

FERNANDO DE ROJAS Y EL PRIMER ACTO DE LA CELESTINA.  
ALGUNAS PREGUNTAS QUE ESPERAN RESPUESTA

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo

(IES Jorge Santayana y UNED, Ávila)

[josebernaldo@gmail.com](mailto:josebernaldo@gmail.com)

RESUMEN:

Se ha generalizado bastante la idea de que Fernando de Rojas es el autor de La Celestina a partir del segundo acto. Sin embargo, esta visión de la autoría se enfrenta a una serie de graves problemas a los que hasta ahora no se ha dado solución, por lo que en este trabajo se afirma que debe ser considerada inadecuada. Además, se intenta mostrar que los argumentos en que se basa son frágiles y hasta contradictorios entre sí.

Palabras clave: Fernando de Rojas; Celestina; autoría; primer acto; García-Valdecasas.

ABSTRACT:

It has been spread the idea that Fernando de Rojas is the author of La Celestina from the second act. However, this view of the authorship faces some serious problems that have not been solved so far; therefore, in this work that view is considered to be inadequate. Furthermore, it tries to show that the arguments on which it is based are fragile and even contradictory in themselves.

Keywords: Fernando de Rojas; Celestina; authorship; first act; García-Valdecasas.

## UNA CREENCIA CUESTIONABLE

Todos los años salen al mercado nuevas ediciones de la Tragicomedia de Calisto y Melibea, y en casi todas ellas se afirma con plena convicción que el primer autor de la obra escribió el primer acto, y Rojas escribió el resto.

Esta creencia se ha asentado de una forma casi general. En muchos casos se repite ya por pura rutina, sin ninguna reflexión crítica.

Por ello, es muy necesario recordar que esta visión de la autoría de La Celestina es absolutamente insatisfactoria y que es preciso buscar otras alternativas<sup>1</sup>.

La hipótesis de que Rojas es autor desde el acto II es muy insatisfactoria por dos razones:

- ) No da explicación a numerosos interrogantes que plantea el texto.
- ) Se basa en unos argumentos sólidos solo en apariencia, cuando no inexactos o contradictorios entre sí.

## INTERROGANTES QUE PLANTEA EL TEXTO DE LA CELESTINA

Si se defiende que Rojas comenzó a escribir a partir del segundo acto, habría que resolver, al menos, las incógnitas que vamos a plantear a continuación. Si no se encuentra una explicación, la conclusión lógica es que dicha hipótesis sobre la autoría no es adecuada.

¿Dos autores exactamente iguales?

En sus análisis de La Celestina, muchos críticos hablan de Rojas y el anónimo autor del primer acto como si fueran dos hermanos gemelos, absolutamente iguales en cuanto a mentalidad, técnicas y objetivos.

---

<sup>1</sup> La alternativa propuesta por García-Valdecasas es altísimamente explicativa, y por ello es la que en este trabajo consideramos más adecuada: el anónimo es autor de los actos I a XIV, y Rojas es autor del resto de la obra, además de haber intercalado numerosas adiciones en los actos del autor anónimo.

Planteó este asunto Emilio de Miguel (1996), quien adujo numerosos ejemplos de textos donde los críticos constatan las sorprendentes semejanzas entre el autor anónimo y Rojas<sup>2</sup>.

Veamos algunos ejemplos posteriores:

- J) Íñigo Ruiz Arzálluz (Lobera et alii, 2011, p. 427): "Parece, en fin, en que hay cierto consenso en que tanto el autor del acto I como Rojas critican el amor cortés".
- J) Carlos Mota (Lobera et alii, 2011, p. 444): "La crítica ha admirado la llamativa variedad y dominio formal del diálogo por parte de los autores".
- J) Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (Lobera et alii, 2011, p. 28, nota): "Es admirable la capacidad del autor del auto I (y de Rojas luego) para sugerir escenarios".
- J) Santiago López Ríos (2005, p. 27): "en numerosos pasajes se advierte una notable intuición dramática de los autores".

Pueden aducirse muchas más citas de esta naturaleza, de Bataillon (1961), María Rosa Lida (1962), Miguel Marciales (1985) y otros autores, pero me limitaré a comentar un caso reciente. José Luis Gastañaga (2015) se refiere a tres aspectos en los que Rojas y el anónimo eran exactamente iguales: en mentalidad, en procedimientos y en fuentes.

En mentalidad:

No olvidemos que para el «Antiguo autor», como para Rojas después de él, lo que valía era la fuerza de la literatura, el poder que una fábula bien contada y atravesada de sentencias podía tener sobre la imaginación de sus lectores (p. 12).

---

<sup>2</sup> Reproducimos un par de ejemplos del libro de De Miguel. Peter Russell: "tanto el primer autor como el mismo Rojas consideran que las palabras que ocurren en el diálogo puesto ante el lector representan un resumen de lo que 'en realidad' pasaba" (De Miguel, 1996, p. 170). Severin: "The primitive author has developed certain methods of giving the memory scenes a sense of immediacy. The most important of these is dialogue within the memory [...]. This dialogue within memory will be a favourite technique of Rojas" (De Miguel, 1996, p. 285).

En procedimientos:

El Antiguo autor y Rojas se valen del método de lectura que consiste en coleccionar sententiae y lo ponen en práctica para la composición de su obra (p. 22, nota).

En fuentes:

Muchos humanistas italianos habían incursionado en el teatro a través de la comedia humanística, en latín y en lengua vernácula. El antiguo autor y más tarde Rojas tendrían que estar familiarizados con este tipo de creación literaria también. Antes de estudiar derecho, Rojas pasó tres años en la Facultad de Artes, donde se familiarizó con las comedias de Terencio y Plauto que eran usadas como libros de texto para aprender latín (p. 18)<sup>3</sup>.

Se suele intentar explicar esta extraordinaria semejanza como una completa compenetración entre Rojas y su modelo del acto I. Pero habría que preguntarse si no será mucho más simple y verosímil aceptar que, en todos estos casos, hay un solo autor.

Dos estilos

En La Celestina conviven dos estilos, no solo diferentes sino incluso contrapuestos. López-Ríos (2005, pp. 30-31) los describe con acierto:

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 vulgar.

Si se considera a Rojas autor de casi toda la obra, esto es un inexplicable capricho, tanto del primer autor en el primer acto como de Rojas en el resto (también en esto serían almas gemelas, por cierto).

---

<sup>3</sup> Obsérvese en este último ejemplo que el autor conjetura, con evidente abuso, que ambos autores estarían familiarizados con la comedia humanística, cuando en el caso de Rojas solo es posible afirmar que conocía la comedia romana.

Se ha querido explicar esta amalgama estilística de varias maneras, a mi juicio insatisfactorias. Por ejemplo, concediendo un valor irónico o paródico al hecho de que los criados empleen el estilo elevado (cfr. por ejemplo Marta Haro y Juan Carlos Conde, 2012, p. 66). Pero es una explicación que puede aplicarse, como mucho, a algunos casos dispersos, no a la generalidad.

