

La formación del texto de “La Celestina”

por

Mario Ferreccio Podestá

Tal como tantas muestras literarias, y más que muchas, el estudio de *La Celestina* ha estado entregado a un ensayismo desaprensivo y lego que ha engrosado inútilmente la bibliografía y ha inducido a mantener la atención exclusiva o preferentemente en la cuestión externa de la obra o a inventar interpretaciones fantasiosas¹. Sólo por él han conservado una engañosa apariencia de vitalidad falsos problemas surgidos en un infortunado momento de hipercriticismo que los alimentó, contra toda evidencia, como quien defiende una cuestión de honor². De ahí que todavía hoy el trabajador honesto se sienta en el deber, en cada ocasión, de colocar las cosas en su lugar, replanteando por millonésima vez los viejos puntos de autoría, secuencia, acto primero, Rojas, Proaza, etc., y trayendo a la memoria las ya añejas aportaciones que los han dilucidado, aportaciones que, por lo demás, no se piensan como definitivas en su nivel, sino como meras opiniones³. Inútil repetición y pérdida de tiempo que han retardado tanto el ir, cada vez más allá.

La buena tradición de los estudios celestinescos está en unos cuantos trabajos antiguos y modernos; en ella se hallan resueltas, desde múltiples ángulos, todas las viejas cuestiones externas, en forma que se subrayan punto por punto las aseveraciones del pro-

pio Fernando de Rojas en sus piezas liminares. En la medida en que la filología tiene sus rigurosos métodos de observación y análisis que proporcionan un criterio de verdad, y mientras no surja o una censura epistemológica que ponga en cuestión estos criterios o nuevos datos (documentos) que hagan necesaria la elaboración de una imagen distinta de la cuestión externa celestinesca, lo averiguado en este terreno debe reputarse de validez definitiva y constituir el fundamento consabido para entrar en nuevas indagaciones, aun en la misma zona externa, rompiendo la secular danza africana sin futuro.

Las investigaciones de alto nivel en torno a *La Celestina* se han agolpado en estos últimos tiempos; uno se siente minimizado ante la calidad de tales aportaciones y las firmas que las suscriben, aunque también, y donde menos se esperaba, se incurre aún en inexplicables ligerezas⁴. En el campo externo, todavía están por aparecer trabajos prometedores —de un Norton, de un Herriott—, que, ojalá, nos den, al fin, la edición de la tragicomedia. Es el conocimiento de estas empresas, donde se manejan todos los materiales útiles, lo que me ha inducido a postergar un trabajo de edición en que estuve empeñado bastante tiempo. Con todo, he querido adelantar algunas observaciones que creo atendibles, y que presentan cierta novedad, en parte derivaciones secundarias de mi *La comedia humanística y "Poliodorus" (para "La Celestina")*, libro en gestión editorial. Allí se encontrarán, ubicados en un desarrollo sistemático y con mayor amplitud, puntos que aquí aprovecho de soslayo para la tragicomedia⁵.

IRREDUCTIBILIDAD DE Comedia y Tragicomedia. Es preciso tener siempre presente para cualquier intento de historia textual de *La Celestina* que sus formas C y T⁶ son irreductibles la una a la otra, consideradas en todos y cada uno de sus elementos; es decir, que no es posible intercambiar ninguna pieza liminar o sección del

texto de la obra de una forma a otra sin que el resultado sea algo totalmente nuevo y desconocido.

Por un lado, los textos de C y T son irreconciliables. No se trata sólo de una inserción de cinco actos que se puedan sacar y poner para convertir la *Comedia* en *Tragicomedia* y viceversa: hay en T una larga serie de interpolaciones (muchas de muy apreciable longitud), supresiones y sustituciones (varias claramente modernizadoras del vocabulario), distribuidas a lo largo de toda la pieza, que convierten la labor de reducción en una alta empresa; ello puede observarse aun en las notas comparativas de una edición tan simplificada como la de Criado-Trotter. Es inadmisiblemente, pues, la sugerencia de Clara L. Penney⁷ de que un Fadrique Alemán, o cualquier otro editor, haya transformado en *Comedia* una original *Tragicomedia* por la operación de extracción de cinco actos y zurcido de los restos: es mucho atribuirle a un editor el suponerle realizando la compleja tarea que en realidad significa convertir una cosa en otra. Además, el prólogo de T habla con claridad de *alarga[r] en el processo, de meter segunda vez la pluma, de nueva adición*⁸ (adición que las portadas individualizan con un nombre distintivo: *Tractado de Centurio*), y, paralelamente, de llamar *agora tragicomedia* aquello que *el primer auctor* quiso llamar *comedia*, todo lo cual establece la secuencia 1º C, 2º T, que no hay modo de poner razonablemente en duda. Fuera de ello, está la evidencia proporcionada por la propia estructura de la obra; yo he debido rendirme, superando una firme convicción inicial, ante los hechos que muestran una autenticidad artística de C y su superioridad como cuerpo frente a T —cosa que no tiene nada que ver con la cuestión de la autoría—. Dejando a un lado puntos tan sutiles como la ruptura de la limpia e impresiva línea estructural de ejemplo o el descuido de la intencionalidad que hay en T, la composición de una y otra forma señala a las claras un lugar originario y primero para la *Comedia*.

—*La composición.* En la *Comedia*, la línea accional es uniza; hay una perfecta coincidencia entre tiempo de la fábula (unos tres días y medio⁹) y tiempo narrado, que los personajes llenan enteramente con su constante e incansable ajeteo, desplegando dinámicamente el acontecer ante el lector; ellos pasan de un acto a otro para realizar lo anunciado o iniciado en el anterior y desembocar en el siguiente. El tiempo narrado es un tiempo intensamente vivido que se desarrolla plásticamente sin solución de continuidad hasta dar con Calisto contra el empedrado de la calle y con Melibea en el prado de su jardín: la acción y sus motivos se van tejiendo con un mismo hilo continuo que no deja nada por cuenta del lector.

Tal composición se triza en los actos nuevos de la *Tragicomedia*. Ellos muestran cinco o seis estampas estáticas e intemporales, puramente habladas y no actuadas; cinco o seis cuadros desarticulados, con una ilación puramente lógico-causal —si la hay— no narrada¹⁰; el tiempo en que se alojan desperdigados esos cuadros, el lapso de un mes, carece de vigencia fantástica; es un tiempo sólo mentado, no vivido, que lo mismo podría ser una semana como un año: cuando se inicia la acción de los nuevos actos, ese tiempo está ya casi consumado y no condiciona el acontecer¹¹. Tienen esos actos toda la traza de un injerto posterior, realizado por Rojas contra toda convicción artística suya —*contra mi voluntad*, para una obra considerada por él completa y acabada— y, en verdad, como él mismo dice, sólo para dar gusto a la mayoría —*sobre lo qual fuy muy importunado*—, prolongando *el processo de su deleyte destes amantes*, prolongación que llevó a cabo, no otorgándoles más vida a sus personajes, sino haciéndoles declarar majaderamente, y como para convencer, que ha transcurrido un mes. Procedimiento hartó gracioso, si se observa. Hay entre *Comedia* y *Tractado de Centurio* la diferencia de construcción novelesca a construcción dramática.

Por otro lado, el material liminar tampoco es el mismo en C y T, no sólo porque en T es más abundante (un prólogo y tres octavas finales más), sino también porque aquel que figura en ambas es diferente: lo son la carta inicial (graves disparidades hacia la mitad y en el remate), los acrósticos (refundición integral; distinta estrofa final: la de C aparece, transformada, ocupando el primer lugar de las tres octavas finales de T) y, tal vez, los propios versos de Proaza (hay en alguna edición T una estrofa que nunca figura en C; la voz *comedia* se cambia en *tragicomedia*). No hay manera, así, de coincidir con el bosquejo de historia textual de *La Celestina* elaborado por D. W. McPheeters¹², para quien un Pedro Hagenbach, preparando en Toledo en 1500 una edición de la *Comedia* al modo de la de Burgos, 1499, vino a conocer, lista ya su edición, una muy reciente de la nueva *Tragicomedia*, salida en Salamanca ese mismo año, donde aparecía por vez primera todo el material liminar; para no quedar muy *démodé*, Hagenbach habría aprovechado de la edición salmantina todo aquello que no contradecía el texto C; es decir, la carta, los acrósticos y las octavas de Proaza¹³; en realidad, en una situación así, Hagenbach podía haber agregado igualmente, sin menoscabo para la *Comedia*, las tres octavas de "Concluye el autor". Eso sería si el material liminar que traen C y T fuera el mismo, y se ha visto que no lo es; no creo que nadie querrá ver ahora, para subsanar el obstáculo, a Hagenbach alterando la carta y, tomando la primera octava de las tres finales del autor, reemplazarla, cuidadosamente rehecha para no destruir el acróstico, a la última que aquéllos traían, los que, por lo demás, también debió reelaborar en su integridad; cuando los editores se metían con los acrósticos era, normalmente, para echarlos a perder: véanse los de la edición F reproducida por Criado-Trotter.

