por su parte, Cejador, II, 206 y 208, y Castro Guisasola, p. 131 y 151, n. 1, que constata además la semejanza con el *Tristán de Leonís*, LXXXIII, p. 375. Complétse con Alan Deyermond, pp. 72-73.

⁴⁶ Menéndez Pelayo, *Orígenes*, p. 344, encuentra en estas palabras de Sempronio: «Llenos están los libros de sus viles y malos ejempls, y de las caídas que llevaron» (I auto, p. 39) una «alusión muy clara» al *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio, que desde 1422 circulaba traducido al castellano –por Pero López de Ayala y quizás alguien más que no parece poder ser, contra lo que se ha solido decir.

⁴⁷ Peter Russell, pp. 277-291, llama la atención sobre la cuestión de la confluencia de tradición literaria y realidad social contemporánea en la obra, cuestión que en general la mayoría de la crítica no tuvo muy en cuenta antes de Maravall, 1973, empezando por Menéndez Pelayo [1905-1915], se adentraron por la vía de la hipotética incidencia de la condición de converso (o de presunto criptojudío) de Rojas en los planteamientos y en la traza de los personajes de la obra. Valga recordar el libro de Gilman. Sobre los

que aparece en escena es Sempronio, criado al que Calisto se confía y al que pide consejo y, eventualmente, auxilio. Se ha sospechado que el «primer autor», que partía más o menos directamente del tipo del *servus fallax* del Teatro de la Antigüedad, pudo querer hacerlo más parecido a un ayo consejero que al criado que pinta Rojas, joven aunque claramente más experimentado y desenvuelto que Pármeno. Ya lo apuntó Menéndez Pelayo (*Orígenes*, pp. 362-364), aunque deriva la cuestión hacia la comparación entre Sempronio y los graciosos del teatro del Siglo de Oro: para él, el Sempronio del auto II y el del auto IX, que anda «hecho otro Calisto», es un predecesor de la figura del donaire; Lida, sin embargo, que no ve cambios sustanciales entre la figura esbozada en el auto I y la de la *Comedia*, sí destaca esta condición de mayor y de consejero de Sempronio⁴⁸. Celestina es, en cambio, un ser humano brillante, malvado y rebelde ante su caducidad, y esta amalgama, bien tragicómica, nos parece que tiñe su religiosidad aparente y mecánica –tan verosímil y popular–, su codicia, su caricaturesca afición al vino y, sobre todo, sus ostentaciones de lujuria más o menos residual, que manifiesta con claridad examinando el cuerpo de Areúsa o viéndola retozar con Pármeno (VII, 183): «me hacés dentera con vuestro besar y retozar, que aún el sabor en las encías me quedó; no le perdí con las muelas»⁴⁹. Ni que decirse tiene que los personajes centrales, Calisto y Melibea, han sido objeto de muchos estudios; especialmente la joven suicida Melibea, cuyas últimas palabras («a Él ofrezco mi alma. Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja»: fin del «veinteno auto») trae Menéndez Pelayo (*Orígenes*, pp. 295-296) para desmentir el judaísmo del autor, apuntando que se inspira en el *Hero y Leandro* de Museo y, por lo que hace a las circunstancias previas, en el libro cuarto de la *Eneida*⁵⁰. En este

conflictos de clase en *La Celestina* y el incuestionable papel del dinero en las relaciones humanas que escenifica la obra véase sobre todo Rodríguez Puértolas, 1969, pp. 71-90.

⁴⁸ *La originalidad artística de «La Celestina»*, pp. 594-595. En cuanto a las relaciones de la figura de Sempronio –y Pármeno, y aun Celestina– con la del *servus fallax* del teatro de la Antigüedad, véanse también las pp. 616-624, esp. 620.

⁴⁹ Además de los *Orígenes*, conviene ver A. Castro, Gilman, Bataillon, pp. 135-170; Lida, *La originalidad artística de «La Celestina»*, pp. 506-593; Russell, pp. 277-299, o Dorothy S. Severin, 1989, entre muchísimos otros.