La propuesta de García-Valdecasas parece mucho más explicativa: hay dos autores entreverados hasta el acto XIV (el anónimo y Rojas), y el estilo del antiguo autor desaparece a partir del acto XV. El anónimo tiende a la frase corta, directa, sin adornos (especialmente sin adjetivos antepuestos); Rojas tiende al lenguaje retórico, muy adornado y latinizante, que era el predilecto de muchos alumnos salidos de las aulas universitarias<sup>4</sup>.

Veámoslo en algún ejemplo concreto. Habría que explicar cómo es posible que estos dos textos sean del mismo escritor:

CELESTINA (acto XII): ¡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 mostrará vuestras iras, no contra mi flaca rueca!

ALISA (acto XVI): ¿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 recebido 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.

---

<sup>4</sup> Como vemos, por ejemplo, en los juicios del retórico del siglo XVI Miguel de Salinas, que alababa este estilo en *Celestina* (cfr. Barry Taylor, 2010).

Parece, más bien, que nos encontramos ante dos escritores distintos: la verdadera reproducción de sentimientos por un autor muy solvente, frente a la retórica de un escritor primerizo.

Podríamos creer que la diferencia se debe a que el autor quiere caracterizar con distintos estilos idiomáticos a los dos personajes. Pero esto no es así, como comprobamos si tomamos ejemplos del habla de Alisa en otras ocasiones:

ALISA (acto IV): ¡Ji, ji, ji! ¡Mala landre te mate si de risa puedo estar, viendo el desamor que debes de tener a esa vieja, que su nombre has vergüenza nombrar! Ya me voy recordando della. ¡Una buena pieza! No me digas más: algo me verná a pedir. Di que suba.

Las diferencias entre estas dos intervenciones de Alisa no se deben solo al registro empleado por el personaje. Denotan dos concepciones estilísticas distintas, de dos autores distintos. En un caso encontramos retórica, en el otro, arte. La mezcla de estilos apunta a la existencia de un solo autor (de enorme talento) y un adicionador (Rojas), que completa la obra con otro estilo diferente, mucho más retórico. Esto se aprecia especialmente bien en los actos XV y XVI de la Comedia (XX y XXI de la Tragicomedia), donde solo encontramos el estilo retórico de Rojas.

#### El enigma de las raíces italianas de La Celestina

Todo apunta a que en Castilla, en la fecha de publicación de La Celestina, no se conocía la comedia humanística<sup>5</sup>. Debemos preguntarnos, por tanto, cómo es posible que Rojas, sin conocer la comedia humanística, se mostrara tan fiel a ella y siguiera en muchos pasajes influencias concretas.

Desde el monumental trabajo de María Rosa Lida no hay duda de que La Celestina es en buena medida una comedia humanística, pero escrita en castellano y no en latín. Son comunes muchos rasgos: los personajes (galán, dama, alcahueta, criados), el empleo de la prosa, el tuteo (que fue

---

<sup>5</sup> Como tampoco se conocía que el teatro romano (que se leía en las aulas universitarias) se representaba. Cfr. los espléndidos trabajos de Devid Paolini (2011 y 2012).

recomendado por Petrarca)<sup>6</sup>, el lenguaje...<sup>7</sup> La técnica dramática de *La Celestina* procede por completo de la comedia humanística, como señala María Rosa Lida (1962, p. 39):

La comedia humanística no solo distribuye la acción en gran número de escenarios, sino la desplaza con gran movilidad (monólogos y diálogos de camino, conversaciones que comienzan en la calle y continúan a través de un interior)<sup>8</sup>.

La acción de las comedias humanísticas más cercanas a *La Celestina* dura, igual que en la obra castellana, varios días<sup>9</sup>.

Es impensable que *La Celestina* fuera creada por alguien que no conociera estas obras. De ahí el comentario de Ruiz Arzálluz (Lobera et alii, 2011, p. 408): "lo que el antiguo autor y Rojas querían hacer era una comedia humanística". De nuevo aparece el misterio de los hermanos gemelos. Pero si esta intención parece indudable en lo referente al antiguo autor, en cuanto a Rojas no se entiende cómo podía querer hacer una obra de un género cuya existencia no conocía.

Gran parte de la crítica piensa que los rasgos de la comedia humanística están en germen en el acto I, y Rojas los tomó de allí. Pero, ¿cómo explicamos otras influencias concretas? La escena inicial de Paulus (el joven estudiante despertando de su sueño) recuerda a la escena XIII de *La Celestina*. La comedia *Philogenia*, de Ugolino Pisani, parece modelo del monólogo de Melibea al comienzo del acto X (y quizá del diálogo de Pleberio y Alisa en el acto XII). De esta comedia pudo haber tomado el primer autor el nombre de Calisto<sup>10</sup>. La protagonista de Poliodorus se arrepiente de

---

<sup>6</sup> En *Seniles*, XVI, I (cfr. Carlos Mota, en Lobera *et alii*, 2011, p. 468-469 y 805).

<sup>7</sup> Por su estilo directo y casi coloquial, el primer autor entronca con la tradición de la comedia humanística. María Rosa Lida (1962, p. 345) nos recuerda "los reproches que por su estilo bajo y falta de facundia merecieron las piezas de Frulovisi y, en general, la comedia humanística".

<sup>8</sup> Cfr. también María Rosa Lida, 1962, pp. 86, 90, 91 y 158.

<sup>9</sup> Así ocurre en las comedias *Poliscena*, *Philogenia* y *Poliodorus*.

<sup>10</sup> Devid Paolini (2010) ha dado a conocer una farsa florentina donde aparecen los nombres de Calisto y Sempronio (finales del XV o principios del XVI). A falta de precisar la fecha de esta farsa, es posible que procedan de ella los nombres de Calisto y Sempronio. En tal caso, una vez más, quedarían patentes las raíces italianas de *La Celestina*.

haber sido demasiado esquiva con el galán, y teme haber perdido su amor, como Melibea en el acto X. El comienzo del acto II de Aetheria es semejante a la entrada de Calisto en su casa (acto I), lamentando su poca fortuna amorosa...

Se trata de fuentes que eran inaccesibles por completo para Rojas, pero no para un autor residente en Italia<sup>11</sup>.

También era inaccesible para Rojas el teatro de Eurípides. Y sin embargo la escena de Hipólito en que la nodriza intenta arrancar a Fedra el secreto de su mal, es en opinión (creo que acertada) de María Rosa Lida (1962, p. 432-438) un modelo casi seguro del acto X, en el que Celestina hace que Melibea confiese su amor. Para Lida esto era un hecho sin explicación, ya que admitía que era improbable que Rojas conociera a Eurípides.

Pero no solo existía en Italia la comedia humanística, sino que la realidad teatral italiana en la segunda mitad del siglo XV era mucho más compleja. Por los mismos años de La Celestina surgía el teatro en italiano, con lo cual convivían comedias latinas clásicas, comedias humanísticas, dramas profanos en latín (los llamados por la crítica *drammi mescatidati*), traducciones de comedias latinas, comedias en italiano con cierta semejanza con la comedia humanística...<sup>12</sup> En este contexto está naciendo el drama moderno, con mezcla de elementos trágicos y cómicos (obras como *Comediola Michaelida*, *Claudi duo*, *Symmachus*, *Favola di Cefalo*...).