La forma C del texto de *La Celestina*, que hemos reconocido como originario, coincide con la presencia de una cuota y forma C del material liminar; hay base para considerar en su totalidad a C

como forma previa y a T como reelaboración global y posterior de aquélla en todos sus componentes.

EL TESTIMONIO DE LA CARTA PRELIMINAR. La epístola inicial de *El autor a un su amigo* que trae *La Celestina* a partir de su segunda edición conocida tiene rasgos precisos que la vinculan con un estado en manuscrito y anterior a toda impresión del texto de la comedia. Para anteponerle una pieza así a su obra terminada, todavía en manuscrito, Rojas contó con una excelente escuela: el procedimiento del modelo a que se ciñó para estructurar su creación: la comedia humanística (la epístola amical es normal en ella). Junto con este firme antecedente que hace inadecuado creer que Rojas redactó esa carta posteriormente a la edición de Alemán por el mero hecho de que en ella no figura, están en la versión primitiva de la epístola huellas evidentes de su conexión con la *Comedia* manuscrita.

Queriendo indicarle a su amigo en qué punto del texto comienza su elaboración y termina lo del anónimo autor de la parte inicial, Rojas dice al final de su carta que *en la margen hallaréys una cruz, y es el fin dela primera cena*. Pero ninguna edición trae cruz al margen en parte alguna, y es natural: nunca ha sido uso de la imprenta separar con una ocasional cruz marginal una porción de otra de un impreso; es ése un recurso exclusivamente manual, y la tal cruz sí estaba, o iba a ponerla Rojas, en el manuscrito que tenía delante, donde seguramente empleaba otros signos diacríticos más. No tenía él por qué hacerse cuestión de lo insólito de tal recurso para la imprenta, porque no era ése su problema; bien podía hacerle a sus papeles todos los rayados que quisiera. De lo tipográficamente inusitado del procedimiento sólo vino a darse cuenta cuando vio que los impresores omitían el signo, aun cuando la carta que acompañaba al texto lo pedía expresamente, en particular a quienes, a diferencia de Alemán, imprimían esa carta; allí decidió, o se le sugirió que lo hiciera, cambiar

la indicación por otra más aceptable y clara: repetir las palabras iniciales del trozo que quería destacar, y en la nueva versión de la epístola puso: *acordé que todo lo del antiguo auctor fuese sin diuisión en un aucto o cena incluso, hasta el segundo aucto, donde dize: "Hermanos míos, etc."*

Pero Rojas hizo no sólo esta alteración. En la forma T de la carta aparece una palabra que no figuraba antes: donde se decía *primera cena* dice ahora *segundo aucto*. Al parecer, el aspecto de su obra impresa llevó a Rojas a modificar también este punto de la carta original que acompañaba al manuscrito.

—*Los auctos*. La voz *cena*, sin embargo, no ha desaparecido totalmente en la revisión de la epístola: está al comienzo del mismo párrafo: *lo del antiguo auctor fuese sin diuisión en un aucto o cena incluso*. Un Cejador censuraba insidiosamente la confusión de acto y escena, como impropia del autor de *La Celestina*¹⁴. En verdad, un Rojas de hacia 1500 no podía saber mucho sobre los términos técnicos teatrales acto y escena, de raíz clásica. La doctrina que atañía a ellos se transmitió muy confusa aun a partir de los propios comentaristas latinos antiguos, y los códices de las comedias clásicas no permitían formarse idea mejor del asunto (v. n. 16); así, Plauto vino a imprimirse dividido en actos recién en 1500 (Florencia, por Giovan Battista Pio), aunque Terencio tuvo en ello mejor suerte. No era mucho, pues, lo que podía decir al respecto un humanista, aun curioso; los propios humanistas italianos que a principios del siglo xv hicieron el primer empeño honrado de imitación de la comedia latina no dieron con una separación clara de sus piezas, las que dividieron en particiones que, en rigor, están a medio camino entre acto y escena, sin que utilizaran ninguno de estos dos términos. De ellos aprendió Rojas esa división tan extraña de su comedia¹⁵, que llamamos actos meramente porque con tal nombre se nos aparece en las ediciones de su obra; él, por su parte, tal como los cómicos humanistas que

seguí, no empleó ninguna denominación particular para su repartición, la que, de seguro, señaló sólo por un espaciado y los nombres de los personajes que intervenían en cada entrada¹⁶. Si Rojas se refiere a la parte ajena de su comedia, en la versión original de la carta, con el término *cena* es porque ésta era la única voz vulgar y tradicional de que disponía para aludir a 'parte de una composición teatral', sin mayor precisión técnica y sin querer ello decir que en el texto de la comedia figurara esa voz: de haber estado allí en cada caso, los editores la hubieran, a ciencia cierta, conservado. No le servía a Rojas para ello la voz tradicional *auto*, pues significaba algo enteramente distinto; la acepción con que ella aparece luego en su obra es un verdadero latinismo erudito —revelado hasta por esa *c* latinizante con que a menudo se la escribe: *aucto*— que los editores —un Fadrique Alemán seguramente— introdujeron para ceñirse al modelo de las recientes ediciones terencianas, que Alemán conocía muy bien (v. n. anterior).

Rojas aceptó esa denominación novedosa para sus divisiones, que conocería vagamente en sus estudios de letras y que estaba respaldada por la autoridad de los editores. Si consideró como equivalentes o alternativas los nombres de *aucto* y *cena*, es porque, en última instancia, para el estado de sus conocimientos —y el de muchos otros— no se trataba más que de una cuestión de nombres para la misma cosa 'división dramática'. Él adoptó definitivamente la nueva nominación en la revisión de su carta, donde empieza a manejar la voz *aucto*, y la ratificó en el prólogo posterior, como cosa ya sancionada, aplicándola también a las interpolaciones añadidas en T. Lo que no aceptó tan buenamente, por parecerle totalmente inapropiada, fue la adición de argumentos para cada uno de los actos, lo que censuró con precisión en el prólogo agregado a su reelaboración:

... *... aun los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada aucto, narrando en breve lo que dentro contenía: una cosa bien escusada según lo que los antiguos scriptores usaron*¹⁷.

—*Los argumentos.* Está claro que los códices que transmitían la antigua comedia romana no traían argumentos para cada acto; ¡si ni siquiera distinguían actos! Lo que sí traían era un argumento general, al comienzo de la pieza, aun cuando ese tal argumento fuese sólo un artificioso producto de gabinete de comentaristas tardíos, sin vinculación ninguna con los autores y la representación¹⁸ —en una representación no hay dónde ubicar un argumento previo—. De todos modos, para quien se acercara a los textos, ellos le mostraban, rodeados del prestigio de escritos de vieja tradición, unos argumentos generales indisolublemente unidos a las comedias, de tal manera que una ingenua imitación del drama antiguo debía incorporarlos. Así lo hicieron con regularidad los cómicos humanistas y, siguiéndolos a ellos, así lo hizo Rojas, con toda seguridad.

Fuera del hecho de la tradición que suministraba a Rojas un modelo para la inclusión del argumento general, hay otros hechos que llevan derechamente a atribuirle ese *Argumento de toda la obra*, y, aun, a considerar a éste incorporado en la forma original y manuscrita de la comedia.

En primer lugar está la propia censura del prólogo, que se dirige expresamente a los *sumarios al principio de cada aucto*, sin aludir para nada al argumento general, el cual queda automáticamente descartado de toda condenación al darse como motivo de ella no el que los argumentos sean obra de gente extraña (*los impressores*), sino el ser ajena a *lo que los antiguos scriptores usaron*, y se ha visto que este uso, al menos el establecido por los manuscritos que transmitían la literatura cómica clásica, incluía la redacción de argumentos generales. Un hombre que pretendía fundarse

en procedimientos sancionados por la antigüedad, está claro que debía conocerlos de alguna manera; la cultura literaria del legista Rojas comprendía, sin duda, el teatro antiguo y, expresamente, la comedia escolar de los humanistas italianos, por la cual se guiaba en la elaboración de su obra.

En segundo lugar están unos versos de los acrósticos (C y T), donde se remite al argumento inicial:

Si bien queréys ver mi limpio motiuo,

.....
Buscad bien el fin de aquesto que escriuo,

O del principio leed su argumento:

Leeldo, veréys que aunque dulce cuento,

Amantes, que os muestra salir de catiuo. (T)¹⁹

Es improbable que Rojas aludiera en cuestión tan importante al sumario general si éste no fuera cosa suya. Además, como se verá, los acrósticos tienen toda la traza de haber sido compuestos para la forma originaria y manuscrita de *La Celestina*, antes de que los editores se entrometieran a escribir los argumentos particulares, pero estando ya incluido el argumento de toda la obra.

