

Juan A. Sánchez Fernández, *La tesitura de “La Celestina”*. (Una aproximación), Universidad Carolina de Praga, 2012, 221 páginas

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo

1. PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO

Juan A. Sánchez Fernández nos presenta un estudio que empieza por reconocer la dificultad de analizar una obra como *La Celestina*, que ha generado y genera una bibliografía ingente y que plantea una gran cantidad de problemas sin resolver. Comenta, en efecto, que “los interrogantes que promueve una obra como *La Celestina* son casi infinitos” (p. 9). De ahí que adopte una serie de decisiones que marcan el rumbo que toma el estudio:

- a) Tratar de forma muy sucinta materias como la autoría o los problemas que suscita el manuscrito de Palacio.
- b) No ocuparse de diversos temas como “humor, retórica medieval, continuaciones de la obra” (p. 9).
- c) Centrar el estudio en algunos asuntos importantes, como la magia, el judaísmo, el materialismo...

Su estudio, por tanto, “no pretende ser un sumario de todo el celestinismo, sino un acercamiento (condenado a ser parcial) a la obra en el contexto (histórico-literario, social y epistemológico) en el que nace” (p. 10).

Su acercamiento a estas cuestiones nos ofrece páginas repletas de consideraciones interesantes, sugerentes y, naturalmente, discutibles, que comentaremos siguiendo el orden del estudio.

2. TEMAS ABORDADOS

EL PROBLEMA DE LA AUTORÍA

En cuanto a la autoría y gestación de la obra, Juan A. Sánchez, basándose en los profesores Di Camillo, Snow y Canet, acepta una elaboración compleja, en tres fases: a) primer acto de un autor anónimo; b) continuación elaborada por uno o varios profesores de la universidad de Salamanca; c) “acabado final” realizado por Fernando de Rojas. El Manuscrito de Palacio indicaría que, antes de la imprenta, habría circulado una *proto-Celestina* completa.

Aparte de varios reparos a esta hipótesis, que expondré a continuación, en este punto me parece que habría sido un acto de justicia citar los trabajos de Antonio Sánchez y Remedios Prieto, que, desde hace muchísimos años (¡desde 1971!), vienen proponiendo una gestación muy semejante, en tres fases, y con la hipótesis de una *Celestina* completa, de final feliz, antes de la intervención de Rojas¹. Posiblemente no citarlos se haya debido a la voluntad de brevedad expresada por el autor, pero creo que este silencio no ha sido un acierto.

Los reparos más serios que encuentro a esta concepción de la gestación en tres fases son los siguientes:

1) Juan A. Sánchez acepta que el acto I es de autor distinto que los actos restantes; es decir, da crédito al final de la *Carta* que sirve de primer prólogo a *La Celestina*. Es una posición que hasta ahora ha contado con muchos adeptos (la mayoría de la crítica), pero ya deberían tenerse en cuenta las evidencias de que esta frase contiene una clara falsedad, como ha mostrado José Guillermo García-Valdecasas². En efecto, el final del primer acto no coincide con el final de las citas de Aristóteles. Y esto es un problema muy serio si se quiere mantener que el primer acto y el resto son de autores distintos. Se puede recurrir a un subterfugio: la frase está equivocada pero solo por dos páginas (ya que las citas de Aristóteles siguen durante dos páginas más); pero si hacemos esto ya estamos aceptando que la frase es falsa. Y entonces, ¿en qué nos basamos para decir que es falsa solo por dos páginas? ¿Por qué no pueden ser muchas más? Si es falsa, lo es con todas las consecuencias. Y lo cierto es que no

¹ Cfr. Antonio Sánchez y Remedios Prieto en diversos trabajos, especialmente en *Fernando de Rojas y “La Celestina”*, Barcelona, Teide, 1991.

² José Guillermo García-Valdecasas, *La adulteración de “La Celestina”*, Madrid, Castalia, 2000.

hay otro indicio de distinta autoría entre el acto I y los actos siguientes más que esta frase, que es una desdichada reforma del final original de la *Carta*, que decía que lo del autor anónimo llegaba hasta el *fin de la primera cena* (no del primer acto), expresión que verosímelmente podría significar la *primera obra* (ya María Rosa Lida explicó que el término *escena* se empleó en el sentido de *obra teatral* hasta avanzado el siglo XVI).