El primer acto de La Celestina solo plantea la acción, y es en los actos siguientes donde aparecen los elementos trágicos. Si Rojas fuera el autor desde el segundo acto, deberíamos explicar esta mixtura de comedia y tragedia en La Celestina como una ocurrencia genial e individual de Rojas; pero habría que pensar si no será más lógico relacionarla con la ebullición teatral que se está produciendo en Italia en la segunda mitad del siglo XV.

---

<sup>11</sup> Se pueden añadir otras, como las huellas en Celestina de diversas viejas alcahuetas de comedias humanísticas (Cfr. María Rosa Lida, 1962, p. 545).

<sup>12</sup> Véase un resumen del panorama en Ruiz Arzálluz (Lobera *et alii*, 2011, pp. 413-417 y 720).



Parece más creíble atribuir la mixtura de comedia y tragedia al primer autor, ya que este conocía la compleja realidad italiana.

Se podría oponer a esta idea que el primer autor, si escribió elementos trágicos, no habría elegido la denominación de comedia (elección que es suya, como atestigua Rojas en el prólogo). Pero pensemos en la realidad italiana de la segunda mitad del siglo XV: el nacimiento de formas teatrales híbridas trajo, como era de esperar, una inseguridad en la nomenclatura<sup>13</sup>.

En realidad, ¿qué término podría haber elegido el primer autor para denominar una comedia en la que suceden muertes? No, desde luego, drama (término que aún no se empleaba), ni tragedia, puesto que no hay reyes ni héroes. La denominación tragicomedia ya había sido empleada por Plauto para una fábula bien distinta: una comedia con intervención de dioses (Anfitrión); y fue reutilizada por Verardi en 1493 para su *Ferdinandus servatus*, obra también muy distinta de *Celestina* porque es una tragedia (puesto que interviene el rey y se emplea el verso heroico) con final feliz. En suma, la elección de la denominación de comedia para una acción como la de *Celestina* es, a falta de otra mejor, aceptable. Es prácticamente un sinónimo del moderno drama, como vemos en nuestro Siglo de Oro, donde también se da el nombre de comedia a muchas piezas que terminan trágicamente.

Abundancia de contradicciones internas y de pasajes nocivos para el texto original

Si se cree a Rojas autor de casi todo el texto, esta es una realidad verdaderamente ardua o imposible de explicar.

Dediqué un amplio trabajo a esta cuestión<sup>14</sup>, por lo que me limitaré en este momento a mostrar algunos ejemplos significativos de contradicciones internas, clasificándolas en tres apartados, según aparezcan

---

<sup>13</sup> Cfr. Lobera *et alii* (2011, p. 720), donde se ofrecen varios ejemplos: *De casu Cesene* (un manuscrito la llama comedia y otro la llama tragedia); la *Comoedia* de Morlini (en el prólogo afirma que no hace ni comedia ni tragedia, pero sigue titulándola *comedia*); o la *Favola di Cefalo*, de Correggio (que en el prólogo nos pide que no la veamos ni como comedia ni como tragedia).

<sup>14</sup> Bernaldo de Quirós, 2012.

en el Tratado de Centurio, en las adiciones segundas o en las adiciones primeras.

a) En el Tratado de Centurio.

Las contradicciones entre lo planeado en la Comedia y lo desarrollado en los cinco actos añadidos son abundantes y palpables. Se suele pensar que Rojas cambió de opinión al hacer la ampliación, pero esta explicación quizá no sea suficiente.

a1.- Un primer ejemplo es el completo cambio en la relación entre Areúsa y Centurio, como señalaron María Rosa Lida, Marciales o Cantalapiedra:

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

Tragicomedia (acto T-XV): AREÚSA [a Centurio]: hasme robado cuanto tengo. Yo te di, bellaco, sayo capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mil maravillas labradas, yo te di armas y caballo<sup>15</sup>.

a2.- Otra contradicción, señalada por Fernando Cantalapiedra (1995, p. 40), es la siguiente: en la Comedia la ejecución de los criados se hace con gran griterío del público y a una hora ya algo avanzada de la mañana.

Comedia (acto XIII): CAL: Pues abre esas ventanas, verás qué hora es. TRIST. Señor, bien de día. CAL. Pues tórnalas a cerrar y déjame dormir hasta que sea hora de comer. TRIST. Quiero bajarme a la puerta, por que duerma mi amo sin que ninguno le impida, y a cuantos le buscaren se le negaré. ¡Oh, qué grita suena en el mercado! ¿Qué es esto? Alguna justicia se hace o madrugaron a correr toros. No sé qué me diga de tan grandes voces como se dan.

Sin embargo, en la Tragicomedia (monólogo de Calisto en el acto T-XIV) este afirma que la ejecución fue muy de mañana y casi en secreto:

Tragicomedia (acto T-XIV). CAL: por no esperar a que la gente se levantara y oyese el pregón del cual gran infamia se me seguía, los mandó justiciar tan de mañana.

---

<sup>15</sup> Se ha aducido que el soldado mencionado en la *Comedia* no se debe identificar con Centurio. Pero Areúsa, en la *Comedia*, habla claramente de un único amante.

a3.- Otro ejemplo es la contradicción entre el odio que manifiesta Elicia a los asesinos en la Comedia (“¡Oh crueles enemigos! ¡En mal poder os veáis! ¡Y para quién tovistes manos! ¡Muerta es mi madre y mi bien todo!”) y su incongruente deseo de vengarlos en la Tragicomedia<sup>16</sup>.

a4.- Otro ejemplo es la caracterización de Elicia y Areúsa. En general la Tragicomedia transforma el carácter de las chicas, a las que convierte en prostitutas, sin que en la Comedia lo sean, como se ve bien en el diálogo entre Celestina y Areúsa en el acto VII. Esta solo tiene un amante, y no quiere engañarle. Solo lo hace por la autoridad de Celestina. Sin embargo, Tristán, en la Tragicomedia (acto T-XIX) dice de ella que es “marcada ramera”. A Elicia la tiene Sempronio en casa de Celestina; tiene varios amantes, pero todos creen que son el único (así lo dice Celestina en el citado acto VII): no la consideran mujer pública. De ahí que se esconda de Sempronio cuando está con Crito, y que a este le diga que Sempronio es su primo. El caso de Areúsa es un excelente ejemplo de cómo la crítica, prestando atención solo a la versión de la Tragicomedia, tergiversa por completo la obra original y su insuperable creación de caracteres. Puesto que en la Tragicomedia Areúsa es una prostituta, entienden estos críticos que todo lo que dice en su entrevista con Celestina en el acto VII son falsedades y fingimientos<sup>17</sup>. En conjunto, La Tragicomedia cambia tanto el carácter de las dos jóvenes, que María Rosa Lida llegó a proponer su famosa teoría del trueque de nombres por parte de los autores del Tratado.

a5.- El Tratado contradice lo que expresa Calisto en relación con el problema que sufre su honra por haber sido ajusticiados sus criados, como analiza acertadamente García-Valdecasas (2000: 134). En el acto XIII,

---

<sup>16</sup> Lo señala con acierto Carlos Mota (Lobera *et aliis*, 2011, p. 496). En realidad, en la *Comedia* Elicia nunca manifiesta especial aprecio por Sempronio; más bien al contrario, le engaña con otros amantes y le trata siempre desabridamente. Por no hablar de la relación de Pármeneo y Areúsa (no llega a 24 horas, y además para Areúsa es un inconveniente, porque pone en peligro su relación con su amante soldado). Por otra parte, Calisto cumplió muy bien con Celestina, dándole una valiosa cadena; no tiene ninguna responsabilidad en su muerte. En suma, la motivación para que las chicas quieran vengarse de Calisto es nula y, por tanto, este deseo está en frontal contradicción con las palabras finales de Elicia.