¿Qué razón podía tener Rojas para remitir al argumento general como una pieza que revela el *limpio motiuo* o intención de la comedia? Stephen Gilman vio gran parte de la cuestión, pero no la interpretó adecuadamente, guiado por otros intereses²⁰. En el argumento inicial, la fábula de *La Celestina* está presentada sumariamente *sub specie moralitatis*; las figuras no son personas que corporizan una peripecia vital, sino entidades éticas que activan un *cuento* ejemplar: no están Calisto, Melibea, Celestina, criados, sino un *pungido y vencido* Calisto, un *casto propósito* de Melibea, una *mala y astuta* Celestina, *dos seruientes engañados y desleales*, de cuyo juego resulta un *amargo y desastrado fin*. La fábula toma aquí la simple y desnuda forma de un suceso de ejemplo, cuya

intención doctrinal está puesta evidente; bajo esa forma, muy bien podía tomar un número de orden en un ejemplario medieval. Quien iniciara la lectura de la comedia pasando por el argumento general, quedaba ya definitivamente marcado para entenderla como glosa de un caso de desorden moral, el que, tal vez, podía resultar un tanto diluido y oculto en la elaboración artística de la glosa. Por ello Rojas invita con énfasis a la lectura de ese argumento, que proporciona la clave maestra para la comprensión, sin riesgos de malentendido.

Hay que tener presente, por último, el contenido y la estructura de ese argumento general. El bosquejo que trae de los dos protagonistas principales, Calisto y Melibea, contiene ciertas precisiones referentes al linaje, dotes espirituales y físicas, nobleza y situación familiar de ellos, que, o no se desprenden necesariamente del texto de la comedia o están tan imbricadas en ella que solicitan un cuidadoso esfuerzo de análisis para identificarlas. Más que que obra de un extraño que se funda en el texto, parece labor de uno compenetrado con la anécdota y caso humano, que sabe de ella más que lo puramente narrado. El estilo es trabajado, con empleo de una larga frase de compleja arquitectura —hipotaxis, incisos— y de gran economía lingüística: cargada de significado; precisamente el estilo que Gilman destacó como característico de Rojas, en oposición a las frases cortas y deshilvanadas de los argumentos de *los impressores*²¹. La construcción es laboriosa: el resumen termina en las palabras *desastrado fin*; lo que viene luego es un ingenioso retorno que conecta directamente ese resumen con la primera escena de la comedia. Es un procedimiento paralelo al de los prólogos plautinos y algunos terencianos, en cuyas últimas frases, después de haber dado los antecedentes del conflicto dramático que se representaba, el actor-prólogo presentaba la situación y los personajes de la primera escena, los que comenzaban a hablar así que callaba aquél²². El último párrafo del argumento de Rojas apela inmediatamente al diálogo inicial de Calisto y Melibea, y

sólo se justifica con esa función de inteligente engarce entre el sumario y la primera escena:

... amargo y desastrado fin. Para comienzo de lo qual dispuso el aduersa fortuna lugar oportuno, donde a la presencia de Calisto se presentó la desseada Melibea.

Cal. —En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios...

Sin material intermedio; a lo más, la enumeración de los personajes²³.

El argumento general —cuyo sencillo nombre *argumento*, que sigue la tradición, señala su situación originariamente aislada—, pues, es de Fernando de Rojas y figuraba en la comedia ya antes de la aparición de los argumentos particulares. Estos últimos —no es necesario probarlo: lo dice el propio autor— se deben a *los impresores*, al menos los de la forma C.

De dónde hayan tomado la idea para tales sumarios de cada acto —totalmente anticlásicos— esos impresores, no creo que sea difícil descubrirlo. Desde ya yo participo del escepticismo de McPheeters, y en parte de Gilman, frente a la sugerencia de María Rosa Lida de que los editores se hayan inspirado para ellos en los comentarios marginales de las primeras impresiones de Terencio²⁴. Fuera del muy particular carácter de esos comentarios, puede observarse, como señala Gilman, que ellos comienzan en cada caso con las palabras *in hac scena*; ¿los tomaría en cuenta, de conocerlos, un editor que llamó *auctos* a las divisiones de *La Celestina*? Es natural suponer que, si se inspiraba en ellos, hubiera comenzado, por lo pronto, por emplear la voz *cena*, a que lo invitaba, a mayor abundamiento, la propia carta del autor.

Más próximos a los argumentos celestinescos que los comentarios de Terencio están ciertos muy concisos sumarios que figuran al principio de cada acto en un notable manuscrito vaticano —h. 1465-1470— con ocho comedias de Plauto, que ha llamado la aten-

ción —en unión con otro m. del mismo lugar—, por contener la primera división conocida en actos en Plauto²⁵. Este m. (*Vat. Lat. 2711*), por el carácter de sus notas marginales (*notabilia* y comentarios gramaticales) tiene un claro sentido escolar y quizá responde a un procedimiento no in común, que un Friedrich Biel pudo conocer en su juventud. Los sumarios son del siguiente tenor (selecciono algunos):

Asinaria

hic est secundus actus in quo continetur argirippus demeneti filius ad amasiam se contulerat ut ea potiretur. Mater ipsius virginis que lena erat interutrumque. eum exclusit itaque argirippus de matre amasie conqueritur. et ei obijcit beneficia nam eam de paupere divitem effecerat:..

Curculio

Tertius actus. dum phedronius et lyco introeunt ad comedendum. lyco tamquam diligens drapezata suas ratiunculas colligebat...

Casina

quintus actus. Veniunt iste due ancille et cleostrata. que ibant domum alcosini ut viderent quid sponsus cum sponsa ageret...²⁶

Pero no es necesario ir tan lejos. El mismo año en que sacaba su edición de la comedia de Rojas (1499), Fadrique Alemán imprimía en Burgos una versión española de *Oliveros de Castilla* y *Artús Dalgarve*. Ambos libros tienen puntos de coincidencia: empleo de los mismos tipos, prolijidad en el trabajo de las xilografías y, además, sumarios para cada división del texto. Esto de los sumarios de *Oliveros* lo hizo notar ya C. L. Penney, suponiendo que tal vez se debieran a una iniciativa de Alemán; tal suposición

es, por lo que puedo ver, incorrecta: esos sumarios venían ya en el original francés de la novela sobre que se fundó la versión española (la segunda edición en francés, de Ginebra, h. 1492) y fueron a su vez ceñidamente traducidos e incorporados a la edición burgalesa²⁷; pero, en todo caso, el prólogo del *Oliveros* español muestra gran admiración por el papel popularizador de la imprenta e interés por el agrado y facilidad de la lectura, y hace particular hincapié sobre aquellos resúmenes puestos al frente de cada capítulo para guiar al lector corriente y allanarle la comprensión:

*fue trasladada de francés en romance castellano e empre-
mida con mucha diligencia e puesto en cada capítulo su
historia, porque fuese más fructuosa e aplacible a los lecto-
res e oidores*²⁸,

y ello se complementa con el gran número de grabados que ilustran distintos episodios del relato.

Aquí están, seguramente, el modelo y la razón para los argumentos celestinescos, añadidos por indicación de un editor que veía la comedia sencillamente como un texto de lectura, al cual quería agregar un elemento de captación popular.

Clásicos o no, Fernando de Rojas admitió la presencia de esos argumentos, como una situación de hecho —y hasta, quizá, no los consideraría tan inconvenientes—, y, tal como los actos, los adoptó en la reelaboración de su comedia, ocupándose en escribir sumarios para cada uno de los actos que agregó y reelaborando el del actos XIV²⁹.

El contenido de la carta preliminar la vincula estrechamente con otras piezas liminares. Una comparación del reclamo de la portada, en las ediciones que la tienen, y el *incipit* con un pasaje de la carta, muestra claramente que aquéllos están elaborados sobre éste, donde figuran ya los conceptos sobre la dulzura y agrado

del estilo, la filosofía de las sentencias y los *avisos contra lisonjeros e malos siruientes e falsas mugeres hechizeras* (carta C). La portada, claro, es obra posterior de los editores, que conocían su oficio y sabían cómo presentar un libro; el *incipit* tiene una mayor elaboración, pues se inspira, además, en un pasaje del primer acto; por ello, y por su ocasional mayor arcaísmo lingüístico, quizá pueda atribuírsele a Rojas, quien pensaría conveniente insertarlo en su manuscrito después de las largas piezas preliminares que postergaban el comienzo de la comedia³⁰.

El penúltimo párrafo de la epístola amical la conecta, además, con las octavas acrósticas, que resultan así coetáneas con aquélla:

para desculpa delo qual todo no sólo a vos, pero a quantos lo leyeren offrezco los siguientes metros (C).

El punto suscita una compleja cuestión, bastante debatida, que desafía al estudioso.

—*Los acrósticos.* La primera reacción ante estos versos es de escéptica sorpresa, justamente porque son acrósticos y dan el nombre de un personaje que en la carta declara omitir su nombre:

pues él... celó su nombre, no me culpéys si en el fin baxo que lo pongo no espressare el mio (C).