⁵⁰ Es el primero en señalar la posible influencia en *La Celestina* del poema de Museo y, para el caso del suicidio de Melibea –una idea «tan poco española»–, de estos versos de la traducción latina considerada hasta ahora de Marcos Musuro pero que parece ser de Aldo Manucio: «...Apud fundamentum vero turris / dilaniatum scopulis ut vidit mortuum maritum, / artificiosam disrumpens circa pectore tunicam / violenter praeceps ab excelsa cecidit turri. / At Hero periit super mortuo marito, / se invicem vero frui sunt etiam in ultima pernicie». Cejador, II, 199, se muestra totalmente de acuerdo con Menéndez

caso, sin embargo, Lida, rebate rápida e irrefutablemente los argumentos y divagaciones de Menéndez Pelayo, y las de Cejador, y aduce numerosos casos de suicidio en la literatura castellana de la época, además de un catálogo de suicidas femeninas de la Antigüedad grecolatina⁵¹. Caso bien distinto es el de Calisto, pues, aparte las fuentes convencionales, Menéndez Pelayo (*Orígenes*, pp. 342-343) remite al libro cuarto del *Rerum memorandarum*, de Petrarca, una vía que no tuvo apenas proyección⁵². También le merecen atención (*Orígenes*, pp. 287-289 y 293) algunos personajes nuevos, o sea, de la *Tragicomedia*, como el Centurio, que vincula con el *Eunuco* de Terencio⁵³.

Independientemente de sus especificidades, lo que realmente importa es la capacidad de Rojas para crear personajes, su «don supremo de crear caracteres, triunfo el más alto a que puede aspirar un poeta dramático, fue concedido a su autor en grado tal, que sólo admite comparación con el arte de Shakespeare» (*Orígenes*, p. 355). Subraya don Marcelino la extensa gama de «figuras de toda especie, trágicas y cómicas, nobles y plebeyas, elevadas y ruines, pero todas ellas sabia y enérgicamente dibujadas, con tal plenitud de vida, que nos parece tenerlas presentes» (*Ibidem*). Y, lo que era más importante, no confunde moral con moralina, decoro con pudibundez, ni anécdota con categoría:

Pelayo, y se extiende en argumentar que ni siquiera la lectura del *Hero y Leandro* bastaría para explicar la importación del motivo del suicidio a *La Celestina*: sólo se entiende «al saber que el autor era judío converso», pues en modo alguno a «un cristiano rancio de la antigua España ... [se] le hubiera ocurrido tal fin». Castro Guisasola, 1953, pp. 14-17, quita fuerza a los argumentos favorables al poema de Museo –presentado como única posibilidad por los dos eruditos citados– aduciendo con razón que la semejanza entre ambos textos no pasa del modo de darse muerte Hero y Melibea y que la situación de ambos personajes es –contra las pretensiones de Menéndez Pelayo– bien distinta. Véase ahora Emilio de Miguel, pp. 29-66.

⁵¹ *La originalidad...*, pp. 446-449.

⁵² Véase ahora el resumen de M^a. Dolores Peláez Benítez, 2003, pp. 211-225.

⁵³ Castro Guisasola, 1953, pp. 52-53 y 91, n. 1; Raymond Grismer, 1944, pp. 104-105 y 113-115, Stephen Gilman, 1974, pp. 315-317, encuentran en la figura de Centurio una herencia indubitable del *miles gloriosus* de la comedia romana –o, para algunos de ellos, un cruce entre el *miles gloriosus* y el *leno*–, inclinándose unos a dar mayor peso a los *milites gloriosi* plautinos y limitándose otros –mucho más verosímilmente– al centurión Sanga que aparece mencionado en Terencio (*Eunuchus*, v. 776) acompañado, además, por el *miles gloriosus* Traso. Complétese con Amanda J. A. Tozer, 2004, pp. 151-170.

El autor, aunque pretenda en sus prólogos y quiera en su desenlace cumplir un propósito de justicia moral, procede en la ejecución con absoluta indiferencia artística, y así como no hay tipo vicioso que le arredra, tampoco hay ninguno que en sus manos no adquiera cierto grado de idealismo y de nobleza estética. Escritas en aquella prosa de oro, hasta las escenas de lupanar resultan tolerables. El arte de la ejecución vela la impureza, o, más bien, impide fijarse en ella. Esa misma profusión de sentencias y máximas, esos recuerdos clásicos, esa especie de filosofía práctica y de lata cultura difundida por todo el diálogo, esa *buena salud* intelectual que el autor disfruta, y de la cual, en mayor o menor grado, hace disfrutar a sus personajes más abyectos, salvan los escollos de las situaciones más difíciles y no consienten que ni por un solo momento se confunda esa joya con los libros torpes y licenciosos, igualmente repugnantes al paladar estético y a la decencia pública. Digno será de lástima el espíritu hipócrita o depravado que no comprenda esta distinción. (Ibidem).

Antes ha apuntado que la finalidad moral ya está en el título, donde se recuerda que se compuso «en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes» Cree ver la influencia del *Paulus* de Pier Paolo Vergerio que según reza en el mismo título, pretende estar escrito «ad iuvenum mores corrigendos» (*Orígenes*, p. 319). Remacha que «en la parte seria de la obra, poco estudiada y considerada hasta hoy, ¡con qué poesía trató el autor lo que de suyo es puro y delicado!» (p. 356). En ningún caso se apunta a la especie de que es un libro licencioso, torpe o escandaloso; al contrario, «toda alabanza parece poca. El moralista no puede menos de hacer muchas salvedades; el crítico apenas tiene que hacer ninguna» (p. 391)⁵⁴.

LA LENGUA Y EL DECORO

También reparó don Marcelino en los posteriores juicios sobre la falta de decoro en la lengua de los personajes, o sea, en la inadecuación entre personaje y lenguaje: «Pueden notarse varias pedanterías sembradas por el

⁵⁴ Véase ahora Luis Galván, 2005, pp. 457-479, que señala que los personajes se alejan de las encorsetadas convenciones previas y suben o bajan por la *scala naturae*, de la bestia al ángel.

diálogo, citas impertinentes de Aristóteles, de Séneca y de San Bernardo, puestas en boca de los criados de Calisto o de las pupilas de Celestina»⁵⁵. A continuación, no obstante, encuentra la solución para salvar aquel decoro, que nadie empezó a tenerlo en cuenta antes de Cervantes: «Pero esas pedanterías [lingüísticas], hoy, lejos de desagradarnos, contribuyen a dar sabor y efecto cómico al conjunto y carácter de época a todo el cuadro, mostrándonos cuáles eran los estudios y preocupaciones habituales de un escolar aventajadísimo de las aulas salmantinas a fines del siglo XV, y cómo se fundían armoniosamente en su ingenio la observación directa de la vida contemporánea y el prestigio de la antigüedad clásica, que entonces parecía renacer con segunda vida» (*Orígenes*, p. 392).

Sirvan como muestra de esta convivencia de registros lingüísticos y de recursos retóricos algunos ejemplos puestos en boca de personajes tan diferentes como Areúsa, Melibea, Calisto y Celestina, en el texto propiamente de Rojas. En el primer caso, señalo en cursiva las figuras emparentadas con la *interpretatio*⁵⁶; los paralelismos y antítesis, en negrita; o ambas marcas cuando concurren dos o más recursos:

AREÚSA. Así goce de mí, que es verdad que estas que sirven a señoras ni *gozan deleite* ni *conocen los dulces premios de amor*. Nunca tratan *con parientas, con iguales a quien puedan hablar* tú por tú, *con quien digan*: «¿Qué cenaste?», «¿Estás preñada?», «¿Cuántas gallinas crías?», «Llévame a merendar a tu casa», «Muéstrame tu enamorado», «¿Cuánto ha que no te vido?», «¿Cómo te va con él?», «¿Quién son tus vecinas?», y otras cosas de igualdad semejantes... *Denostadas, maltratadas* las traen, contino ***sojuzgadas***, que hablar delante ellas no osan. Y cuando veen cerca el tiempo de la obligación de casallas, ***levántanles*** un carmillo: que se echan con el mozo o con el hijo, o ***pídenles*** celos del marido, o que meten hombres en casa, o que hurtó la taza, o perdió el ani-

⁵⁵ Cf. L. Fothergill-Payne, 1993, pp. 113-128.