<sup>17</sup> Véase, por ejemplo, María Eugenia Díaz Tena (2012).

cuando Calisto conoce la muerte de sus criados, se considera “deshonrado para toda la vida”, según sus propias palabras. Su obligación de noble caballero (y así se lo solicita su criado Sosia) es vengar esas muertes. Por tanto, se le plantea una disyuntiva: lavar públicamente su deshonra o encontrarse por la noche con Melibea (ambas cosas son incompatibles).

Ante esta situación, en la Comedia decide posponer por un día la reparación de su honra (“Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes”, dice). La muerte se lo impedirá. En la Tragicomedia, sin embargo, la acción continúa durante un mes sin que Calisto se acuerde de su propósito.

Rojas intenta justificar este cambio de actitud de dos maneras<sup>18</sup>. Pero lo que importa es que, en efecto, se produce una contradicción entre lo que había planteado la Comedia y lo que decide Rojas en su ampliación, al margen de que la inacción de Calisto sea correcta o quede legalmente justificada<sup>19</sup>.

b) En las adiciones segundas.

Con el término adiciones segundas nos referimos a las introducidas en la Tragicomedia, para diferenciarlas de las adiciones primeras (introducidas ya en la Comedia). Veamos un par de ejemplos de adiciones segundas que chocan contra el texto original:

b1.- El relato que hace Sosia de la ejecución de Pármeno y Sempronio:

Comedia (acto XIII): Sosia: El uno llevaba todos los sesos de la cabeza de fuera, sin ningún sentido; el otro quebrados entrambos brazos y la cara magullada. Todos llenos de sangre, que saltaron de

---

<sup>18</sup> En primer lugar con una adición segunda (bastante extravagante) en el acto XIII (*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*). En segundo lugar, con el oscuro y estéticamente desacertadísimo soliloquio del acto T-XIV, donde, como si Calisto fuera un bachiller en leyes, sopesa un buen número de argumentos legales para acabar reconociendo que la ley debe ser igual para todos.

<sup>19</sup> Según Bataillon (1961, p. 120), Rojas, para acentuar la moralidad de la obra, desea resaltar en la *Tragicomedia* que Calisto se aparta deliberadamente de su deber. Bataillon, que cree a Rojas autor de la *Comedia*, lo ve como un cambio realizado por el bachiller en sus propios planes. Nosotros lo vemos como un indicio, otro más, de distinta autoría.

unas ventanas muy altas por huir del alguacil. Y así, casi muertos les cortaron las cabezas, que creo que ya no sintieron nada.

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

Ante esto, se pregunta con humor García-Valdecasas (2000, p. 126) quién de los dos levantaría los brazos, si el que los tenía quebrados o el que tenía los sesos fuera, sin ningún sentido. Es obvio que la Tragicomedia aporta una adición disparatada, una acción imposible. Su autor no puede ser el autor del texto original.

b2.- El relato que hace Celestina (acto VI) de su primera entrevista con Melibea. La adición (subrayada) ha sido unánimemente criticada desde Cejador.

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 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 inomniosos 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.

Aparte de su evidente desacierto artístico, es una adición que deja sin sentido todo el parlamento original: en la Comedia, como es lógico, Celestina acentúa el peligro que ha pasado; en la Tragicomedia banaliza dicho peligro, pintándose a sí misma gozosa y alegre mientras la joven se enfurece. ¿Se puede pensar que el autor del texto original y el de la adición son el mismo?

c) En las adiciones primeras.

La existencia de adiciones primeras fue detectada por críticos muy buenos conocedores de La Celestina, como María Rosa Lida, Marciales, Cantalapiedra o Sánchez y Prieto. Bastantes de estas adiciones muestran muy claramente distinta autoría que el texto original. Veamos un par de ejemplos:

c1.- Una contradicción flagrante en la conversación entre Celestina y Melibea (acto IV), evidenciada por García-Valdecasas (2000, p. 355):

MELIB (acto IV). Así que no ceses tu petición por empacho ni temor.

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

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

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

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

Esta adición es imposible que pertenezca al autor original, puesto que un poco después Celestina aclara que el dolor de Calisto es un dolor de muelas. El primer autor, que tiene prevista esta ingeniosa justificación, no

puede ser el autor de la desafortunada adición que nos ocupa, que invalida completamente el pretexto, ya que, evidentemente, el dolor de muelas no puede proceder de Melibea. El autor de la adición no se ha dado cuenta del daño que ha causado a la escena.

c2.- En el acto II, la siguiente adición provoca un cambio en el sentido de la frase, dejando en evidencia que el autor de la adición no es el autor del texto original:

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

SEMP. ¡Ay si hiciste bien! Allende de remediar tu vida, ganaste muy gran honra. ¿Y para qué es la fortuna favorable y próspera sino para servir a la honra, que es el mayor de los mundanos bienes? Que esto es premio y galardón de la virtud. Y por eso la damos a Dios, porque no tenemos mayor cosa que le dar. La mayor parte de la cual consiste en la liberalidad y franqueza. A esta los duros tesoros comunicables la escurecen y pierden, y la magnificencia y liberalidad la ganan y subliman.

La interpolación vuelve incoherente el texto: al haber intercalado cuatro sentencias de Aristóteles, el pronombre anafórico esta ha cambiado su referente. Antes, con toda lógica, se refería a la honra; ahora se refiere a la franqueza. El texto queda sin sentido: resulta que la liberalidad sublima a la liberalidad.

Si se acepta que Rojas es el autor desde el segundo acto, es muy difícil explicar todas estas contradicciones internas (y otras muchas, ya que solo hemos elegido una muestra representativa).

En cambio, todo resulta bastante claro si se diferencian el texto original del primer autor y las interpolaciones de Rojas. Esta visión de la autoría también explica que en los cinco actos del Tratado de Centurio no haya interpolaciones que ocasionen estas contradicciones, ya que es fruto de un solo acto de redacción de un solo escritor (Rojas).