Uno se pregunta si, tal vez, la primitiva versión de la carta carecía del pasaje que anuncia las estrofas siguientes —que pudieron haber sido escritas muy posteriormente por un impulso de vanidad nacido del éxito de la comedia— o, también, si no estamos ante una inmensa superchería, no muy bien manejada por su urdidor.

¿Es que, en verdad, el nombre de Fernando de Rojas no está realmente celado y oculto en los acrósticos, un virtuosismo de construcción para descubrir el cual hay que estar en el secreto o

tener la sospecha? Tan escondido, que todas las ediciones primitivas, hasta 1562, siguiendo la conducta del primer editor, que no dio con la clave, omitieron sistemáticamente la indicación de autor en *La Celestina*, que se publicó siempre anónima. Tan encubierto, que un Proaza, informado del asunto, se vio llevado a escribir toda una octava especial en que señalaba con detalle y precisión cómo los versos iniciales encerraban *un secreto* y cómo había que leerlos, para que no se continuara en la ignorancia. Tan celado, que, con aclaración de Proaza y todo, no faltó el editor que se inmiscuyera intrusamente en los acrósticos y estropeará gravemente el nombre, como si no existiera (*v. supra*).

Los acrósticos no sólo dan el nombre de Rojas: agregan la indicación de su grado universitario, el trabajo realizado en la obra y, muy destacada, *su tierra, su clara nación*. El énfasis puesto en anotar la ciudad natal no parece muy justificado: ¿a quién podía interesarle? A nadie si no al amigo y conterráneo a quien se dirigía la epístola y a quien se hablaba —se ve ahora, con honrada nostalgia y cariño— de la patria ausente y sus necesidades, de las frecuentes meditaciones que sobre ella hacía. Nombrar la *común patria* lejana era como sacar a relucir un distintivo de connivencia que unía privadamente a autor y amigo en un plano de preocupaciones comunes. Hay entre la carta y los acrósticos una continuidad de disposición de espíritu, que también se manifiesta en el desarrollo de las estrofas.

El pasaje de la carta en que Rojas remite a los acrósticos no es una desviación extemporánea como para pensar que alguna vez pudo estar ausente de la pieza. Está colocado en el lugar preciso para anunciar el desarrollo mayor de algo que le preocupa hondamente: las críticas maledicientes a su obra, que ve venir porque conoce su situación y su gente y sabe que no se aceptará con buena cara que un jurista de graves ocupaciones se desvíe hacia livianas y populacheras cuestiones de amores. Es éste el motivo porque

Rojas oculta su nombre y que también llevó al primitivo autor a hacer lo propio,

pues él con temor de detractores y nocibles lenguas más aparejadas a reprehender que a saber inuentar celó su nombre (C).

Pero Rojas no puede omitir enteramente el suyo, pues, al fin y al cabo, dirige su obra a un amigo. En sus octavas ofrece rectamente la justificación o *desculpa* —es decir, el limpiarse de culpa— enunciando nuevamente y con mayor precisión las censuras de que piensa va a ser objeto y aduciendo la alta finalidad moral de la obra y la destreza artística y sabiduría del primer autor —*oý su inuentor ser sciente: o sea, labor no indigna de un hombre grave*—.

Por la construcción en presente de la tercera octava, aquella que habla justamente de las críticas, podría pensarse que Rojas ya ha conocido la reacción de lectores y, además, que ellos saben quién escribió la comedia. Lo que hay aquí, en realidad, es el uso de un presente fantástico, el mismo que se emplea en la comparación de la hormiga voladora y del enfermo reacio; un presente que hace más incisivas las críticas y justifican ante el lector el empeño de Rojas en la defensa. Que tales censuras son una mera posibilidad —aunque muy probable— lo dice bien la construcción de la carta: *quien lo supiesse diria, avn que no acierten seria, pensarian.*

En el prólogo posterior, Rojas vuelve sobre el asunto, pero en muy otro tono. Para nuestra experiencia, él ha conocido ya la vida pública de su comedia y la respuesta de los lectores, y los hechos le han mostrado algo distinto de lo que temía: ya no habla de censuras dirigidas a él —es natural— y ni siquiera a su obra; muy por el contrario: nos comunica una gran aceptación, un verdadero éxito de ella. Los lectores, seducidos, discuten nimiedades —como

ser, el título que la pieza merece— o, más aún, muchos quieren que la fábula se prolongue. Lo que preocupa a Rojas ahora es —¡sorprendente!— que haya quienes lean superficialmente su obra, que la gente se detenga en flores, *dexando passar por alto lo que haze más al caso e utilidad suya*: notable pronunciamiento de honradez artística y de honesta intención. Para evitar que su libro se siga leyendo mal —y convencernos a nosotros de su *limpio motiuo*, honestamente sentido, pues nadie lo ha culpado de inmoral—, Rojas añade aún tres octavas más al final, donde su pensamiento es, ya no sólo ético, sino derechamente religioso. Si, al final del prólogo, Rojas vuelve rápidamente sobre los censores, *nueuos destractores*, esta palabra tiene una acepción bien aclarada ahora para nosotros ('comentadores') y parece ya casi un tópico³¹.

Al salir de las manos de Rojas, la *Comedia* venía acompañada, no sólo de la carta preliminar y el argumento general, sino también de los acrósticos, que glosan y completan el contenido de aquélla³².

Uno de los más notables agregados hechos a la epístola en la revisión posterior, como también a los acrósticos, son los nombres de Juan de Mena y Rodrigo Cota como los posibles autores, *según algunos dizen*, del primitivo acto anónimo. Bataillon ha pensado que, tal vez, el nombre de Cota apareciera ya en los primeros acrósticos, apoyándose en un inusual encabalgamiento³³. De ser ello así, tendríamos una cosa extraordinaria: el anonimato del antiguo autor está afirmado no sólo en la carta C, sino también en los acrósticos: *oý su autor ser sciente*; sin embargo, en la octava siguiente, dada la construcción de los dos últimos versos, nos encontraríamos, no con una atribución dubitativa —fruto de un decir—, como aparece en la carta y acrósticos T, sino con una atribución cierta, que no sería mucho si sólo nos dejara perplejos; véase:

*Si fin diera en esta su propia escriptura
Cota, vn gran hombre y de mucho valer.*

El adjetivo *corta*, que en realidad figura allí, está respaldado por el *obra breue* de la misma octava y otras referencias a la brevedad de la pieza anónima.

La inclusión posterior de tales nombres parece responder a un sentimiento de mayoría de edad literaria. Rojas ha visto publicada su comedia, ha escuchado los debates de los lectores y se ha sentido inmerso en el ajetreo propio de un *auctor*; con ello ha superado sus inseguridades y temores de novato y se estima enalzado al ámbito de los literatos, en el mismo nivel de las figuras ya consagradas. Puede muy bien acoger en su libro, inspirado, tal vez, por la opinión de algunos admiradores de éste, como personajes de su mismo rango y con los que se siente en comunidad, que lo respaldan y al propio tiempo lo honran, a un Rodrigo Cota, "único en escribir de amor con cierto sentido trágico y misterioso", y a un Juan de Mena, "el artista por excelencia en prosa y verso", según felices frases de María Rosa Lida³⁴.

EL TESTIMONIO DEL DESAJUSTE DE VALENCIA, 1514. Pasó sesenta años escondida, hasta que la hice advertir en mi reseña a la edición de Criado-Trotter, una muy importante nota de la reproducción de la edición de Valencia, 1514, hecha en 1899-1900 por Eugenio Krapf, que nos proporciona la hoy día única prueba concreta de que la edición valenciana se funda directamente en otra mucho más antigua de la *Tragicomedia*. En esta nota al acto iv el editor hacía ver que el texto de Valencia, 1514, traía allí un serio desajuste de caja, que sólo figuraba igual en la traducción italiana de Roma, 1506; todas las otras ediciones consultadas tenían la lectura como correspondía³⁵. Se hace evidente que la edición de Valencia tomó como modelo el mismo texto que sirvió para la traducción italiana; una edición no posterior a la primera mitad

de 1505, que bien pudiera ser la salmantina de 1500 a que alude la última octava de Proaza en la edición de Valencia:

El carro Phebeo después de auer dado

Mill e quinientas bueltas en rueda,

.....
Fue en Salamanca impresso acabado.

Hecha así la comprobación, el testimonio no nos autoriza a afirmar nada de mayor precisión; pero el examen directo del desajuste nos lleva harto más lejos.