Juan A. Sánchez cree que el primer acto presenta diferencias lingüísticas, “una cierta unidad autónoma” y distintas fuentes literarias. Las dos primeras afirmaciones, si se analiza sin ideas preconcebidas, no tienen ningún fundamento³; y en cuanto al asunto de las fuentes, se debería explicar por qué existe el desajuste entre las citas de Aristóteles y el final del acto I; o por qué Séneca solo aparece como fuente en el acto IV; o por qué *De remediis* y otras obras de Petrarca comienzan en el acto II, mientras que el *Índice* de sentencias de Petrarca comienza en el acto IV y se emplea, asombrosamente, siguiendo el orden alfabético.

Todo este problema de las fuentes se explica muy bien si se acepta la hipótesis de García-Valdecasas: un texto primitivo anónimo fue *enriquecido* con sentencias por un segundo autor, que utilizó sus fuentes de forma sucesiva. Pero si queremos poner el empleo de las fuentes como frontera entre lo que escribió un autor y otro (las citas de Aristóteles pertenecen a uno; las restantes pertenecen a otro), nos metemos en un problema sin solución.

2) Que existiera una *proto-Celestina* completa es una hipótesis atractiva, pero por el momento es solo hipótesis. La *Carta* y los acrósticos nos dicen que la obra estaba *por acabar*. Claro está que podemos interpretar esta frase de diversas maneras.

3) Juan A. Sánchez no intenta encontrar rasgos estilísticos o textuales que fundamenten una autoría múltiple. El hecho de que existieran tantas manos en la elaboración de la obra seguramente podría haber dejado huellas textuales (sobre todo en forma de discordancias estilísticas, ideológicas o argumentales). En esto encuentro un fuerte contraste con la hipótesis de García-Valdecasas, que tiene un apoyo textual muy contundente: García-Valdecasas propone un autor primitivo (14 actos) y un segundo autor (Rojas), responsable de los actos XV-XXI y de

³ Para las presuntas diferencias lingüísticas, cfr. Emilio de Miguel, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 200-247.

interpolaciones en los actos I-XIV⁴. Pues bien, la frontera estilística entre estos dos autores es casi siempre nítida: precisión, concisión y realismo lingüístico del primer autor, frente a latinismo, retórica y abundancia de adjetivos antepuestos de Rojas. Y no solo hay diferencias estilísticas: también hay marcadas diferencias en cuanto a la técnica teatral a partir del acto XIV⁵.

4) Si Rojas fue un simple comparsa al que se le permitió tomar parte en la elaboración de *La Celestina*, con un papel pequeño, es extraño que se le elogie sinceramente en los versos de Proaza. Pero estos elogios sí tienen sentido dentro de la hipótesis de García-Valdecasas, donde el papel de Rojas es importante (aunque perjudicial para el texto).

5) El estudio que reseñamos no nos indica quién sería el autor de la ampliación a *Tragicomedia* (Rojas, el colectivo de profesores o todos juntos).

DIFUSIÓN DE *LA CELESTINA*

Enlazando con el asunto de la autoría, Juan A. Sánchez acepta la hipótesis de José Luis Canet en el sentido de que *La Celestina* tuvo que ser una obra impulsada desde la universidad con fines docentes. Sería la única explicación para la abundancia de ediciones de esta obra. Es una hipótesis atractiva, pero pendiente de confirmación. Por un lado, *La Celestina* está en castellano, y no en latín, lengua de las aulas universitarias; por otro lado, nada impide que una obra destinada al público general tuviera muchas ediciones en el siglo XVI, como ocurrió con la *Cárcel de amor* (25 ediciones) o el *Amadis* (casi 20 a pesar de su gran extensión).

⁴ Muy semejante a la hipótesis de García-Valdecasas, y anterior en el tiempo, es la de Fernando Cantalapiedra, que atribuye al autor anónimo hasta el acto XII. También ve en los actos del autor primitivo la presencia de abundantes interpolaciones de Rojas, responsable del resto del texto. Cfr. Fernando Cantalapiedra, *Lectura semiótico-formal de La Celestina*, Kassel, Reichenberger, 1986; además de diversos trabajos posteriores, entre ellos una monumental edición de *La Celestina* (Kassel, Reichenberger, 2000).

⁵ Cfr. José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, “*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría”, *Lemir* 13 (2009), pp. 97-108.

EL JUDAÍSMO

A continuación, el estudio repasa el tema de judíos y conversos en la España de finales del siglo XV. Revisa la importancia que puede tener este tema en *La Celestina*, pero la minimiza radicalmente: la cuestión semítica, “no posee una ventaja hermenéutica para alcanzar el sentido de la obra” (p. 29). En mi opinión, esta afirmación es muy atinada, y Juan A. Sánchez la fundamenta muy bien.

GÉNERO LITERARIO

Juan A. Sánchez está de acuerdo en que el género al que pertenece *La Celestina* es la comedia humanística. A pesar de ello, sostiene que “existen numerosos indicios textuales o paratextuales para pensar que la obra se originó en el ambiente estudiantil de Salamanca” (p. 43). Esta discutible afirmación plantea una cuestión de bastante calado: ¿cómo es posible que en Salamanca se hiciera una comedia humanística, género italiano desconocido por estos lares? Creo, con García-Valdecasas, que la única posibilidad es pensar en una persona (el autor primitivo de *La Celestina*), que hubiera conocido la comedia humanística en Italia. Su obra, por tanto, sería un intento de aclimatar el género en español. Lo que de momento es imposible saber con certeza es dónde escribiría la obra (Italia, Salamanca o cualquier otro lugar) o en qué ciudad estaba pensando como escenario.

También opina el autor del estudio que *La Celestina* está “destinada claramente a ser leída en voz alta para un pequeño grupo de oyentes” (p. 44). Me parece una opinión equivocada, que se debe a que, como la inmensa mayoría de la crítica, Juan A. Sánchez estudia la *Tragicomedia*; pero el estudio de esta versión tardía, engordada con adiciones de tipo novelesco, oscurece el hecho de que la obra original era teatro destinado a la representación en un “escenario simultáneo”, es decir, un escenario integrado por varios tablados independientes. Esta fórmula dramática era conocida en Italia, pero no en España, lo que refuerza la sospecha de que *La Celestina* se gestó en Italia y no en Salamanca⁶.

⁶ José Antonio Bernaldo de Quirós, art. cit., p. 99.

CONTEXTO INTELECTUAL

Una buena parte del estudio que reseñamos (pp. 46-70) está dedicado a la relación de *La Celestina* con el amor cortés, básicamente como parodia. Son páginas muy interesantes, aunque personalmente estoy en completo desacuerdo con algún juicio del autor, como su calificación del monólogo de Calisto (acto XIV de la *Tragicomedia*) como “maravillosa pieza literaria” (p. 61). Me parecen mucho más ajustados los juicios negativos de Sánchez y Prieto o de García-Valdecasas, que critican el estilo y el razonamiento del joven, que por momentos parece un leguleyo. Es un largo monólogo -repleto de tópicos, latinismos, sentencias y adjetivos- que, como otros de Rojas (muerte de Melibea, planto de Pleberio), aleja a la obra original de su género teatral.

Seguidamente, en las páginas 70 a 94, se analiza la presencia en *La Celestina* del materialismo, nutrido por averroísmo y epicureísmo; y en las páginas 94 a 115 estudia el impacto de la Fortuna y el caos. Ante estas dos fuerzas, razona Juan A. Sánchez atinadamente que los personajes no encuentran el consuelo del estoicismo.

LA CUESTIÓN DE LA MAGIA

El capítulo que dedica Juan A. Sánchez a la cuestión de la magia contiene, a mi entender, numerosos aciertos. En primer lugar revisa la situación histórica de la brujería en la época, diferenciando los conceptos de bruja y hechicera, según haya o no pacto demoníaco. A continuación revisa posibles elementos demoníacos en *La Celestina*, que minimiza o niega (por ejemplo, rechaza con buen criterio que la marca en la cara de Celestina sea la marca del diablo, como propuso Russell). Por último analiza qué papel hay que otorgar a la magia en la trama. Hablando con la prudencia que requiere una cuestión que es bastante poco clara, reconoce que Melibea puede estar enamorada de Calisto desde el principio de la obra o que puede haber sido hechizada (“cosa de la que nunca estaremos seguros”, p. 148), pero que en realidad ambas cosas no son excluyentes. Añade que lo que más importa es la problemática que presenta el autor: la de las encerradas doncellas que no pueden mostrar claramente sus sentimientos, como lamenta Melibea en el acto X.

LA PROSTITUCIÓN Y *LA CELESTINA*

En este capítulo Juan A. Sánchez revisa algunas cuestiones históricas referentes a la prostitución, concretando el asunto en Salamanca y poniéndolo en relación con el prostíbulo que regentó Celestina veinte años antes de la acción literaria.

A partir de esos datos se examina a los personajes femeninos de la obra. Como comentaré más adelante, Juan A. Sánchez analiza los personajes como seres unitarios, sin tener en cuenta los profundos cambios que introduce Rojas sobre los caracteres planteados por el autor primitivo. Por ello, creo que sus conclusiones no pueden llevar a buen puerto. Por ejemplo, que Areúsa se presente en el acto VII como manceba única de un soldado, es considerado por Juan A. Sánchez una mentira de la joven porque en la ampliación de la *Tragicomedia* se dice que es “marcada ramera”. Pero otra explicación es que Areúsa dice la verdad (de hecho Celestina tiene que emplearse a fondo para que la joven admita a Pármeno), y que es el autor de la ampliación a *Tragicomedia* quien cambia la naturaleza de la chica. Volveré sobre esta cuestión.

VIOLENCIA

En el último capítulo (“Una sociedad violenta”), Juan A. Sánchez revisa el fenómeno de los bandos (enfrentamientos entre familias nobiliarias) y ve *La Celestina* como obra que refleja esta situación en la Castilla de su tiempo. Por ejemplo, el momento en el que Calisto piensa en tomar venganza por el ajusticiamiento de sus criados. También percibe en *La Celestina* el rencor social de las clases bajas contra la nobleza (parlamento de Areúsa en el acto IX), aunque su conclusión, que me parece muy convincente, es que se critica a todo el mundo, no solo a los nobles: “Sería exagerado decir que *La Celestina* es una obra centrada en el problema social. En mi opinión, de lo que se trata es de un estudio de comportamientos humanos típicos del siglo XV” (p. 198).

Sin embargo, hace algunas interpretaciones con las que es muy difícil estar de acuerdo. Me refiero sobre todo a su explicación sobre el “adiós a la vida” de Melibea. Juan A. Sánchez no atribuye lo que oye Melibea -el estrépito de armas y el toque de campanas- a los funerales de Calisto (no los habrían podido preparar en tan poco tiempo), sino a un fenómeno de “bandos”: los del bando de Calisto acuden a vengar su muerte, pero Melibea interpreta mal la algarabía que oye. Más aún, Juan A. Sánchez relaciona esto con la invocación de Pleberio: “¡Oh gentes que venís a mi

dolor, oh amigos y señores!” Se extraña Sánchez de que no haya plañideras y que sea solo un coro de hombres. Por tanto, deduce, son los vengadores de Calisto.

Pienso que lo que ocurre en estas páginas es que Juan A. Sánchez, con esta aventurada interpretación, está buscando un sentido a los dislates que dicen tanto Melibea como Pleberio. Pero me parece una explicación mucho más apropiada la de García-Valdecasas: el autor que los escribe (Rojas) es un escritor bastante deficiente. Los dos últimos actos, producidos por el joven bachiller, son unas páginas que están muy lejos del arte del “primer autor”. Dice Juan A. Sánchez, con razón, que “mirado de cerca, el discurso final de Melibea no tiene pies ni cabeza (a causa, quizá, de la “gran turbación”) y está lleno de contradicciones, equívocos y declaraciones sin fundamento” (p. 198). Todo esto es muy atinado, pero la razón de que el monólogo no tenga pies ni cabeza no es “la gran turbación”, sino la escasa categoría literaria del escritor. Del mismo modo, la absurda frase “Oh gentes que venís a mi dolor”, pronunciada en plena noche y en la intimidad del hogar, es un calco del planto final de *Cárcel de amor*, pero completamente fuera de lugar; como están fuera de lugar el estrépito de armas y el toque de campanas, incluidos por Rojas por su presunto efecto artístico, pero con evidente despropósito en cuanto al realismo y la verosimilitud, aspectos que con tanta habilidad y talento había respetado el primer autor.

3. POSTURAS DE LA CRÍTICA ANTE *LA CELESTINA*

Como hemos visto, Juan A. Sánchez estudia la *Tragicomedia* como una unidad, a pesar de haber aceptado un complejo proceso de elaboración en tres fases. Ahora bien, pienso que si se acepta una autoría tan compleja podría intentarse una explicación del texto desde esa óptica. Del mismo modo que, por citar un caso análogo, si hiciéramos un estudio conjunto del *Roman de la Rose* tendríamos en cuenta las enormes diferencias de estilo y personalidad existentes entre Guillaume de Lorris y Jean de Meung.

Y así, considero un error metodológico estudiar a los personajes sin diferenciar qué aporta cada autor. Un ejemplo es el de Areúsa, que cité anteriormente; o su amante, que en la *Comedia* es un soldado que está en la guerra y en la *Tragicomedia* es un rufián. La relación entre ambos

personajes cambia sustancialmente de la *Comedia* a la *Tragicomedia*, como ya advirtió hace muchos años Fernando Cantalapiedra⁷. Lo mismo apreciamos en Melibea, que en la *Tragicomedia* y en el final de la *Comedia* es absolutamente distinta del personaje original. Otro ejemplo es Lucrecia, que en la *Tragicomedia* no tiene mejor ocurrencia que abrazarse a Calisto cuando él entra en el huerto, hecho que no encaja absolutamente nada con la Lucrecia planteada en la *Comedia*... Y no solo es una cuestión de personajes. También, por supuesto, de género, como ya indiqué antes: ¿cómo hablar del género de *La Celestina* como un todo unitario, cuando parece claro que el autor primitivo la plantea como una obra teatral representable mientras que el continuador la convierte en algo distinto (una especie de híbrido entre comedia y novela), como ya vieron con claridad Sánchez y Prieto?⁸

De ahí que me parezca tan fértil una propuesta como la de José Guillermo García-Valdecasas, que al señalar doble autoría apunta sin temor a la labor del crítico: separar los repintes defectuosos realizados por Rojas sobre el texto original, que era una magistral obra dramática. Siguiendo este camino, se impone rechazar la *Tragicomedia* en beneficio de la *Comedia*, así como diferenciar en esta los textos originales y las interpolaciones; máxime cuando estas son relativamente fáciles de identificar (sentencias latinas, traducciones de Petrarca y Aristóteles, etc.).

Veamos un ejemplo de otro orden. Juan A. Sánchez comenta en cierto momento: “no por el hecho de que se cite a Séneca o a Petrarca, hemos de concluir que el sentido de la obra sea senequista o estoica” (p. 94). Esta afirmación tan razonable no encuentra una fácil explicación si se hace un acercamiento a la obra como un todo unitario; pero con un acercamiento que diferencie y separe la doble autoría, la cuestión queda muy clara: las citas de Petrarca y Séneca, añadidas por el interpolador, son simple erudición muerta, simple relleno que no afecta para nada a la trama y la creación de los personajes, trazados por el autor primitivo.

⁷ Fernando Cantalapiedra, *op. cit.*, p. 85. Véase este texto de la *Comedia*: (Areúsa a Celestina) “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”. Y compárese con este texto de la *Tragicomedia* (Areúsa a Centurio): “hasme robado cuanto tengo . Yo te di, bellaco, sayo y capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mil maravillas labradas, yo te di armas y caballo”. Se han ensayado varias explicaciones para esta discordancia, pero a mi juicio lo más convincente es ver dos autores diferentes.

⁸ Antonio Sánchez y Remedios Prieto, *op. cit.*, p. 126.

En suma, diferenciar una autoría múltiple debería traducirse en una determinada explicación del texto; pero es un camino que el autor del estudio que reseñamos no ha considerado oportuno transitar; quizá, como indica al principio, porque tratar todos los aspectos celestinescos implicaría una obra muy voluminosa, o quizá por parecerle demasiado aventurado e hipotético.

Hay que decir que buena parte de la crítica que defiende la teoría tradicional sobre la autoría (acto I anónimo, resto de Rojas) también efectúa un estudio unitario, y en consecuencia desatiende tranquilamente la abundantes incoherencias internas del texto. Pondré un ejemplo señalado por García-Valdecasas con su habitual agudeza. En la *Comedia*, Pármeno y Sempronio, tras arrojarse por las ventanas, quedan en muy mal estado, como explica Sosia (acto XIII): “el uno llevaba todos los sesos de la cabeza de fuera, sin ningún sentido; el otro, quebrados entrambos brazos”. Y así, continúa el criado, “casi muertos les cortaron las cabezas, que creo que ya no sintieron nada”. Sin embargo, en una interpolación de la *Tragicomedia*, Sosia relata que uno de ellos cuando le vio levantó las manos al cielo. ¿Cómo podemos explicarnos semejante incongruencia si no es desde la óptica de la distinta autoría?

Incongruencias de este u otro tipo abundan en *La Celestina*⁹. Críticos inquietos como Antonio Sánchez y Remedios Prieto, Fernando Cantalapiedra o José Guillermo García-Valdecasas se han enfrentado con la cuestión, y cada uno ha aportado unas explicaciones que nos pueden convencer o no; pero al menos han encarado las dificultades con gran honradez intelectual, sin soslayar los problemas. Sus tres propuestas tienen en común, frente a la postura tradicional, minimizar el peso de Rojas en la elaboración de *La Celestina*; por ello pienso que Juan A. Sánchez hubiera debido apoyarse en estas aportaciones, dado que acepta un planteamiento semejante, e incluso más radical, en lo que al papel de Rojas se refiere.

⁹ En José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, “Efectos provocados en la *Comedia de Calisto y Melibea* por las adiciones primeras. Una clasificación”, *Etiópicas*, 8 (2012), pp. 172-199, he intentado sistematizar este tipo de incongruencias en la *Comedia*. Para las incoherencias entre *Comedia* y *Tragicomedia* es muy recomendable leer el estudio de García-Valdecasas, pp. 107-147.