Una afirmación de Rojas muy significativa

Rojas, en el prólogo de la Tragicomedia, afirmó: "El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, e llamola comedia". Por lo que sé, no se ha señalado hasta ahora una implicación muy

importante que se desprende de esta frase: si el primer autor hubiera escrito solamente el primer acto, esta frase sería imposible.

En efecto, si el primer autor quiso dar a la obra denominación del principio, quiere decir que pudo haberle dado otra denominación que no fuera "comedia" si hubiera querido. Dado que en el primer acto solo hay sucesos de comedia, el primer autor no podría haber elegido otro término si solo hubiera escrito el primer acto. Rojas le está atribuyendo un acto de voluntad que equivale a afirmar palmariamente que escribió sucesos luctuosos; es decir que en su texto ya estaban las muertes de varios personajes.

Las citas traducidas: orden alfabético y distribución irregular

Rojas emplea las citas del Índice de Petrarca prácticamente por orden alfabético (de la letra A)<sup>20</sup>.

Parece muy difícil aceptar como creíble que un escritor detenga continuamente su escritura para insertar sentencias prácticamente por orden alfabético, y mucho más si consideramos que dichas citas se emplean muchas veces de forma muy forzada<sup>21</sup>. Este hecho es mucho más fácil de explicar como la práctica de un segundo escritor que interpola sentencias en un texto previo.

Es llamativo que, una vez más, aparezcan los hermanos gemelos: según la hipótesis que estamos cuestionando, el primer autor intercala a Aristóteles en el primer acto igual que Rojas intercala a Petrarca. Así describe Ruiz Arzálluz (1996, p. 279) el empleo de Aristóteles por el primer autor:

... Hay cierta tendencia a que los préstamos se tomen como cerezas: la mayoría de las veces una sentencia arrastra consigo la siguiente, esta a su vez la que tiene a continuación, etc.; otras veces son sentencias que no están inmediatamente seguidas una de otra, pero sí muy próximas entre sí [...]; procedimiento que no parece

---

<sup>20</sup> Esto ocurre en la versión *Comedia*. Las adiciones segundas (en la *Tragicomedia*) ya no siguen el orden alfabético, lo que disimula el hecho que estamos poniendo de relieve.

<sup>21</sup> Pueden verse numerosos ejemplos en Bernaldo de Quirós 2010 y 2012.



tener nada de particular y que recuerda inevitablemente el de Fernando de Rojas con el índice de su Petrarca.

Pero pensemos si no es más lógico suponer la existencia un solo adicionador que emplea de la misma manera dos fuentes sucesivas para enriquecer un texto previo.

Y hay otro aspecto enigmático. ¿Por qué hay páginas de la obra (sobre todo en la versión Comedia) donde se amontonan las sentencias y hay actos donde son casi inexistentes?<sup>22</sup> ¿Se trata, otra vez, de un sorprendente capricho de Rojas?

Hay críticos que defienden la abundancia de sentencias considerándolas elemento fundamental de la obra, y justificándolas como práctica habitual en la época y consustancial al gusto de Rojas<sup>23</sup>. Pero estos críticos no parecen tomar en consideración que en la Comedia hay pasajes en los que las sentencias desaparecen. Tres brillantes ejemplos de escenas sin sentencias son el diálogo de Celestina y Areúsa (acto VII), la muerte de Celestina (acto XII) y la venida de Sosia con malas noticias (acto XIII). Estos pasajes, unánimemente alabados por la crítica, muestran con claridad que las sentencias traducidas no son elemento fundamental; y muestran también que empeoran sistemáticamente la viveza de las escenas, el realismo de los diálogos y el verismo de los caracteres; características que brillan en las tres escenas citadas.

Por tanto, parece preferible pensar que las sentencias no están en el texto original, sino que obedecen a la actividad interpoladora de Rojas sobre un texto ajeno (actividad que, afortunadamente, decae a medida que avanza la obra, especialmente en los actos XI a XV).

---

<sup>22</sup> Cfr. el apéndice final.

<sup>23</sup> Cfr., por ejemplo, María Rosa Lida (1962, p. 331) o Enrique Fernández (1997, p. 32). Lida justifica la erudición y las sentencias como elemento básico del estilo de *La Celestina*, aunque, paradójicamente, reconoce que son un “aditamento irreconciliable con el ideal artístico de realismo verosímil que ha presidido a la creación de *La Celestina*”. Es obvio que la paradoja se resuelve con facilidad aceptando lo que venimos defendiendo: es Rojas quien interpola las sentencias en el texto realista del primer autor.

No olvidemos que, desde Petrarca, los humanistas se habían opuesto a los métodos escolásticos de enseñanza, vigentes en la universidad, basados en repertorios de sentencias. Pero no lograron desterrar estos métodos. Lo cual apunta a que en La Celestina conviven dos concepciones opuestas: un primer autor en la órbita del humanismo italiano y un adicionador, Rojas, en la órbita de la enseñanza escolástica de las aulas salmantinas.

#### Cambios radicales en la técnica dramática

Estos cambios no se producen a partir del acto II, sino a partir del acto XIV.

En otro lugar (Bernaldo de Quirós, 2009) he intentado mostrar que todo lo que sucede en La Celestina hasta el acto XIV es representable en un escenario simultáneo, formado por cinco tablados independientes, de dos pisos cada uno (excepto la iglesia, de un solo piso). De esta disposición escénica derivan las demás características dramáticas básicas:

J El movimiento de los actores es lo que hace que la acción pase de un tablado a otro.

J La obra se desarrolla a lo largo de cinco momentos y se interrumpe con cuatro entreactos de varias horas de duración cada uno. La acción en cada uno de esos cinco momentos transcurre fluidamente y sin pausas, puesto que continúa mientras los actores se desplazan.

J En todo momento tenemos a los actores situados con precisión en el espacio (siempre sabemos el tablado y el piso), y tenemos la acción situada con precisión en el tiempo.

Pues bien, a partir del acto XIV todo esto cambia radicalmente:

J Se añade otro tablado (la casa de Centurio, sin especificar si tiene o no dos plantas), se añade una altura nueva (la azotea de Melibea) y se plantean dificultades escénicas (las paredes que ocultan a los espectadores la acción en el interior del huerto).

J Se desarrollan acciones irrerepresentables (la conversación a distancia entre Melibea y su padre, o la caída de Melibea desde una altura considerable ante la vista de los espectadores)<sup>24</sup>.

J Por primera vez la acción se desarrolla paralelamente en dos tablados sin que el movimiento de un actor sea el nexo conector entre ambos (actos T-XVI en casa de Melibea y T-XVII en casa de Areúsa).

J En los actos del Tratado de Centurio no se especifica en qué piso de cada mansión se desarrolla la acción.

J En los actos XV a XXI la acción se interrumpe constantemente (diez veces en siete actos).

Es inexplicable que ocurra todo esto si aceptamos que Rojas es autor desde el acto II. Sin embargo, sí se explica si aceptamos que el primer autor conoció el escenario simultáneo en Italia y ajustó a él su obra, que estaba destinada para la representación. Rojas, desconocedor de esta técnica dramática (pensaba que *La Celestina* estaba destinada a la lectura), modificó todo inconscientemente en los actos XV a XXI.