Un yerro de tal suerte no es cosa inusitada en la compleja tarea tipográfica de componer las galeradas y compaginar; puede ocurrir normalmente con unidades de sentido tipográfico: líneas cabales (enteras) y enmiendas o interpolaciones introducidas en un texto ya compuesto. El pasaje de *La Celestina* (unas seis líneas) corrido de su lugar en la edición valenciana y puesto bastante más abajo, comprende justa y cabalmente dos de los nuevos *exempla* añadidos a C en la *Tragicomedia*. Celestina está en el empeño de preparar y predisponer a Melibea a que escuche con benevolencia su delicada embajada; para ello, recurre al procedimiento del comportamiento universal: es natural la misericordia y se halla hasta en los animales; para prueba, he aquí estos ejemplos. La *Comedia* pone sólo dos; la *Tragicomedia*, insistiendo en el recurso acumulativo, agrega tres más. Los dos últimos, que van juntos y separados del otro agregado, son:

el pelicano rompe el pecho por dar a sus hijos a comer de sus entrañas: las cigüeñas mantienen otro tanto tiempo a sus padres viejos en el nido, quanto ellos les dieron ceuo siendo pollitos. Pues tal conocimiento dio la natura a los animales e aués.

Todo este pasaje nuevo está mal ubicado en el texto que ofrecen Valencia, 1514, y Roma, 1506. La edición valenciana nos hace asistir así al momento en que se introducen innovaciones a un texto ya compuesto; más preciso aún, nos ha conservado el instante virginal del nacimiento tipográfico de la *Tragicomedia* de Rojas, cuando por primera vez se hacían a las galeradas de la primitiva *Comedia* de 16 actos los ajustes que la convertían en *Tragicomedia* de 21, ajustes que sorprendieron, por su complicación, a un cajista que no acertó siempre en las recomposiciones.

Bien sabía Proaza en 1514 lo que decía cuando, preparando en Valencia con Juan Jofré una reedición del texto que había visto nacer y del cual conservaba un ejemplar, agregaba un enfático epígrafe a la última de sus octavas: *Describe el tiempo y lugar en que la obra primeramente se imprimió acabada*. La fecha que nos da, Salamanca, 1500, nos indica el instante original del texto que él reproduce hasta en sus yerros.

TESIS. Varias son las cosas que se pueden afirmar con absoluta certeza, y otras tantas las enunciables sólo con un amplio margen de credibilidad en el análisis de la cuestión externa celestinesca. Y queda siempre altamente compleja la tarea de construir una imagen verosímil de la historia del texto de *La Celestina*, que se haga cargo de todos los indicios allegados; lo es en particular para quien maneja sólo un escorzo del material necesario: las distintas ediciones significativas que transmiten el texto de la comedia³⁶.

En la tentativa de elaborar esa imagen, hay algo que el espíritu rechaza espontáneamente, dado el peculiar carácter de la relación autor-obra-editor en la época de Rojas: ver a Rojas retocando una, dos, tres veces su obra para distintas impresiones, y, más aún, en un lapso mucho menor que un año. Con tal premisa e incorporando a lo ya sabido sobre *La Celestina* las precisiones recogidas aquí, propongo la siguiente historia comprensiva de la pieza.

Hacia 1499, Fadrique Alemán, impresor de Burgos, tenía en su poder un original manuscrito de la *Comedia de Calisto y Melibea* —es el verdadero título puesto por Rojas, inspirado en el *primer auctor*, quien quiso darle denominación del principio, que fue *plazer*, e llamóla *comedia*; aparecía ya en la edición de Burgos, pues en ella, como se hará luego normal, se comienza por el *Argumento del primer auto desta comedia*.— Este original (O), conocido tal vez de algunas gentes, contenía una carta de *el autor a un su amigo*, once octavas de arte mayor acrósticas, muy seguramente el *incipit siguese*. . . , un argumento y el texto de la comedia más o menos claramente dividido en dieciséis apartados, sin actos, sin argumentos especiales. Para componerlo, su autor, Fernando de Rojas, se había servido de una pieza inconclusa, comenzada por alguien que él ignoraba, quizá un condiscípulo suyo en la Universidad de Salamanca³⁷. Al disponerlo para la imprenta, Alemán, apoyado en su prestigio y experiencia, sabedor de cómo había que presentar estas cosas a un público heterogéneo, hizo trabajar dieciocho xilografías, separar cada parte como acto numerado —como correspondía—, componer argumentos para cada uno de ellos y redactar un adecuado reclamo para la portada, donde se dejara expresa constancia de la existencia de estos nuevos argumentos. Al tanto de su explícito deseo de anonimato, y hasta, quizá, ignorando el nombre del autor, Alemán dejó la obra como anónima, y omitió en su edición la carta —la que aprovechó, sin embargo, para la elaboración de la portada— y las octavas, reputándolas cosas puramente personales e innecesarias, sin percatarse de la forma acróstica de los versos; para el valor moral de la comedia —en lo cual, por lo demás, no había para qué insistir tanto— bastaba con lo que decían la portada, el *incipit* y el argumento general.

Al salir a la venta, la edición de Alemán (A) presentaba: una portada igual en su reclamo a la de Sevilla, 1501:

Comedia de Calisto e Melibea. Con sus argumentos nueuamente añadidos. La qual contiene de más de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales e auisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en siruientes y alcahuetas;

al reverso de esa primera hoja, el *incipit* y el argumento general; a partir de la segunda hoja, el texto de la comedia con actos, argumentos especiales y grabados. Se conserva hoy un solo ejemplar, incompleto, de esta edición, que Foulché-Delbosc llamaba "Heber" y B, guardado en la biblioteca de la *Hispanic Society of America*.

La obra tuvo un éxito inusitado. A fines de ese mismo año, o a comienzos del siguiente, un editor de Salamanca —¿Juan de Porrás?, si es él no es suya la edición de la *Tragicomedia* con fecha de Salamanca 1502, que se le atribuye, o viceversa— se disponía a lanzar una nueva edición de la *Comedia*. Contaba él para la impresión con un ejemplar de la consagrada edición de Alemán y, también, con los originales, todo lo cual hizo preparar por el experto corrector Alonso de Proaza, residente en la ciudad universitaria por esos años. Proaza pensó aprovechar cabalmente la edición anterior, pero la completó con el material omitido antes: la carta y las octavas; al tanto del sentido de estas últimas y para darle al autor de obra tan admirada el homenaje que le correspondía, el corrector reveló el secreto de los acrósticos en las seis octavas suyas que añadió al final como sello de su responsable intervención editorial.

Adornada con nuevos grabados, esta edición (B) de la *Comedia* de Salamanca, 1500, traía, al tirarse, con las diferencias que suponen distinta impresión, todo el material que ofrecía A, más el tomado del manuscrito original, en forma que presentaba desde la portada un conjunto similar al de la edición de Sevilla, 1501: el reclamo, la carta, los acrósticos, el *incipit*, argumento general, texto de dieciséis actos con argumentos especiales y seis octavas finales de

Proaza. De esta segunda edición alcanzó a salir cierto número de ejemplares que fueron el prototipo sobre el cual se hicieron la inmediata edición de Toledo, 1500 (B'), que altera un tanto su modelo desde la misma portada, y la posterior de Sevilla, 1501 (B''), bastante fiel. No queda ningún ejemplar conocido de ella.

No creo que pueda verse a Proaza interviniendo por vez primera en Toledo, 1500. Como se ha dicho, desde la portada esta edición es original: omite en ella lo referente a los argumentos, que aparece en la línea Sevilla, 1501 - Valencia, 1514; el texto mismo se aparta bastante en puntos notorios de esa línea y de Burgos, 1499³⁸. La *Comedia* de Salamanca, 1500, en cambio, da una estructura métricamente correcta para la última estrofa de Proaza, en lo que respecta al año y ciudad de impresión³⁹, proporciona el arquetipo común, con un material liminar de forma C, solicitado por las ediciones C de Toledo y Sevilla, y explica la aparición inmediata de la *Tragicomedia*.

