

José Luis Canet (edición crítica, introducción y notas),
Comedia de Calisto y Melibea, Publicaciones de la
Universidad de Valencia, 2011, 353 páginas

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo

Esta edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* realizada por José Luis Canet presenta un gran interés por la elevada cantidad de propuestas novedosas que incluye (si bien, como es lógico al tratarse del fruto de muchos años de dedicación, muchos de los planteamientos ya han sido presentados por su autor en trabajos anteriores). Para mayor claridad, vamos a agrupar dichas propuestas en cuatro apartados:

- El texto editado.
- Génesis de la obra.
- Género.
- Contexto en el que aparece la *Comedia*.

La abundancia de nuevas propuestas indudablemente sitúa a esta edición como punto paradigmático en los nuevos rumbos de la crítica celestinesca. Ya que, en efecto, frente a las propuestas más tradicionales (editar la *Tragicomedia* y no la *Comedia*; atribuir el texto a Rojas en su totalidad o en su mayor parte), últimamente una parte de la crítica se declara abiertamente favorable a la *Comedia* y plantea serios interrogantes acerca de la génesis de la obra y el papel de Rojas en ella.

1.- El texto editado

Para empezar, Canet elige la *Comedia* y no la *Tragicomedia*. Se basa para ello en que es un estadio superior en cuanto a calidad literaria (p. 149, nota). Es una decisión que creo muy acertada teniendo en cuenta las características de la versión ampliada: parlamentos más largos y prolijos, estilo más retórico, desacierto global del *Tratado de Centurio*. Remito a

las magistrales páginas dedicadas por José Guillermo García-Valdecasas a esta cuestión¹.

Una vez elegida la *Comedia*, se puede optar entre las tres ediciones conservadas: Burgos, Toledo o Sevilla. Canet escoge Toledo por su valor textual, a pesar de reconocer el descuido con que esta edición fue hecha (p. 129). Aun cuando otros críticos muestran su preferencia por Burgos, es una opción plenamente defendible.

Muy valioso es el nuevo *stemma* que propone para las ediciones de la *Comedia*: postula una *princeps* salmantina perdida (¿1500?) de la que derivan, en plano de igualdad, Toledo, Burgos y Sevilla². El cotejo de las variantes realizado por Canet (pp. 136-146) así lo aconseja. Además, como es ya bien conocido gracias a los trabajos de Moll, Infantes y otros especialistas, el colofón de la imprenta burgalesa con la fecha 1499 es poco fiable, y una edición lujosa como es la de Burgos (en cuanto a grabados y cuidado del texto), más que una *princeps* parece una edición que quiere vencer a sus competidoras ofreciendo más a los lectores.

El texto que presenta Canet está muy cuidado, cotejadas las variantes con paciencia y esmero. Lo acompaña con dos tipos de notas, las del aparato crítico (donde, además de las variantes de las distintas *Comedias*, reproduce los textos intercalados en la *Tragicomedia*, excepto el *Tratado de Centurio*) y las notas aclaratorias del texto, en las que hace referencia fundamentalmente a la procedencia de las sentencias intercaladas. Es muy original que señale en los márgenes con manecillas negras las sentencias y con manecillas blancas los refranes. También es un acierto incluir reproducciones facsímiles de numerosas páginas de Toledo, Sevilla y Burgos que presentan divergencias textuales por razones tipográficas: se muestran así a los lectores, de un modo gráfico e instructivo, las curiosas variantes que se producen por esta causa.

2.- Génesis de la obra

Niega Canet credibilidad a los acrósticos y a las octavas de Proaza; para él solo son una maniobra para ocultar a los autores: “muy probablemente el autor de las estrofas de arte mayor en los prólogos y el colofón sean una misma persona, que enreda deliberadamente para borrar

¹ José Guillermo García-Valdecasas, *La adulteración de “La Celestina”*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 107-147.

² La edición sevillana, que es la más alejada del arquetipo, podría derivar de otra edición perdida (p. 147).

cualquier vestigio de la autoría. Creo que la declaración final de Alonso de Proaza es una falacia más de las utilizadas a lo largo de la *Comedia*” (p. 18).