Una enmienda tardía frente a una docena de afirmaciones

Hay que plantearse qué tiene más valor, si una afirmación que es una enmienda tardía y de procedencia muy sospechosa, o más de una docena de afirmaciones en sentido contrario, todas ellas coincidentes<sup>25</sup>.

La enmienda tardía y sospechosa es:

Y por que conozcáis dónde comienzan mis mal doladas razones acordé que todo lo del antiguo autor fuese sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto, donde dice: "Hermanos míos", etc.

---

<sup>24</sup> La caída de Pármeno y Sempronio (acto XII) es representable porque se realiza hacia la parte de atrás del tablado de *Celestina*, fuera de la vista del público; la de Calisto (acto XIV) se hace ante la vista de los espectadores, pero desde una altura verosímil: desde la escalera que está apoyada en el tablado de la casa-jardín de Melibea. Cfr. Bernaldo de Quirós 2009.

<sup>25</sup> Cfr. García-Valdecasas, 2000: 81-86.

Esta afirmación no forma parte de la versión original de la Carta del autor a un su amigo que precede a la Comedia, sino que es una enmienda varios años posterior, hecha para la Tragicomedia. Más adelante explicaremos por qué es de autoría muy sospechosa. Es una enmienda a la redacción original, que decía:

Y por que conozcáis dónde comienzan mis mal doladas razones  
y acaban las del antiguo auctor, en la margen hallaréis una cruz, y es  
en fin de la primera cena.

La enmienda entra en contradicción con todo lo que se dice en el resto de la Carta y en los versos acrósticos, en los cuales se afirman con claridad dos cosas:

1<sup>a</sup>.- Que de lo que partió Rojas era una obra casi completa<sup>26</sup>.

2<sup>a</sup>.- Que Rojas se limitó a poner un final a esa obra que “estaba por acabar”<sup>27</sup>.

Los primeros lectores de La Celestina, que leyeron los paratextos sin la enmienda final de la Carta, muy probablemente los entendieran con el sentido que aquí indicamos, aunque, como veremos, la oscura redacción

---

<sup>26</sup> En la *Carta del autor a un su amigo* se dice: “a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las cuales hallé esculpidas en estos papeles [...]. Vi no solo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta [...]. Estaba por acabar.” Como señala Stamm (1988, p. 17), “el texto no puede referirse a aisladamente el *Acto*. Sale clarísimo que quien escribe la *Carta* está pensando en la *Comedia* en su totalidad”. En los versos acrósticos se reafirma la idea: “Yo vi en Salamanca la obra presente [...]. Jamás yo no vi obra de estilo tan alto y subido”.

<sup>27</sup> Se dice en la *Carta*: “no me culpéis si en el fin bajo que le pongo no expresare el mío [mi nombre]. [...] Diría que no por recreación de mi principal estudio [...] lo hiciese. [...] Pensarían que no quince días de unas vacaciones, mientras mis socios en sus tierras, en acabarlo me detoviese.” El pronombre *lo* se refiere dos veces al “fin bajo” con el que Rojas concluyó la obra. Nuevamente en los acrósticos se reafirma la idea: “El bachiller Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*”. Y “Mi deseo, cargado de antojos, compuso tal fin” [...] Movime a acabarla”. Señala acertadamente Fernando Cantalapiedra (2000: II, p. 249): “No es admisible pensar que quince actos sean el final de una obra de dieciséis”. En las coplas conclusivas se insiste en que el papel de Rojas fue solo poner el final: “Concluye el autor aplicando la obra al propósito por que la acabó”.

original (“fin de la primera cena”) no sería bien entendida por muchos (entre ellos, el autor de la enmienda).

## ARGUMENTOS PARA AFIRMAR QUE ROJAS ES AUTOR DESDE EL ACTO II

Los argumentos fundamentales son:

- ) Eso es lo que se afirma al final de la Carta.
- ) Se emplean distintas fuentes literarias: Aristóteles en el primer acto y Petrarca después.

Ahora bien, es muy conocido, pero muchas veces soslayado, que las citas de Aristóteles no terminan en el primer acto, sino que continúan en el segundo durante unos párrafos.

Parece una insignificancia, pero si se reflexiona seriamente sobre la cuestión se verá que las implicaciones de este hecho son enormes. De entrada, obliga a decidir si el primer autor coincide con el primer acto o coincide con las citas de Aristóteles. Lo que es una increíble falta de rigor es afirmar las dos cosas a la vez, como hacen muchas ediciones actuales.

Procede, por consiguiente, analizar ambas posibilidades por separado.

a) La primera posibilidad (el primer autor coincide con el primer acto) choca con el hecho probable de que la división en actos no sea obra de Rojas, sino de los impresores<sup>28</sup>. Y si la división en actos no es de Rojas, en

---

<sup>28</sup> Rojas, en el prólogo de la *Tragicomedia*, expresó la siguiente queja: “Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien excusada según lo que los antiguos escritores usaron”. Esta denuncia implica no solo que los impresores pusieron los argumentos, sino que fueron quienes dividieron la obra en actos, ya que una edición sin argumentos es sinónimo de una edición sin división en actos. En efecto, la numeración de cada acto no va fuera del argumento, como título aparte (cosa que hacen muchas ediciones actuales), sino formando parte de él, encabezándolo. Es decir, no “Primer acto. Argumento”, sino “Argumento del primer acto”. Por tanto, si se quitan los argumentos desaparece la división en actos. Así están el *Manuscrito de Palacio* y la edición de Zaragoza (1507). La existencia de una primera edición de *La Celestina* sin argumentos, a la que se puede llamar *edición Rojas*, ha sido propuesta, con toda lógica, por varios autores: Foulché-Delbosc (1900), Marciales (1985: I-5), García-Valdecasas (2000: *passim*) o Guillermo Serés (Lobera *et alii*, 2011, p. 387). Para Serés “no es descabellado, sino casi necesario pensar en la existencia de una “edición Rojas” previa a la “edición Proaza” e impresa no una,

consecuencia la frase enmendada tampoco puede ser de él. Esta frase equipara incorrectamente acto con escena, por no haber interpretado bien el final primitivo de la Carta, que habla de escena, no de acto. Lo que probablemente ocurrió fue que al editar una obra que ya había sido dividida en actos por los impresores de la Comedia, y sin saber muy bien qué quería decir primera cena, el impresor de la Tragicomedia modificó por su cuenta el final de la Carta para darle sentido<sup>29</sup>. Según García-Valdecasas, “fin de la primera cena” significaba “fin de la primitiva obra teatral”<sup>30</sup>.

Esto explica por qué la frase enmendada está en contradicción con todas las demás afirmaciones de los paratextos, que señalan claramente, como hemos visto, que la obra estaba casi completa y solo necesitaba ser acabada.