En pleno proceso el tiraje de la edición salmantina, aconteció algo que lo detuvo. Aprovechando Rojas la impresión que se realizaba en la ciudad de su residencia, y luego de un rápido acuerdo con Proaza, presentó a la imprenta los materiales (O') de una reciente revisión de su obra, realizada a la vista de la primera edición y de su resultado ante los lectores, y teniendo presente la segunda. Todo estaba cambiado, pero se podían aprovechar bastante las galeradas ya compuestas para ejecutar sobre ellas las modificaciones, agregados y supresiones. Fue un trabajo presuroso —no se podía estar mucho tiempo en lo mismo— el hacer los ajustes, y no todo iba a salir bien: un añadido, al menos, quedó definitivamente corrido de su lugar, sin que pudiera haber mayores demoras para minuciosas correcciones. Se substituyó la palabra *comedia* por *tragicomedia* (título, versos de Proaza) o se pusieron como alternativa (*incipit*); en algún caso se pasó por alto la acomodación (*Argumento del primer auctó desta comedia*); ciñéndose al

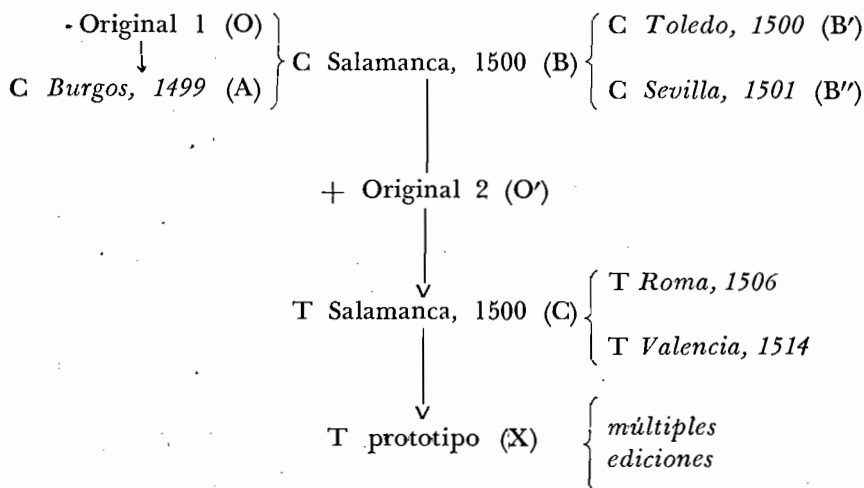
nuevo prólogo, Proaza confeccionó una nueva octava donde explicaba el cambio de título.

A fines de ese año de 1500 —o, quizá, a principios del siguiente— salía a la venta la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en un número seguramente limitado de ejemplares. Esta edición (C) traía, cambiado el título, un reclamo de portada igual a B, con el agregado final y *nueuamente añadido el tractado de Centurio* —la palabra *tratado* tiene aire de Proaza: cp. *este muy dulce y breue tractado* (C)—, la carta y los acrósticos, reelaborados, un nuevo prólogo, el *incipit*, el argumento general, un texto dividido en veintiún actos con sus argumentos, tres octavas nuevas de Rojas y siete de Proaza. De ella se sirvieron Alfonso Ordóñez para su versión publicada en Roma en 1506 y el propio Proaza para la reedición de Valencia, 1514, que cambió algo la portada para que cupiera el reclamo: *nueuamente reuista y emendada*; esta frase, puesta inmediatamente a continuación del título, delata, muy seguramente, el sentimiento de Proaza de que la edición original había salido algo imperfecta y no a su entero gusto; el colofón insiste en este punto: *Agora nueuamente reuista e corregida*. De esta primera edición de la *Tragicomedia* no queda ninguna copia conocida.

No muchos pudieron hacerse con un ejemplar de la edición salmantina. Tiempo después apareció, en cambio, una nueva edición (X) que, con impulso original, introducía desde la portada arreglos y revisiones, haciendo desaparecer el grave yerro anterior. En su reclamo, ella omitía la referencia a los argumentos —innecesaria ya, en verdad— y, luego del título, comenzaba: *En la qual se contiene*, en vez del normal anterior *la qual contiene*; de las octavas de Proaza, seguramente por falta de espacio, suprimía una, la última añadida que comenta el cambio de nombre de la pieza; para decidirse a omitir precisamente esa copla y no otra, pudo servir de guía cualquiera de las ediciones de dieciséis actos, que no la traían. Tuvo esa edición una fortuna inesperada al constituirse

en prototipo de casi todas las ediciones que nos ha transmitido la *Tragicomedia* de Rojas, sujeta siempre al buen tino o al capricho o al descuido de los nuevos impresores, quienes, en mayor o menor grado, dejaron regularmente la impronta de su intervención.

Sinopsis



La cursiva señala las ediciones conocidas.

¹Para ejemplo vale hacer notar que todo un Agustín Millares Carlo, de las once páginas que dedica a *La Celestina* en su *Historia de la literatura española hasta fines del siglo xv* (México; Antigua Librería Robredo, 1950, pp. 300-310), destina nueve a discutir los tradicionales asuntos externos. ¿No es un clima de superficialidad ante la pieza el que ha hecho surgir ese "problema racial" planteado no sólo por un Jerónimo Mallo o un Segundo Serrano Poncela, sino también por un Emilio Orozco Díaz? El presente trabajo fue terminado hace bastante tiempo; por razones diversas —y que mucho lamento— sale recién ahora, con algunas modificaciones respecto de su redacción original. No habían aparecido entonces las importantes contribuciones que hoy todos conocen y

tampoco ahora las incorporo en este artículo, pues o no tocan los puntos que aquí interesan o no conducen el análisis en el sentido lleno de posibilidades que considero. Hago excepción del libro de Homer J. Herriott, cuyos datos útiles tengo presentes.

²Tengo en la mente al por tantos motivos admirable Foulché-Delbosc y a Julio Cejador.

³¿Cuántas veces habremos leído, escrito en una elegante actitud de circunspección, que *La Celestina se atribuye* a Fernando de Rojas?; ¡y se conoce desde hace más de sesenta años un documento notarial coetáneo (pocos casos hay en la literatura con un testimonio así), cuya autenticidad a nadie se le ha ocurrido poner en duda, donde se asevera la autoría sin remilgos! Confieso que, en el tiempo que llevo metido en cuestiones de letras, nada me ha producido mayor gracia, a continuación de un estupor, que la salida de Foulché-Delbosc cuando conoció el documento: Rojas se jactaba públicamente de ser autor de algo que no había escrito; yo saludo con humildad de no iniciado todos los procedimientos de adivinación.

⁴V. mi "Una edición nueva de *La Celestina*", *BIFUCh*, XII (1960), 259-271.

⁵Permítaseme que recoja, por una vez, los párrafos y apartados de mi libro que he tenido presentes y a los cuales remito: "La epístola amical", "la división" ("omisión del acto", "doctrina imprecisa del acto", "empleo de las escenas", "deformación de la división escénica"), "suplementos liminares" ("el prólogo nuevo", "revaloración del argumento"), "valor no teatral de prólogo y argumento", "intención didáctico-moralizante" ("reflejo de la vida actual"), "el tema de la conquista amorosa mediata" ("el conflicto amoroso", la comicidad", "el desenfado erótico", "clave temática de la escena erótica", "doble vertiente del tema amoroso", "el desenlace", "el desenlace temáticamente necesario"), "clima universitario y escolar", "fortuna del género" ("fortuna del tema amoroso"). El Prof. Homer J. Herriott ha sacado ahora, como anuncio de su propia edición crítica, el libro *Towards a critical edition of the "Celestina"* (Madison and Milwaukee; The University of Wisconsin Press, 1964). Hay una larga reseña mía donde informo de este trabajo fundamental.

⁶Sigo llamando C y T (v. mi artículo citado en nota 4, p. 261, n. 5) a las formas de *Comedia* y *Tragicomedia* en su integridad.

⁷*The book called "Celestina"* (New York; H. S. A., 1954), pp. 5-7.

⁸Ese *nueva* es un ambiguo que puede significar tanto —o a la vez— 'una edición más, fuera de la hecha anteriormente con respecto al primer acto original' como 'una edición nunca antes conocida'. El texto T lo cito por la edición de Eugenio Krapf de la valenciana de 1514; para C me bastan los facsímiles de Sevilla, 1501 en el libro de C. L. Penney, pp. 2-5.

⁹Separando la escena inicial del jardín, para lo cual hay que ceñirse a la explicación de Manuel J. Asensio, "El tiempo en *La Celestina*" (*HR*, xx (1952), 28-43); este artículo es una réplica del de Stephen Gilman, "El tiempo y el género literario en *La Celestina*" (*RFH*, vii (1945), 147-159); la controversia se completa con "A propos of 'El tiempo en *La Celestina*', by Manuel J. Asensio" (*HR*, xxi (1953), 42-45), de Gilman, y "A rejoinder" (*HR*, xxi (1953), 45-50), de Asensio. No es el tiempo cronológico: unos días son más henchidos que otros.

¹⁰Compárense los actos nuevos y los originales con esta mirada y saltará a la vista la disparidad. Las estampas son: 1. Calisto en su casa; 2. Elicia y Centurio en casa de Areúsa; 3. Alisa, Lucrecia y Melibea en casa de Pleberio; 4. Elicia y Sosia en casa de Areúsa; 5. Elicia y Areúsa en casa de Centurio (único bosquejo de secuencia narrada, pero enteramente aislada); 6. Sosia, Tristán, Calisto y Lucrecia donde Melibea.

¹¹En los nuevos actos es imposible seguir la cuenta precisa del tiempo como lo permite la *Comedia*. El desquiciamiento comienza ya en el agregado del acto xiv, donde el planto de Calisto se presenta como aconteciendo en la madrugada siguiente a la cita nocturna con Melibea; sin embargo, el diálogo inmediato entre Sosia y Tristán hace dudosa esa continuidad temporal. En el acto xv T, que parece anunciado por el anterior, no queda duda: han transcurrido siete u ocho días imprecisos. A partir del acto xvi T, las figuras empiezan a hablar con regularidad de un mes transcurrido desde la primera cita en el jardín de Melibea. Es la impresión de conjunto que produce en la *Tragicomedia* la situación de la escena inicial y la construcción de los actos agregados lo que, en verdad, ha provocado esa polémica entre Stephen Gilman y Asensio con respecto al manejo del tiempo en *La Celestina* (cf. n. 9).

¹²Se halla en "Alonso de Proaza and the *Celestina*", *HR*, xxiv (1956), 13-25 y, algo modificada, en su reciente *El humanista español Alonso de Proaza* (Valencia; Editorial Castalia, 1961), pp. 197-200.

¹³Art. cit., p. 23. En su libro, McPheeters ha corregido un tanto su pensamiento, pero las motivaciones que supone son algo aventuradas: "Hagenbach pensaba imprimir la *Comedia* de Toledo, 1500, de 16 Autos, cuando llegó la edición completa de Salamanca impresa unos meses antes. Tenía recelos del costo adicional del libro más largo y, tal vez, de la autenticidad de los Autos añadidos, pero podía añadir la carta y acróstico al principio y los versos de Proaza al final para conformar a la costumbre[*sic*], porque Gonzalo García de Santa María había dicho (1493): 'E assí las obras de auctores inciertos con el prohemio parecen tener alguna más sombra'" (p. 198).

¹⁴En su edición de "Clásicos Castellanos", pp. 7-8.

¹⁵Basta hacer notar que, por su contenido, los actos celestinescos son enteramente heterogéneos —sólo uno que otro puede considerarse un auténtico acto—,

y que, por su número, rompen toda norma; no porque la pieza resulte más o menos larga, sino simplemente por relacionar la cifra 16 y aun 21, con el término "acto".

¹⁶Es también el procedimiento de la comedia humanística, que se ciñó, en esto como en tantas otras cosas, al uso de los manuscritos que transmitían la comedia antigua, donde, efectivamente, se separaban escenas de esa manera, aunque sin emplear tal nombre, y desconocían totalmente los actos. Para este punto pueden verse la introducción de Jules Marouzeau a su edición de Terencio (París; Les Belles Lettres, 1947), t. I, pp. 30-35, la *Enciclopedia dello Spettacolo* (Roma; Casa Editrice Le Maschere, 1954), s. v. *Atto*, y Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo* (Firenze; Le Monnier, 1952), pp. 354-357, donde se afirma, con buena razón, que aún la división escénica es cosa puramente libresca de manuscritos tardíos, sin relación con el teatro y la representación. Se podrá observar que, mientras en Burgos, 1499, el primer acto está encabezado por los nombres de sólo cuatro figuras, las ediciones siguientes anotan todas las siete que aparecen en él, corrección impuesta, seguramente, por el manuscrito original, cuidadoso en este punto. La omisión de Alemán se debe, en parte, a las limitaciones materiales de las xilografías que representan los personajes al comienzo de cada acto, en parte a que el acto I va en Burgos precedido por otra xilografía más, donde figuran ya Calisto y Melibea: este grabado parece ilustrar exclusivamente el diálogo inicial de los amantes y tiene como fondo un paisaje natural: "el jardín" (v. la luminosa idea acerca del valor de este diálogo en el artículo de Asensio citado en la n. 9). Las viñetas de Alemán deben de estar inspiradas, como se ha observado ya (p. ej., Penney, o. c., pp. 6, 9 y 31), en ediciones terencianas, que siguen para sus actos el procedimiento de ciertos antiguos manuscritos cómicos, donde, justamente, cada escena va encabezada por un dibujo con los respectivos personajes.

¹⁷Por ahora, no es metódicamente necesario atribuir este párrafo a otra persona que no sea el autor del resto del prólogo. Endilgárselo a Proaza, como se ha hecho corrientemente, es tan arbitrario e infundado como colgárselo a cualquiera otro. Si se piensa que la única razón que se ha aducido para poner en cuestión su autenticidad es el aparente *non sequitur*, se verá que de ahí a imaginarse otro autor, y más específicamente un Proaza, hay un enorme salto en el vacío; el *lapsus* que aparenta el párrafo no autoriza a tanto; por lo demás, no es el único en que incurre Rojas (cf. n. 31).

¹⁸Es sabido que los argumentos terencianos fueron escritos por Cayo Sulpicio Apolinar (s. II) y los plautinos se atribuyen a Prisciano (ss. v-vi).

¹⁹Yo descarto la posibilidad de que argumento signifique aquí 'asunto, obra', y, por tanto, que haya de entenderse el verso: 'leed la obra desde su comienzo'. La estrofa no es una invitación a la lectura, sino una guía para quienes se disponen ya a emprenderla y han comenzado por los preliminares. La voz *argumento* tiene en *La Celestina* (véase justamente su empleo al comienzo de

cada acto y en el sumario general) una precisa acepción que se corresponde con la establecida por la tradición cómica y con la más usual en la época (v. *Tesoro Lexicográfico*, s. v.). Para referirse a *asunto*, Rojas usa otro vocabulario —p. ej., en el prólogo— en el cual está la voz *cuento* que figura en el verso siguiente.

²⁰"The *Argumentos*", "Appendix B" de su *The art of "La Celestina"* (Madison; The University of Wisconsin Press, 1956, pp. 212-216), p. 213; no conozco su "The *Argumentos to La Celestina*" (*RPh*, VIII (1954-55), 71-78), pero entiendo que, en sustancia, es lo mismo que el apéndice. Las observaciones de Gilman son notablemente certeras; yerra sólo en ubicar al mismo nivel el argumento general y los de *los impressores*.

²¹*Ibid.*, p. 215. Gilman desaprueba ahí mismo (p. 213) este argumento general (Rojas "must, in fact, have laughed aloud when he read it"), tildándolo de simplificado, vacuo y hasta falso, al condenar los términos *casto propósito*, relativo a Melibea, y *engañados*, relativo a Sempronio y Pármeno. La simplificación le viene de su propio carácter de sumario, que recoge el meollo moralizador de la peripecia, sin lugar para más; aún, es notable lo que se consigue en tan corto espacio. No veo cómo se pueda desconocer en *La Celestina* que la reacción inicial de Melibea —la típica en el tema de la conquista amorosa mediata— responde a un *casto propósito* ('actitud', no creo que Gilman haya entendido 'intención, proyecto'); los criados de Calisto estuvieron efectivamente *engañados*, esto es, 'moralmente equivocados' o 'mañosamente manejados por Celestina'.

²²Recuérdese el final de un prólogo como el de *Aulularia*:

Sed hic senex jam clamat intus, ut solet.

Anum foras extrudit, ne sit conscia.

Credo, aurum inspicere volt, ne subreptum siet.

Euclio. Exi, inquam, age, exi: exeundum hercle tibi hinc est foras.

²³Con respecto al tan debatido diálogo inicial (cf. notas 9 y 16), todo parece indicar que, en el original de su anónimo autor, estaba separado del resto como una escena distinta, someramente distinguida; el contenido mismo de ese diálogo y su relación con el resto es un apoyo para tal suposición. Rojas informa en la primera versión de su carta que lo del *antiguo autor* constituye una sola escena en conjunto; pero luego, en la revisión, aclara que esa manera de presentarlo es una decisión suya, y sus palabras insistentes: *acordé que todo lo del antiguo auctor fuese sin diuisión en vn aucto o cena incluso* sugieren que no era exactamente ésa la forma primera; tal vez, el auto anónimo tuviera más de una partición del texto. En lo que atañe al marco ambiental en que transcurre ese diálogo, ha de tenerse muy en cuenta el artículo de Martín de Riquer "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*" (*RFE*, xLI (1957), 373-395), donde se fundamenta bien la intuición de que el anónimo autor lo

pensaba sucediendo en una iglesia; es justamente el marco del encuentro inicial de los dos enamorados en una humanística —*Poliscena*—, cuyo autor —Leonardo Aretino— considera la iglesia lugar peligroso para las muchachas. La búsqueda de un ave de caza extraviada como pretexto para entablar conversación con la joven es un viejo motivo —con que Rojas sustituye el original— de las pastorelas, dramatizado, por ejemplo, en el *Jeu de Robin et Marion*.

²⁴McPheeters. *Alonso de Proaza*, p. 201; Gilman, o. c., p. 212.

²⁵V. Cesare Questa, "Plauto diviso in atti prima di G. B. Pio", *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, iv (1962), 209-230, esp. pp. 217 y ss.

²⁶*Ibid.*, pp. 222, 223 y 225. No sé si los puntos suspensivos indican en cada caso que el sumario continúa en el manuscrito.

²⁷*The book called "Celestina"*, p. 126, n. 20: "The comprehensive chapter summaries of *Oliveros de Castilla* also may be attributed to Fadrique's initiative, since he printed this beautiful book in 1499 in the same types he used for the *Comedia*". No manejo la edición francesa, pero R. Foulché-Delbosc, en su reseña a la edición de *Oliveros* hecha por Huntington. (*RH*, ix (1902), 587-595), señala que "la 'Table du liure' a été traduite telle quelle" (pp. 590-591); ahora bien, esa tabla en la edición española reproduce uno a uno los epígrafes o sumarios de cada capítulo; antes ha dicho él que "les titres de plusieurs des chapitres sont libellés différemment dans les deux éditions" en francés (*ibíd.*).

²⁸*La Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús Dalgarve* (Buenos Aires; Espasa-Calpe, Argentina, 1945), p. 14. La voz "historia" no puede significar en el pasaje citado —al menos no lo significó para el traductor y editor español— 'grabado, dibujo', pues, al paso que los capítulos y sumarios son en número de 76, los grabados son allí sólo 40, en forma tal que mal podía decirse, de éstos que venían puestos en cada capítulo. Cf. G. Sachs, reseña al libro de K. Keuch, *Historia. Geschichte des Wortes und seiner Bedeutungen in der Antike und in den romanischen Sprachen* (*RFE*, xxii (1935), 303-305), donde trae seis acepciones de historia para el español medieval, cinco de las cuales caben en la categoría amplia de 'relato', en cualesquiera de sus formas.

²⁹Cosa suficientemente probada por Gilman en el "Apendix" citado.

³⁰Los *síguese*... tienen su origen en los heterogéneos códices manuscritos que engarzaban, sin solución de continuidad y por un comprensible afán de economía, obras diversas; el *síguese*... era el único anuncio de que a continuación venía un texto diferente, que, precisamente, *seguía* al anterior.

³¹A pesar de tener estructura de oración causal, el último párrafo del prólogo —*puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición*— no guarda relación lógica con lo anterior: Rojas está explicando qué tiempo ocupó para

la revisión de su comedia y añade a renglón seguido ese chocante inciso. Es un verdadero *non sequitur*, como otros que trae el propio prólogo, y que denota, creo, una ilación psicológica no expresada; a la luz de la carta, pienso que hay que suplir una transición: Rojas vuelve a insistir en que la obra es *tan estraña laor e tan agena de mi facultad* y que demoró en ella *algunos ratos* de su *principal estudio, con otras horas destinadas para recreación*, 'lo cual dejo claramente establecido' *puesto que...*; es decir, aquellos que hallarán impropio de un *jurista* distraerse en vanidades eróticas. Esta interpretación sintáctica la considero la más satisfactoria, aunque presenta ciertas dificultades de orden histórico (cf. Emilio M. Martínez Amador, *Diccionario gramatical* (Barcelona; Ramón Sopena, 1954), s. *puesto que*); no descarto la posibilidad de vincularlo, siempre en sentido causal, con el *avunque contra mi voluntad* anterior (*acordé, avunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña laor... puesto que...*). En todo caso, no puede dársele valor concesivo, al modo como hace correctamente Juan Vallejo ("Notas sobre *La Celestina*. ¿Uno o dos autores?", *RFE*, XI (1924), 402-412), con los cuatro que figuran en el acto I, por ofrecer muchas dificultades; además, no hay estricto paralelismo entre el nuestro y los otros cuatro *puesto que*, verdaderamente concesivos.

³²Desde Menéndez Pelayo y Foulché-Delbosc se ha hecho gran escándalo de los *quinze días de unas vacaciones* que dice Rojas haber empleado en acabar la comedia. El asunto no da para tanto: es un número redondo, usado en sentido diminutivo, que he hallado, en situación exactamente paralela, hasta en la comedia humanística latina; no quiere decir más que 'tiempo relativamente breve'. Cejador ponía burlesco reparo a la carta, pretendiendo que en el primer acto no aparecían esa *gran copia de sentencias* y esa *principal hystoria* que la carta le atribuía. Todo el primer acto está nutridamente sembrado de sentencias o frases de construcción apodíctica, *so color de donayres*, esto es, sirviendo a un diálogo festivo; están en boca de Sempronio, de Pármeno, de Celestina, también de Calisto: es todo un muestrario de *fontezicas de filosofía*. Allí, además, está claramente planteada una situación dramática: un requerimiento amoroso rechazado y una recurrencia a la alcahueta que labora mañosamente a nivel de los criados para no ser obstaculizada en su negocio. Hasta está anunciado un curso de la acción y un conflicto moral en las agoreras palabras de Pármeno.

³³"*La Célestine*" *selon Fernando de Rojas* (Paris; Didier, 1961), pp. 55-56. El encabalgamiento en el verso de arte mayor es sólo inusual; el propio Proaza lo emplea en las octavas finales de su *Oratio luculenta de laudibus Valentie*:

*Perdon te demandan mis baxos loores.
Que tus resplandores tan rezio hirieron
Mis ojos, que bien lustrar no podieron
Tus dotes, tus gracias, tus altos primores.*

(*apud* McPheeters, *Alonso de Proaza*, p. 102).

³⁴Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español (México; El Colegio de México, 1950), pp. 152-153.

³⁵T. II, p. 409, n. 70.

³⁶Para cuestiones importantes he tenido que valerme sólo de los generosos facsímiles que trae el ya citado libro de C. L. Penney; también me han prestado cierta utilidad los de la edición de Pedro Bohigas (Barcelona; Montaner y Simón, 1952).

³⁷¿Cómo poner en duda que Rojas era un estudiante de leyes en Salamanca? Morel-Fatio (*Ro*, xxvi (1897), 324-326), aseguraba que las expresiones *facultad*, *principal estudio* "ne peuvent s'entendre que d'un homme pourvu d'un emploi". ¿Quiénes podrán ser los *socios en sus tierras*?, ¿los socios de la empresa en que Rojas estaba empleado o sus compañeros estudiantes que aprovechaban un feriado para retornar al hogar familiar desde la ciudad universitaria salmantina?; precisamente esas *vacaciones* mentadas en la carta y los acrósticos, a cuya luz hay que entender *jurista*, *facultad*, *estudio*, *derechos*. Todo lo pertinente en *La Celestina*: asunto, lenguaje, erudición, tradición alegada, modelo seguido, señala a un humanista joven de cultura y ambiente escolar; el propio modelo a que se ajusta Rojas, la juvenil y escolar comedia humanística, era producto de lecturas universitarias.

³⁸Cf. el breve cuadro comparativo de variantes en el libro de C. L. Penney, pp. 26-27. He hecho por mi cuenta una comparación de las piezas liminares y he notado hasta cuarenta casos de originalidad de Toledo frente a Sevilla y Valencia. Cf. McPheeters, *Alonso de Proaza*, pp. 198-199; en el libro de Herriott, los gráficos 54-60 muestran bien la extrema independencia de la *Comedia* toledana.

³⁹Está visto desde hace mucho tiempo que la única cifra de años que da un segundo verso aceptable en esa estrofa es *mill e quinientas bueltas en rueda*. McPheeters (o. c., p. 199) observa además que para el último verso "Salamanca" completa una cuenta silábica superior: *fue en Salamanca impresso y acabado*. Esta estrofa trae, con bastante precisión y en términos astronómicos, la fecha en que se terminó la impresión de la *Comedia* salmantina:

*El carro Phebeo después de auer dado
Mill e quinientas bueltas en rueda
Ambos entonces los hijos de Leda
A Phebo en su casa tenién possentado*

corresponde en el calendario a un lapso entre el 11 de mayo y el 12 de junio de 1500. Las ediciones posteriores copian en general esta estrofa tal cual, limiándose, en el mejor de los casos, a cambiar el número de vueltas del sol para adecuarlo al nuevo año de impresión, y el nombre de la ciudad; pero, no deja

de tener su gracia, todas ellas resultan de mayo-junio, pues los datos correspondientes al mes no se alteran. Acabo de conocer la introducción que pone Daniel Poyán Díaz a la edición facsimilar de Toledo, 1500 (Cologne-Genève; Bibliotheca Bodmeriana, 1961, pp. 5-13). Aunque me ha llamado la atención alguna observación que coincide con otra mía (p. ej., lo referente al título y la cruz de la carta, en las pp. 11-12 de Poyán), no se puede menos que lamentar que se haya desperdiciado una ocasión excepcional para ofrecer un estudio exigente de las ediciones celestinescas. Poyán, queriendo exaltar innecesariamente el valor de la edición toledana, la pone en la cima del curso del texto impreso, como antecedente de todas las ediciones conocidas (al menos así lo hace con claridad en el cuadro "evolución del texto", de la p. 7). Es una tesis que no resiste ninguna crítica y en cuya censura no es preciso añadir más a lo ya dicho aquí. Bastará con agregar a las originalidades deteriorantes (entre tantas) de Toledo, 1500, el *yo? Melibea soy* de Calisto (acto 1), que Poyán destaca como "una variante no desprovista de interés" (p. 11).