De acuerdo con ello, nos propone la siguiente hipótesis:

A) Existía una *Comedia de Calisto y Melibea* completa, de final feliz³, que “era conocida algunos años antes de su edición impresa. El Manuscrito de Palacio así lo demuestra” (p. 21). Su extensión sería pequeña (unas 30-35 páginas manuscritas), al estilo de las comedias humanísticas italianas, y en ella “se describiría el proceso del enamoramiento y la consecución de la dama mediante la intervención de criados y/o medianeras, finalizando rápidamente una vez conseguido el placer sexual entre los enamorados (así sucede en la mayoría de las comedias humanísticas latinas)” (p. 21). Coincidiría con el primer acto de la *Comedia* impresa, que tiene casi todos los ingredientes; “Solo faltarían unas pocas páginas en las que veríamos desplegar las tretas de la alcahueta para convencer a Melibea y la cita entre los enamorados, terminando la obra rápidamente con algún final feliz” (p. 22). En suma, “Esta primera *Comedia* sería mucho más breve [que la *Comedia* impresa], probablemente no dividida en actos o cenas, y algo más extensa que el auto 1º de la tradición impresa” (p. 146).

B) Se realiza entonces la ampliación a 16 actos. Según Canet, no es obra de Rojas (como tampoco lo será la ampliación a 21 actos); “como mucho, es posible que haya participado en su versión definitiva, de ahí la frase aparecida en los acrósticos de que “acabó” la obra, es decir, le dio “la última mano”, según ha detallado Joseph T. Snow” (p. 19). Canet niega el protagonismo de Rojas porque no cree posible que un joven estudiante pueda asumir la financiación de la edición de una obra de esta envergadura, o convencer a un impresor para que asuma la aventura; sí ve detrás de la obra una serie de personas y poderes que pretenden promover la *Celestina* como herramienta para la renovación de la docencia en la universidad: “Es la crisis de la enseñanza medieval y por tanto la búsqueda de nuevos modelos y propuestas. En la *Comedia* hay un claro afán de ridiculizar la inserción indiscriminada de autoridades y de la lógica y dialéctica escolástica [...], pero también de las rígidas normas de las gramáticas y poéticas al uso, al menos en el Auto 1º, que es donde más

³ Idea propuesta, como es bien sabido, por Antonio Sánchez y Remedios Prieto en diversos trabajos. Véase por ejemplo *Fernando de Rojas y “La Celestina”*, Barcelona, Teide, 1991.

se evidencia” (p. 22). “Pienso, pues, que la *Celestina* fue una propuesta intelectual en la que participaron diversos profesores e intelectuales de su tiempo, pero además algún que otro poder fáctico capaz de aportar el primer capital y renombre” (p. 29). Y en este contexto cobra relevancia la figura de Alonso de Proaza: “¿Y si fuera Alonso de Proaza realmente el editor de la *Comedia* en 16 Actos y posteriormente de la *Tragicomedia*?”⁴ (p. 29). “No quiero afirmar rotundamente que sea Alonso de Proaza el autor de *La Celestina*, pero sí que tuvo mucho que ver con la evolución del texto celestinesco como portaestandarte de un movimiento intelectual que propugnaba cambios en la educación, que cuestionaba la lógica escolástica, la filosofía moral estoica y peripatética, y el uso abusivo de las *auctoritates* en la construcción del discurso” (p. 30).

Esta propuesta tan interesante merece un comentario detenido.

Que un manuscrito anónimo circuló por Salamanca (probablemente por su universidad) parecen indicarlo la *Carta* y los acrósticos, que dan a entender que diversas personas lo conocían. Pero creo firmemente que la extensión de ese texto era bastante mayor que la que le atribuye Canet. Porque, como ha mostrado García-Valdecasas, los actos I-XIV (eliminando las numerosas sentencias interpoladas y demás “adiciones primeras”) son fruto de un autor, de un solo acto de redacción; así lo indica su innegable unidad estilística, ideológica y de técnica dramática⁵.

Si esto es así, me parece discutible negar validez a las afirmaciones de los paratextos de la *Comedia*, ya que son plenamente verosímiles y prácticamente todas ellas están de acuerdo con esta evidencia textual. ¿Por qué no creer a (probablemente) Rojas, cuando nos dice que la obra “estaba por acabar” y que le puso un fin, si esto concuerda con la diferencia que

⁴ Posibilidad que también acepta Di Camillo, como indica Canet.

⁵ García-Valdecasas, *op. cit.*, pp. 209-275. Véanse también Bernaldo de Quirós Mateo, José Antonio, “El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melibea*. Veinte ejemplos”, *Etiópicas*, 5 (2009), pp. 162-184; y José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo (ed.), *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, ed. Manuscritos, 2010. Por su parte, Fernando Cantalapiedra lleva largos años defendiendo que el texto anónimo primitivo abarcaba los doce actos primeros (véase, entre otras, *Lectura semiótico-formal de La Celestina*, Kassel, Reichenberger, 1986).

muestra la obra en los actos I-XIV frente a XV-XVI?⁶ También me parece muy arriesgado eliminar el nombre de Rojas como autor de las dos ampliaciones de la obra (actos XV-XVI y *Tratado de Centurio*) si los acrósticos nos dicen que “acabó la comedia” y el prólogo está redactado por alguien que dice meter por segunda vez la pluma en la obra. Máxime cuando esto se confirma con el análisis textual, que muestra una identidad absoluta entre las adiciones primeras y segundas, en cuanto a estilo, concepción dramática y fuentes⁷. Por añadidura, si Rojas fue un simple comparsa al que “se le permitió” dar la última mano, ¿qué sentido tiene que Proaza hable en sus octavas de “aqueste gran hombre”, “su digna gloria”, “su claro nombre”? No veo la razón de tanto fingimiento.

Esta concepción de la génesis de la obra que defendemos (la obra anónima llegaba hasta el actual acto 14 y no contenía las adiciones primeras; Rojas escribió todo lo demás) no se opone al resto de las tesis de Canet: alguien (¿Proaza?) pudo animar al bachiller a hacer su labor, para servirse de ella en los ámbitos universitarios. De ahí que Rojas no solo acabara la obra, sino que además intercalara todas las sentencias de Aristóteles, Petrarca, Séneca...

Que *La Celestina* original fue modificada y ampliada para ser empleada como arma docente en los ambientes universitarios es una hipótesis realmente interesante. Canet la apoya en la amplia y rápida difusión que obtuvo, que considera inverosímil fuera de los ambientes universitarios, así como en el contenido mismo de la obra. Pero de momento es una hipótesis que necesitaría mayor verificación, ya que, aunque Canet cree que hay algunos indicios, reconoce que “no tenemos datos de que el texto fuera usado en su docencia en la Universidad de Salamanca o en otras universidades, al menos que yo conozca” (p. 24). La gran difusión de la obra puede apoyar la hipótesis de Canet, pero, en rigor, no excluye que fuera una obra destinada desde sus orígenes a un público más general, como la *Cárcel de amor* (de otro bachiller, por cierto), el

⁶ La única discordancia entre todas las afirmaciones de los paratextos es la desafortunada enmienda tardía con que concluye la *Carta*, que al atribuir el primer acto al autor anónimo choca con la evidencia textual. El primer acto no acaba en el mismo lugar donde acaban las sentencias de Aristóteles, lo cual es un hecho que nos habla de forma elocuente sobre la falsedad de esta enmienda.

⁷ Véase José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, “*La Celestina*: adiciones primeras amplificadas con adiciones segundas. Consecuencias para la atribución de la autoría”, *Etiópicas*, 7 (2011), pp. 87-104.

Amadís u otras obras que alcanzaron un buen número de ediciones por esos mismos años. El hecho de estar en romance, y no en latín, apunta más a un público general que a un público universitario.

Con este posible origen universitario se relacionaría el “claro afán de ridiculizar la inserción indiscriminada de autoridades” que, como hemos visto anteriormente, caracteriza a *La Celestina* en opinión de Canet. Pero esto tampoco está tan claro. Más bien me parece que Rojas adiciona las sentencias con auténtica veneración, y siempre que puede resalta su presencia como algo positivo. La misma valoración positiva de las sentencias encontramos en los textos editoriales. Dice el título de la *Comedia*: “contiene demás de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales”. Si la referencia al estilo es una alabanza, ¿por qué no va a serlo la referencia a las sentencias? Podemos también pensar, por tanto, que Rojas, en lugar de estar en el bando de los reformistas que satirizan el uso de sentencias, está en el otro, el de quienes las veneran hasta extremos que en la actualidad nos resultan chocantes.

3.- El género

El capítulo que Canet dedica al género de la comedia humanística es sintético y muy acertado, como corresponde a un gran especialista en la materia. Hace hincapié en las muchas características comunes entre este género y la *Comedia de Calisto y Melibea*, aunque también señala los mecanismos de raigambre española que hacen a esta original, especialmente el final trágico. Me parece, sin embargo, que su afirmación de que “la *Celestina* no es una obra teatral aunque posea un alto contenido dramático” (p. 43) debe ser matizada. Creo, con García-Valdecasas, que la obra original (actos I-XIV) se concibió para representarse. De acuerdo con ello, he intentado demostrar que el escenario imaginado por el antiguo autor era un escenario simultáneo, como los que se empleaban en Italia o Francia, que constaba de cinco tabladros, de dos alturas cada uno (el tablado de la casa de Melibea tenía adosado el tablado del huerto). Todo lo que plantea el antiguo autor es representable en este escenario⁸. Otra cosa es el texto resultante tras la ampliación hasta la *Comedia*, al que se refiere Canet, que ya es más difícil de representar.

⁸ Véase 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.

4.- El contexto en que aparece la obra

En coherencia con su concepción de que *La Celestina* es un libro universitario, dedica Canet el resto de su estudio introductorio a analizar la pugna entre diversas escuelas filosóficas en la universidad española de finales del XV, y a insertar a *La Celestina* en este contexto. Son páginas de un denso contenido, escritas por un gran conocedor del tema.

Primero repasa el estado de la pugna entre tomistas, escotistas, nominalistas y lulianos (escuela esta última en la que se integra Alonso de Proaza). Comenta el nivel de penetración de cada doctrina en las universidades, así como los principales temas de debate: lógica y dialéctica, fe y razón. Y llega a la conclusión de que “Todas estas controversias aparecen en la *Comedia de Calisto y Melibea*, sobre todo centradas en las críticas a la filosofía escolástica, pero también peripatética y estoica” (p. 53).

A continuación reflexiona sobre cómo sería la recepción, entre los lectores universitarios, de frases como “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios”, o “¿Yo? Melibeo sólo, y a Melibea adoro y en Melibea creo, y a Melibea amo”; o cómo valorarían el hecho de que todos los personajes utilizan “las artes falaces de la retórica y de la dialéctica” (p. 64). Son reflexiones muy interesantes, porque es claro que unos lectores avezados en teología y lógica no interpretan estos textos del mismo modo que un lector más lego.

En los últimos apartados de su estudio introductorio, Canet recalca el carácter moralizante de la *Comedia*, situándolo en la órbita de una espiritualidad renovadora que entronca con la vuelta de los humanistas a los padres de la Iglesia y a la doctrina de San Pablo. En esta órbita, la función de la comedia es educar a los jóvenes corrigiendo sus pasiones y encaminándolos hacia la virtud; censurando en personajes como Calisto y Melibea el triunfo de la carne sobre el espíritu, peligro contra el que alerta San Pablo en numerosos textos de sus epístolas. Así mismo, Canet considera, creo que con acierto, que quienes alargan la comedia original introducen el tema de la magia queriendo mostrar que esta no elimina la responsabilidad moral de Melibea, su libre albedrío.

Para terminar voy a referirme a la intención y sentido de la comedia del “primer autor”. Canet cree que las sentencias de Aristóteles estaban ya en el texto del antiguo autor (lo que, por otra parte, es la concepción más extendida entre la crítica, por lo menos hasta ahora). Pero tanto García-Valdecasas como yo mismo hemos intentado demostrar que esto no es así:

no puede ser que el mismo autor escriba un texto plenamente coherente, con unos criterios idiomáticos de claridad y precisión, y acto seguido intercale sentencias que, aparte de mostrar un estilo diferente, muchas veces destruyen el sentido original de ese texto. Veamos un ejemplo muy significativo:

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

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

¿Cómo podemos pensar que las sentencias de Aristóteles intercaladas (en cursiva) pertenecen al mismo escritor que ha redactado el texto original cuando, en el original, el demostrativo *esta* se refiere a la *honra*? Tras la interpolación de las sentencias el demostrativo se refiere a la *franqueza*, y el texto queda sin sentido.

Como este ejemplo, que pertenece al comienzo del segundo acto, hay innumerables en los primeros catorce actos de *La Celestina*. Lo que, en mi opinión, indica que el primer autor escribió una obra *literaria*, en la que el objetivo, valiéndose del molde de la comedia humanística⁹, era pintar problemáticas y personajes de la realidad (Celestina, Calisto, Melibea, Sempronio, Areúsa...); y es completamente ajeno a la política de Rojas (o los que estén tras él) de intercalar sentencias en todo el texto (quizá para parodiar un tipo de enseñanza, como quiere Canet, o quizá por veneración hacia ellas, como creo más probable).

Emilio de Miguel señaló hace tiempo con mucho acierto cómo los críticos que ven distinta autoría en el primer acto y en el resto de la obra encuentran entre las dos partes unas semejanzas sorprendentes¹⁰. Casi como si ambos autores fueran hermanos gemelos. Esto le ocurre a Canet,

⁹ Sin olvidar otro modelo importantísimo, la *Historia duobus amantibus*.

¹⁰ Emilio de Miguel Martínez, “*La Celestina*” de Rojas, Madrid, Gredos, 1996.

que señala: “las citas de Petrarca cuestionan el estoicismo, al igual que para el “antiguo autor” las citas indiscriminadas de *Auctoritates Aristotelis* le valieron para criticar la filosofía peripatética y estoica mediante el uso abusivo de Aristóteles y Séneca” (p. 84). Pero si el procedimiento de interpolación de Aristóteles y de Petrarca es el mismo (ya lo señaló Ruiz Arzálluz¹¹) y los resultados sobre el texto original son igual de nocivos, ¿no será más fácil y exacto atribuir al mismo autor (Rojas) todas las interpolaciones de sentencias dentro de un texto primitivo escrito por otra persona?

Es ya un tópico reconocer que *La Celestina* es “instrumento de lid y contienda” y que todos los lectores queremos opinar “dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad”, como sabiamente vio el autor del prólogo de la *Tragicomedia*. En estas páginas he expresado algunos reparos a las hipótesis brillantemente expuestas por José Luis Canet, dado que se trata de materias muy polémicas y donde existen muchas opiniones distintas; pero estos reparos van acompañados de todo el reconocimiento que creo merece la fecundidad de sus hipótesis, su concienzudo trabajo y las numerosas decisiones acertadas que contiene su edición.

¹¹ Íñigo Ruiz Arzálluz, “El mundo intelectual del “antiguo autor”: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva”, *Boletín de la RAE*, LXXVI (1996), pp. 265-284: “hay cierta tendencia a que los préstamos se tomen como cerezas: la mayoría de las veces una sentencia arrastra consigo la siguiente, ésta a su vez la que tiene a continuación, etc.; otras veces son sentencias que no están inmediatamente seguidas una de otra, pero sí muy próximas entre sí [...]; procedimiento que no parece tener nada de particular y que recuerda inevitablemente el de Fernando de Rojas con el índice de su Petrarca” (p. 279).