Hay otros tres argumentos subsidiarios que se suelen emplear para reforzar la idea de que el primer autor escribió el primer acto:

- ) Hay diferencias estilísticas entre el acto I y los restantes.
- ) El acto I es mucho más extenso que los demás.
- ) Rojas no hizo modificaciones en el acto I cuando reformó la obra en la Tragicomedia, como si quisiera respetar lo que no era suyo.

---

sino verosímilmente más de una vez antes de 1500, cuya característica mayor debió de ser la ausencia de los argumentos de cada acto propios de la “edición Proaza”, a la postre dominante en la historia del texto”. También Marciales (1985, I, p. 77) consideró como seguro que la división en actos no se debía a Rojas, sino a los impresores. Dividir las obras en actos o capítulos es una actividad que a partir del siglo XVI los editores practicaban sistemáticamente con el teatro clásico, las comedias humanísticas o novelas como *El Lazarillo*.

<sup>29</sup> Ya acertó con esta explicación Foulché-Delbosc, para quien el impresor, “no sabiendo dónde podía razonablemente terminarse la *primera escena*, modificó en la *Carta a un amigo* la frase” (cfr. García-Valdecasas, 2000, p. 92).

<sup>30</sup> La interpretación de *escena* como “obra teatral” (representable o no) es normal en una época en la que hay una clara vacilación en los términos empleados para referirse a este género. Ya lo señaló María Rosa Lida (1962, p. 53): “*escena* parece haberse empleado en el sentido vago de “pieza de teatro” por lo menos hasta mediados del siglo XVI”. Aporta varios ejemplos. García-Valdecasas (2000, p. 97) añade otros testimonios más.

Pero son argumentos que quedan anulados si la división en actos es de los impresores, ya que se refieren a una entidad (el acto I) cuya existencia no deriva de la voluntad de Rojas<sup>31</sup>.

Por último, si aceptamos que el primer autor coincide con el primer acto, nos encontramos con el hecho sorprendente de que Rojas al comenzar el acto II siguió utilizando el repertorio de *Auctoritates Aristotelis* donde lo dejó el primer autor. ¿Es esto creíble?

b) En vista de esta dificultad, algunos autores como Ruiz Arzálluz, Dorothy Severin o Francisco Lobera y colaboradores eligen la otra opción: la frontera entre ambos autores está donde termina Aristóteles<sup>32</sup>.

Esta elección tiene importantes consecuencias, quizá no suficientemente valoradas por los críticos citados:

) Supone admitir que la frase enmendada no dice la verdad.

---

<sup>31</sup> Que la división en actos sea de los impresores explica también la irregularidad de la división. No solo el acto I destaca por ser tan largo (30 planas de la edición de Burgos 1499); el acto V destaca por ser muy corto (tan solo cinco planas) y por interrumpirse sin que haya un cambio de escena o de personajes. En cuanto a las diferencias estilísticas, es cierto que en el primer acto hay un par de peculiaridades morfosintácticas, como la conjunción *maguera* y los pronombres *-gelo* enclíticos; pero las características lingüísticas comunes entre el acto I y el resto son abrumadoras, como han demostrado con claridad Emilio de Miguel (1996) y Fernando Cantalapiedra (2000) con numerosos ejemplos. En realidad, lo que hay que diferenciar son las dos manos redactoras, que andan mezcladas hasta el acto XIV. En cuanto al argumento de que Rojas no retocó el primer acto en la *Tragicomedia*, no es cierto, ya que se eliminaron dos frases (una en la escena de la huerta y otra en el diálogo entre Calisto y Sempronio), y se realizaron entre 35 y 45 modificaciones menores (supresiones, cambios o adiciones de palabras), según comparemos con la *Tragicomedia* de Zaragoza (1507) o la de Valencia (1514). El acto que está menos retocado en la *Tragicomedia* es el XVI (T-XXI).

<sup>32</sup> Ruiz Arzálluz (1996, p. 281): “la presencia de las *Auctoritates Aristotelis* confirma limpiamente lo que había advertido Castro Guisasola: que la frontera entre la parte del antiguo autor y la de Rojas no está, como nos dice este en la carta “a un su amigo” en el principio del acto II”. Severin (2002, p. 71): “Teniendo en cuenta la similitud entre las fuentes utilizadas, se puede pensar que la primera parte del Acto II sea obra también del primer autor. El recurso de señalar con una cruz el margen del escrito parece haber sido rechazado por razones editoriales, y esa cruz pudiera haber aparecido en otro lugar que no fuera el final del primer acto que ahora tenemos”. Lobera *et alii* (2011, p. 87, nota): “cabe pensar que por aquí [donde terminan las citas de Aristóteles] se situaría la frontera entre la parte debida al “primer autor” y la escrita por Fernando de Rojas”. Ya lo había sugerido Castro Guisasola (1924, p 188).

- J Por tanto, supone admitir que no es de Rojas. Carlos Mota (Lobera et alii, 2011, p. 439) dice prudentemente que “no es seguro” que esta enmienda sea suya, pero ¿cómo podría ser de Rojas una enmienda que demuestra no saber dónde terminaba la obra primitiva? Parece más lógico deducir que la enmienda partiría de los impresores.
- J Y supone, por consiguiente, admitir que la división de La Celestina en actos no es de Rojas. Porque si este hubiera hecho la división en actos, no la habría hecho en el punto señalado en la frase enmendada de la Carta.

Como vemos, esta opción llega, aunque por el camino inverso, a las mismas conclusiones que García-Valdecasas acerca de la división en actos y la autoría de la frase enmendada.

Una vez que se acepta que la frase enmendada no dice la verdad, no se puede emplear como base o fundamento para situar la frontera entre los dos autores<sup>33</sup>.

El único argumento en que basarse sería, por tanto, la diversidad de fuentes. Ahora bien, situar la frontera entre los dos autores con este único argumento es una posibilidad que presenta bastantes inconvenientes:

- J Choca con el único testimonio textual con que contamos (la Carta), que apunta a que Rojas partió de una obra casi completa. El análisis del propio texto (técnicas dramáticas, estilo...) lo confirma, al señalar al acto XIV como frontera.

---

<sup>33</sup> Al situar la frontera al terminar las citas de Aristóteles, parece subyacer (aunque no se llega a formular expresamente) una explicación sobre quién y por qué hizo la enmienda: quien la hizo (hacia 1502, fecha posible de la primera *Tragicomedia* dividida en actos) se equivocó, pero por poco, por un par de páginas. El autor de la enmienda sería alguien que recordaba, más o menos, dónde se situaba la cruz en el manuscrito original (presentado a la imprenta hacia 1499) y entonces identificó erróneamente lo del primer autor con el primer acto. Como se puede comprobar, es un planteamiento poco sólido. Es mucho más verosímil la postura de García-Valdecasas: el autor de la enmienda la hizo porque, al encontrarse frente a una obra dividida en actos, identificó *acto* con *escena*; no porque recordara vagamente dónde se situaba la cruz marginal.