⁵⁶ Me refiero a las figuras de expresión que tienen su fundamento en la duplicación léxica o sintáctica (paralelismos, quiasmos, estructuras bimembres, correlaciones, anadiplosis, geminaciones, gradaciones, etc.) y a los recursos formales directamente emparentados con lo que en lingüística se suele llamar binomio léxico, desdoblamiento, iteración sinonímica y similares; y que en retórica se agrupan, a veces indistintamente, bajo las etiquetas de sinatroísmo, pleonasma, hendíadis, *congeries*, anáforas... y la propia *interpretatio*. Estos recursos, otros afines y demás técnicas emparentadas (como la *annonimatio*, la *traductio*, la iteración o la epanelepsis) caracterizaron la prosa «cultiva» del siglo XV. Véase, en general, Heinrich Lausberg, 1983, pp. 406, 649-656, 667 y 751.

llo. **Danles** un ciento de azotes y **échanlas** la puerta fuera, las haldas en la cabeza, diciendo: «¡Allá irás, ladrona, puta; no destruirás mi casa y honra!» Así que esperan **galardón**, sacan **baldón**. Esperan salir **casadas**, salen **amenguadas**. Esperan *vestidos* y *joyas* de boda, salen *desnudas* y *denostadas*. Éstos son sus *premios*, éstos son sus *beneficios* y *pagos*. **Oblíganse** a darles marido, **quítanles** el vestido... Nunca oyen su nombre propio de la boca dellas, sino «Putá» acá, «Putá» acullá. «¿Adó vas, tiñosa?», «¿Qué heciste, bellaca?», «¿Por qué comiste esto, golosa?», «¿Cómo fregaste la sartén, puerca?»... Y tras esto, mil *chapi-nazos* y *pellizcos*, *palos* y *azotes*. **No hay quien** las sepa contentar, **no quien** pueda sufrirlas. Su *placer* es dar voces, su *gloria* es reñir. De lo **mejor** hecho **menos** contentamiento muestran. Por esto, madre, he querido más vivir en mi pequeña casa, *exenta* y *señora*, que no en sus ricos palacios, *sojuzgada* y *cativa*. (IX, pp. 212-213).

En el pasaje siguiente, el parlamento de Melibea –que suele ser el personaje por cuya voz mayor *variatio* introduce Rojas–, hay una gran variedad de recursos: paralelismos, interpretaciones, gradaciones (las series: «cara, color, fuerza, lengua, sentido» y «mi nueva maestra, mi fiel secretaria»), *enumerationes* y antítesis, personalizando Rojas, aun dentro de la uniformidad y univocidad reinante, de este modo sus parlamentos:

MELIBEA. **Quebrose mi honestidad, quebrose mi empacho, aflojó mi mucha vergüenza**. Y como *muy naturales*, como *muy domésticos*, no pudieron tan livianamente despedirse de mi **cara** que no llevasen consigo su **color** por algún poco de espacio, mi **fuerza**, mi **lengua**, y gran parte de mi **sentido**. ¡Oh pues ya, **mi nueva maestra, mi fiel secretaria**, lo que tú tan abiertamente conoces en vano trabajo por te lo encobrir! Muchos y muchos días son pasados que ese noble caballero me habló en amor; tanto me fue entonces su habla **enojosa** cuanto, después que tú me le tornaste a nombrar, **alegre**... Su *dolor* de muelas era mi mayor tormento, su *pena* era la mayor mía. *Alabo* y *loo* tu **buen** sofrimiento, tu **cuerda** osadía, tu **liberal** trabajo, tus **solícitos y fieles** pasos, tu **agradable** habla, tu **buen** saber, tu **demasiada** solicitud, tu **provechosa** importunidad. Mucho te debe ese señor, y más yo, que jamás pudieron mis reproches aflacar tu esfuerzo y perseverar confiando en tu mucha astucia. Antes como fiel servidora, cuando más **denostada**, más **diligente**; cuando más **disfavor**, más **esfuerzo**; cuando **peor** respuesta, **mejor** cara; cuando yo más **airada**, tú más **humilde**. (X, p. 228).

Porque también, como veremos a continuación, dicha variedad la pone eventualmente en boca de Calisto; lejos ya, en el parlamento siguiente, del libresco ensimismamientoseudomelancólico. De modo que fluyen las anáforas, interpretaciones, antítesis correlativas («mi alegría... holgué»... «el trabajo... trabajé»), paralelismos, más interpretaciones, gradaciones («la tristeza... el mucho pensar») y de nuevo antítesis correlativas:

CALISTO. ¡Oh cómo he dormido tan a mi placer *después de aquel azucarado rato, después de aquel angélico razonamiento!* Gran reposo he tenido; *el sosiego y descanso* ¿proceden de **mi alegría**, o lo causó **el trabajo corporal** mi mucho dormir, o *la gloria y placer* del ánimo? Y no me maravillo que lo uno y lo otro se juntasen a cerrar los candados de mis ojos, pues **trabajé** con *el cuerpo y persona*, y **holgué** con *el espíritu y sentido* la pasada noche. Muy cierto es que *la tristeza* acarrea pensamiento y *el mucho pensar* impide el sueño... ¡Oh señora y amor mío, Melibea! ¿Qué piensas agora? ¿Si **duermes** o **estás despierta**? ¿Si piensas **en mí** o **en otro**? ¿Si estás **levantada** o **acostada**? ¡Oh *dichoso y bienandante* Calisto, si verdad es que no ha sido sueño lo pasado! ¿**Soñé**lo o no? ¿**Fue fantaseado** o **pasó en verdad**? (XIII, p. 263).

Y aunque intervienen casi todos los recursos hasta ahora considerados, en los parlamentos de Celestina suelen predominar, como en el texto que sigue, las interpretaciones, iteraciones, gradaciones: figuras tendientes a reforzar la logicidad y a envolver los argumentos –no tanto a subrayar el patetismo, como vimos en los parlamentos de Calisto y Melibea–, pues son los recursos más adecuados a la capacidad dialéctica y argumentativa de la alcahueta:

CELESTINA. ¡Mala landre te matel! ¡Y cómo lo dice el desvergonzado! Dejadas *burlas y pasatiempos*, oye agora, mi hijo, y *escucha*, que aunque **a un fin soy llamada, a otro soy venida**... Hijo, bien sabes cómo tu madre, que Dios haya, te me dio viviendo tu padre... por la cual ausencia algunos años de su vejez sufrió *angustiosa y cuidosa* vida. Y al tiempo que della pasó, envió por mí y en su secreto te me encargó y me dijo sin otro testigo, sino Aquel que es testigo de todas las *obras y pensamientos* y *los corazones y entrañas* escudriña, al cual puso entre él y mí, que te *buscase* y **allegase** y **abrigase**, y cuando de complida edad fueses, tal que en tu vivir supieses tener *manera y forma*, te descubriese adónde dejó encerrada tal copia de oro y plata que basta más que

la renta de tu amo Calisto. Y porque se lo prometí... en *pesquisa* y *siguimiento* tuyo yo he gastado asaz tiempo y cuantías, hasta agora que ha placido a Aquel que todos los cuidados **tiene** y **remedia** las *justas peticiones* y las *piadosas obras endereza*, que te hallase aquí donde solos ha tres días que sé que moras. Sin duda dolor he sentido porque has por tantas partes *vagado* y *peregrinado* que *ni has habido provecho* ni *ganado deudo ni amistad*... 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 ¿dónde mejor que *en mi voluntad*, *en mi ánimo*, *en mi consejo*, a quien tus padres te remetieron?...; deja los vanos prometimientos de los señores, los cuales desechan la sustancia de sus sirvientes con *huecos* y *vanos* prometimientos. Como la sanguijuela saca la sangre, **desagradecen**, **injurian**, **olvidan servicios**, **niegan galardón**... Perdidas son *las mercedes*, *las manificencias*, *los actos nobles*. Cada uno destos *cativan* y mezquinamente *procuran* su interese con los suyos... En su casa cobra amigos, que es el mayor precio mundano; que con él no pienses tener amistad, como por la diferencia de los *estados* o *condiciones* pocas veces contezca. (I, pp. 71-74).

De todo lo dicho se pueden sacar algunas conclusiones, que, si algún día hubiese lugar, merecerían ser mejor desarrolladas, argumentadas y documentadas. En primer lugar debemos recordar que hay una clara continuidad expresiva y retórica entre el «antiguo autor» y Fernando de Rojas, como apuntaba Menéndez Pelayo. En segundo, que los recursos de la amplificación que hemos visto no se pueden especializar por personajes o niveles estilísticos: todos usan las mismas figuras de expresión y en parecidas proporciones y frecuencias, con las salvedades contextuales indicadas a grandes rasgos; lo que no quiere decir que se aplican esquemática, convencional y uniformemente, sino que cada situación y parlamento requiere los suyos; tampoco se desprende de ello que dichos recursos no se puedan personalizar en ciertos contextos y parlamentos, como hemos podido comprobar. En tercer lugar cabe indicar que el de los autores no es meramente un retoricismo «a la moda», derivado fundamentalmente de los grandes poetas del siglo XV y de la novela sentimental; también arraiga en los rétores de la Antigüedad, de cuyo profundo conocimiento da fe todo el libro, en la práctica de la *lectio* y otros métodos de aprendizaje y en algunas técnicas del *ars vertendi*, como también explica don Marcelino en su *Orígenes de la novela*. Podría ampliar mucho más los recursos formales, para demostrar la preocupación lin-

güística de Rojas, su sólida formación, su diversidad retórica, etc., tal como intuó Menéndez Pelayo, pero basta lo dicho⁵⁷.

HACIA UNA EDICIÓN CRÍTICA

Ni siquiera se le escapó a nuestro estudioso cuál era, a grandes rasgos, el problema de la transmisión textual y la dificultad de editar críticamente el texto; máxime cuando contamos con dos redacciones tan diferentes como la *Comedia* y la *Tragicomedia*; la intervención de Alonso de Proaza⁵⁸ y otros extremos que nos llevaron de cabeza en nuestra edición. Prueba de su rigor textual es que Menéndez Pelayo y Ramón Menéndez Pidal participaron en la edición del bibliófilo alemán Eugenio Krapf, de 1899-1900, que toma como texto base un ejemplar de la buena edición de Valencia, 1514, con variantes de las ediciones de Roma, 1506 (traducción italiana), Venecia, 1531, Amarita, Gorchs, y a veces también citando variantes de la edición francesa de Ruán, 1633⁵⁹. En Menéndez Pelayo y en Krapf, el interés por reconstituir un buen texto de *La Celestina* obedece al deseo de sacar la obra de Rojas del olvido de siglos y darle el lugar que merece ocupar al lado del *Quijote*: «Después del inmortal *Don Quijote de Cervantes*, es la *Celestina* la obra clásica que le sigue en rango, en cuanto al mérito literario. Tal circunstancia bastaría por sí sola para la publicación de una nueva edición de este admirable libro»⁶⁰. Nosotros lo intentamos hace seis años, dirigidos por Francisco Rico, siempre guiados, como la mayoría de estudiosos y editores anteriores, por los *Orígenes de la novela* de don Marcelino Menéndez Pelayo.

⁵⁷ De hecho, me ocupé del particular en mi trabajo «La *interpretatio* y otros recursos afines en *La Celestina*», en *Congreso sobre «La Celestina»*. Universidad de Roma «La Sapienza», ed. F. Lobera, Bulzoni, Roma, 2004, pp. 91-107.

⁵⁸ Para el perfil biográfico e intelectual de Proaza véanse *Orígenes de la novela*, pp. 232-233, Dean W. McPheeters, 1956, pp. 13-25; trad. esp., 1961, cap. VII, y José Luis Canet, 1999, pp. 31-38.

⁵⁹ *La Celestina*, Vigo, 1899-1900. Véase al respecto Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués, 1998, pp. 479-566, 557-561.

⁶⁰ En la edición de Krapf, véase su *Advertencia*, vol. I, p. V.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

No es una bibliografía exhaustiva, pues para tal fin hay repertorios sistemáticos y revistas críticas de la bibliografía sobre *La Celestina*; me limito a espigar los principales títulos sobre el aspecto central de este trabajo: la pervivencia y proyección de las ideas e investigaciones de Menéndez Pelayo sobre la obra de Rojas. Para quien quiera una información mucho más completa remito a la edición dirigida por Francisco Rico (Crítica, Barcelona, 2000) y a los distintos repertorios sobre el particular. Porque disponemos de trabajos antiguos, como el de McPheeters [1958]; relativamente cercanos, como los de Schizzano Mandel [1971], Siebenmann [1975] y Deyermond [1980 y 1991], e imprescindibles, como el de Snow [1985], que catalogó casi exhaustivamente la bibliografía entre 1930 y 1985; la mantuvo al día hasta hoy en la sección titulada «*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico» de la revista *Celestinesca* (véase del número IX [2], 1985, en adelante), donde redactó una nueva lista de lo publicado entre 1899 y 1999. Actualmente la revista está en la página web de *Parnaseo*⁶¹, de la Universidad de Valencia, editada por José Luis Canet Vallés, donde se pueden encontrar enlaces a otras páginas similares, revistas electrónicas, elencos bibliográficos y otros materiales.

⁶¹ <<http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/celestinesca.htm>>.