- J No se debe soslayar el hecho de que se emplean tres citas de Petrarca en el primer acto, y dos citas de Aristóteles al comienzo del acto VIII.
- J Hay otras fuentes secundarias, empleadas esporádicamente, que aparecen por igual en el acto I y en otros<sup>34</sup>.
- J Hay una fuente (Pasión Trovada, de Diego de San Pedro) que solo aparece en los dos actos finales (el “fin bajo” que añadió Rojas en su primera intervención sobre la obra)<sup>35</sup>.

Todo lo cual indica que basarse en las fuentes para señalar la distinta autoría es sumamente endeble.

En la tesis que defendemos, el empleo de las fuentes esenciales tiene una explicación muy sencilla: Rojas empezó a interpolar desde el acto I con el repertorio de Aristóteles (que conocía de sus estudios universitarios), el cual fue desplazado cuando conoció las obras de Petrarca. Esta fuente ya no la abandona, aunque, buscando métodos más cómodos, la posterga en numerosos pasajes en favor de repertorios de consulta más sencilla: los proverbios de Séneca y el índice de sentencias de Petrarca. En el apéndice se aprecia con claridad que Rojas emplea para su actividad interpoladora un repertorio principal o, frecuentemente, dos a la vez.

#### APÉNDICE

Número de sentencias empleadas en la Comedia de Calisto y Melibea, extraídas de las fuentes principales.

Actos	Auctoritates Aristotelis	Obras de Petrarca	Proverbios de Séneca	Índice de sentencias de Petrarca
-------	--------------------------	-------------------	----------------------	----------------------------------

<sup>34</sup> Se suele afirmar que las citas de *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, confirman la distinta autoría del acto I, porque esta fuente aparece solo en los actos II, IV, V, X, XI, XIV, XV y XVI. Pero se suelen olvidar fuentes que el acto I comparte con otros actos: *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena (actos I, II, III, IV, V, X, XII, XV y XVI); *Diálogo del amor y un viejo*, de Rodrigo Cota (actos I, II y XVI); *Eunuchus*, de Terencio (actos I y VIII); *Fiammetta*, de Boccaccio (actos I, II, III, XIV, XV y XVI); *Floresta de filósofos*, de Pérez de Guzmán (actos I y V); *Arcipreste de Talavera* (actos I y IX).

<sup>35</sup> Cfr. Amaranta Saguar, 2012.

I	34	3		
II (principio)	8			
II (final)		4		
III		3		
IV (principio)		5	4	
IV (final)			4	8
V		1		3
VI		1		3
VII		2		7
VIII	2	2		7
IX		4		4
X		3		2
XI				1
XII		2		3
XIII				2
XIV		1		
XV				
XVI		7		

## BIBLIOGRAFÍA

Bataillon, Marcel (1961). *La Célestine selon Fernando de Rojas*. París: Marcel Didier.

Bernaldo de Quirós Mateo, José Antonio (2009). "La Celestina desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría". *Lemir*, 13, 97-108.

- (2010). Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas. Madrid: Manuscritos (2ª edición corregida: 2011).
- (2012). "Efectos provocados en la Comedia de Calisto y Melibea por las adiciones primeras. Una clasificación". *Etiópicas*, 8, pp. 172-199.
- Botta, Patrizia (1999). "La autoría de La Celestina", en Edizione critica della "Celestina" di Fernando de Rojas (dall'Atto VIII° alla Fine). Recuperado el 26 abril, 2016, de <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/m-Autoria.PDF>.
- (2007). "El paso de la Comedia a la Tragicomedia". En Juan Carlos Conde (ed.), *Actas del Simposio Internacional "Tragicomedia de Calisto y Melibea, 1502-1507"* (pp. 91-113). New York: Indiana University.
- Cantalapiedra, Fernando (1986). *Lectura semiótico-formal de "La Celestina"*. Kassel: Reichenberger.
- (1995). "El refranero celestinesco". *Celestinesca*, 19 (I-II), 31-56.
- (2000) (ed.). Anónimo/ Fernando de Rojas: *TragiComedia de Calisto y Melibea. V Centenario, 1499-1999. Edición crítica con un estudio sobre la autoría y la 'Floresta celestinesca'*. Kassel: Reichenberger.
- Castro Guisasola, Florentino (1973). *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*. Madrid: CSIC (1ª edición: 1924).
- Cejador y Frauca, Julio (1913) (ed.). *Fernando de Rojas: La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Díaz Tena, María Eugenia (2012). "Que paresces serena". *Celestinesca*, 36, 71-102.
- Fernández, Enrique (1997). "Una forma no lineal de leer Celestina: el compendio de sententiae como mapa textual". *Celestinesca*, 21, 31-47.
- Foulché Delbosc, Raymond (1900). "Observations sur la Célestine". *Revue Hispanique*, 7, 28-80.
- García-Valdecasas, José Guillermo (2000). *La adulteración de "La Celestina"*. Madrid, Castalia.

- Gastañaga (2015). "La Celestina, el humanismo vernáculo y la invención literaria". *Celestinesca*, 39, 7-26.
- Haro, Marta, y Conde, Juan Carlos (2012) (eds.). *Fernando de Rojas: La Celestina*. Castalia Didáctica.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1962), *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- Lobera, Francisco; Serés, Guillermo; Díaz-Más, Paloma; Mota, Carlos; Ruiz-Arzálluz, Íñigo; y Rico, Francisco (eds.). *Fernando de Rojas: La Celestina*. Madrid, Real Academia Española.
- López-Ríos, Santiago (2005) (ed.). *Fernando de Rojas: La Celestina*. Madrid: Mare Nostrum.
- Marciales, Miguel (1985) (ed.). *Fernando de Rojas: Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*. University of Illinois Press: Urbana y Chicago.
- Miguel, Emilio de (1996). *La Celestina de Rojas*. Madrid, Gredos.
- Paolini, Devid (2010). "Una curiosa coincidencia: Semplonio y Calisto personajes de una antigua farsa florentina". En Devid Paolini (coord.), "De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía". *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow* (pp. 252-271). Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- (2011). "Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv) y Celestina". *Celestinesca*, 35, 67-84.
- (2012). "La comedia humanística, La Celestina y España". En Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH* (pp. 281-287). Roma: Bagatto Libri.
- Ruiz Arzálluz, Íñigo (1996). "El mundo intelectual del "antiguo autor": las Auctoritates Aristotelis en la Celestina primitiva". *Boletín de la RAE*, LXXVI, 265-284.
- Saguar García, Amaranta (2012). "Diego de San Pedro en Celestina: más allá de Cárcel de amor". *Dicenda*, 30 (número especial), 127-139.

Sánchez, Antonio, y Prieto, Remedios (1991). Fernando de Rojas y "La Celestina". Madrid: Teide.

Severin, Dorothy (2002) (ed.). Fernando de Rojas: La Celestina. Madrid: Cátedra, 13ª ed. (1ª ed.: 1987).

Stamm, James R. (1988). La estructura de la "Celestina": Una lectura analítica. Salamanca: Universidad.

Taylor, Barry (2010). "Reading Celestina in the Sixteenth and Seventeenth Centuries". En Devid Paolini (ed.), De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía". Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow (pp. 317-324). New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies.