

CONTROVERSIAS DE LA CRÍTICA EN TORNO A "LA CELESTINA".

La Celestina es, sin duda, la obra española que mayores controversias han levantado en su **interpretación**, junto con el **Libro de Buen Amor**. Intentando que no acaparen la totalidad del tema nos centraremos en el problema que representan las ediciones, el **género** literario en el que se incluye, el autor o autores y la intencionalidad con que fue escrita.

Las ediciones.

Uno de los primeros **problemas** que plantea el estudio de La Celestina se centra en la cantidad y variedad de las ediciones conservadas de la obra. No podemos olvidar que la **historia** textual de La Celestina se caracteriza por un constante **proceso** de ampliación y que antes de que se entregase a los editores ya había corrido de forma manuscrita, según palabras de Fernando de Rojas.

La que se considera primera **edición**, hoy existente, fue impresa en **Burgos en 1499**. Se trata de un ejemplar único, **carente de título**, aunque todo apunta a que llevara el de Comedia de Calisto y Melibea, ya que está falto de la primera hoja, donde es posible que, además, se encontrara el "incipit" y el argumento general, y tampoco tiene los versos finales que aparecerán en todas las ediciones posteriores. El **texto**, pues, comienza directamente con el argumento del acto I y contiene sólo **16 actos**.

El **éxito** hubo de ser grande, porque ya en **1500** encontramos **una segunda** (tal vez tercera) edición en **Toledo** que añade una "**Carta** del autor a un su amigo", once octavas acrósticas y, al final, otras seis octavas de Alonso de Proaza, que había actuado como corrector de **imprenta**, en las que explica que en los versos acrósticos se desvela el nombre del autor. En **1501** se publica en **Sevilla** otra nueva edición. Estas ediciones, que añaden el título de Comedia de Calisto y Melibea, denominación genérica que se supone tuvo también la edición "princeps" de 1499, poseen **dieciséis actos** y se conservan en ejemplares únicos. Es posible que hubiera más ediciones hoy perdidas.

Muy poco **tiempo** después, sin embargo, aparece una nueva versión de la historia de Calisto y Melibea con importantes cambios textuales. Los más destacados son, por una parte, que el título de la portada es ahora **Tragicomedia de Calisto y Melibea** y, por otra, que pose **veintiún actos**. Los cinco actos nuevos, que se añadieron detrás del XIV de la Comedia, se deben, según confiesa el propio Rojas, a la petición de algunos lectores de que se alargase el deleite de los amantes. Aparte de estas dos innovaciones, se hacen varias adiciones extensas y algunas breves supresiones. En algunas ediciones se titula como "**Tratado de Centurio**" la **materia** nueva, dándole importancia a un personaje nuevo con este nombre. Asimismo, estas ediciones contienen un "explicit" en el que "concluye el autor aplicando la obra al propósito por que la acabó", con el que se declara su **orientación didáctica**. De esta versión renovada existen seis ediciones que, según sus colofones rimados, pretenden ser de 1502 y publicadas respectivamente en Salamanca, Toledo y cuatro en Sevilla.

Para los editores, la Tragicomedia de Calisto y Melibea hubo de ser un verdadero tesoro, **pues entre 1499 y 1634 se han calculado hasta 109 ediciones españolas**, además de las 24 en francés, 19 en italiano, dos en alemán, una en latín clásico y hasta una en hebreo. Como se ve, su éxito es muy superior al que obtuvo El Quijote en el s. XVII. Desde muy temprano parece también que los lectores rechazaron el título y lo reemplazaron por el más popular de La Celestina, como se comprueba en el hecho de que Juan Luis Vives en 1523 y Juan de Valdés en 1535 citaran la obra con este título.

El género literario.

El segundo problema que ha levantado grandes disputas entre la crítica es el referido al género literario en que se puede incluir la obra, sobre todo, porque el título (Tragicomedia), la forma dialogada y la división en actos implican una **función** dramática que la obra no parece tener a primera vista. **Para ser novela, sin embargo, presenta el inconveniente de la forma dialogada.** No cabe duda, no obstante, que para sus autores y primeros lectores la obra pertenecía al género dramático, aunque **no fuera representable en el escenario.**

En el s.XVI el género de La Celestina no suscitó, como he dicho anteriormente, ninguna duda y fue considerada unánimemente una obra dramática. La única causa de discusión en aquel tiempo fue su denominación de "comedia" en las primeras impresiones, lo cual era inadmisibile en pleno **Renacimiento**, porque se recordaba que la comedia clásica tenía un final feliz. Tampoco podía llamarse tragedia porque La Celestina tenía personajes de baja condición social. Por ello, Rojas, saliendo al paso de todas estas objeciones tituló su obra con el nombre de "tragicomedia", valiéndose de un término empleado por Plauto para definir su Anfitrión

En el s.XVIII como no encajaba en las preceptivas clasicistas, especialmente por su extensión, que la hacía irrepresentable, dejó de considerarse **teatro** para ser definida con términos tan ambiguos como "novela dramática" o "novela dialogada".

Menéndez Pelayo reacciona contra estas ambiguas definiciones afirmando rotundamente que "si es drama no es novela, y si es novela no es drama". Considera que, **aunque fue concebida para ser leída y no representada, todos sus medios, situaciones y caracteres son dramáticos.** Sin embargo, M. Pelayo sin ningún pudor la incluye en sus Orígenes de **la novela** porque tanto influye en el teatro como en el drama (no cabe desdeñar el influjo que tuvo en la creación de la novela el **realismo** psicológico y ambiental de "La Celestina").

M^a Rosa Lida critica duramente el término "novela dialogada": "este híbrido **concepto**, que sólo pudo emanar de la incapacidad de la crítica dieciochesca para clasificar formas ajenas a la preceptiva tradicional".

La crítica actual, como vemos está dividida a este respecto.

María Rosa Lida tomó decididamente partido a favor de su consideración como teatro: **su larga extensión no podía considerarse obstáculo para su clasificación como obra dramática.** Lo que sucede es que esto no significa que el autor o los primeros destinatarios hubieran pensado en la escenificación. Rojas no escribió su obra pensando en la representación, "por la sencilla razón de que no había entonces teatros en **Europa**" (Lida), pero la vida de su creación no se reduce al libro. Su plenitud como obra sólo se daría en **la lectura** dramatizada. **La Celestina fue escrita para ser leída en voz alta**, como leídas eran las tragedias de Séneca o las comedias humanísticas en **Italia.**

La teoría más difundida, sin embargo, expuesta por primera vez por M^aRosa Lida en 1962, pero sugerida por Menéndez Pelayo, es la que interpreta a La Celestina como una **"comedia humanística"** (**desarrollo** lento, ambientes contemporáneos, personajes humildes, diálogos variados, sentencias y refranes, citas cultas...), al estilo de las que se estaban realizando en Italia. Lo que sucede es que estas comedias humanísticas italianas, siempre escritas en latín, descendían en línea directa de las comedias de Terencio y, a veces, de las de Plauto, aunque no seguían ciegamente a sus **modelos.**

En efecto, **La Celestina tiene sus raíces en la "comoedia" latina de Terencio.** Como se sabe, las comedias terencianas servían con frecuencia de texto escolar en la **Edad Media** y el Renacimiento, y el propio Rojas, en los versos acrósticos, nos invita a notar la conexión de su obra con dicha comedia. Muchos elementos temáticos y formales, por otra parte, comprueban esta relación: el propósito de servir de aviso de los engaños de criados y alcahuetas, los resúmenes de los actos, la anonimia del lugar en que sucede la **acción**, el **empleo** de los apartes como rasgo de humor, la creación de los personajes... Respecto a este último rasgo, los personajes tienden a aparecer en parejas (Calisto y Melibea, Sempronio y Pármeno, Tristán y Sosia, Elicia y Areusa...), como en

Terencio, y también como en el autor latino sus nombres personifican un rasgo esencial de su **carácter** (Calisto=hermosísimo ; Melibea=dulce como la miel; Celestina=malvada "scelestus"; Pleberio=plebeyo...)

Como vemos nuestra obra no nace de la nada. Su genialidad no implica la carencia de una tradición que la posibilite. Como ha estudiado Lida, La Celestina **parte de una fórmula dramática que arranca de la "comedia romana", se prolonga en las "comedias elegíacas" medievales y concluye en la "comedia humanística".**

A pesar de todo, cuando comienza el desarrollo de la novela moderna, la crítica quiso ver en La Celestina una obra narrativa, más por la dificultad de interpretarla como texto dramático que por los rasgos puramente narrativos que pudieran hallarse. Hoy son abundantes los críticos que, como Alan Deyermond, piensan que, si bien en su origen es una tentativa de adaptar el género italiano en España, en su desarrollo tal idea queda desbordada, para acercarse más a los géneros novelísticos ("primera novela española", la llama Deyermond). Y es que, en realidad, ningún género literario se adecua por sí sólo a las características de la obra.

Stephen Gilman llegó a la conclusión ya en 1945 de que la obra de Rojas era "agenérica", es decir, algo distinto y anterior a que la comedia y la novela cristalizaran como **géneros literarios**. Un cierto hibridismo genérico sí parece observarse. Determinadas características narrativas, como la notificación directa y minuciosa de la realidad, así como el tratamiento del tiempo literario, más bien narrativo que dramático, se mezclan con la forma dialogada de la acción.

El autor.

Más controvertido, por el número de estudiosos que a ello se han dedicado, parece ser el problema del autor, en torno al cual se han levantado serias y arduas discusiones.

Como se sabe, **la edición de 1499 apareció sin título y sin autor; las de 1500 y 1501, sin embargo, añadían unas octavas acrósticas y la "Carta del autor a un su amigo", a través de las cuales descubrimos a Fernando de Rojas y conocemos su declaración de que él se había encontrado escrito el primer acto y decidió continuar la obra a partir de él.**

En el s.XIX, sin embargo, se llega a dudar de la existencia de Rojas, hasta que Serrano y Sanz (1902) y Del Valle Lersundi (1929) demuestran con **documentos** su existencia y su autoría. Pero las palabras de Fernando de Rojas en las que declaraba que él había sido sólo el continuador de una obra ya comenzada no fueron aceptadas por toda la crítica. Menéndez y Pelayo, siguiendo las dudas expuestas por Leandro Fernández de Moratín y Blanco White, que se inclinaban por un solo autor dada la unidad de estilo, defendió abiertamente la existencia de un solo autor y justificó la **"mentira"** de Rojas por su condición de judío converso y su miedo a la Inquisición. La ambigüedad **moral** e incluso su **"existencialismo agnóstico"** (Lida) eran una razón más para que una **persona** respetable y de elevada posición social se recatara de prohiarla, aunque no renunciara (narcisismo y orgullo de autor) a señalar indirectamente su paternidad –técnica literaria muy usada en la época-.

No vamos a entrar aquí en la polémica que ha enzarzado a tantos estudiosos ni a exponer todo lo dicho sobre la existencia de un autor único o dos autores. Los que defienden un solo autor se basan en la supuesta improbabilidad de que una obra tan singular pudiera ser creación de manos distintas, pero **el lenguaje, las fuentes, los refranes... demuestran sin lugar a dudas la existencia de los dos autores. Esta última tesis fue defendida, como se sabe, por Menéndez Pidal y, a partir de él, pocos críticos opinan lo contrario.**

Respecto a quién fue ese autor primero. Fernando de Rojas ofrece en los versos acrósticos citados y en la "Carta" los nombres de **Rodrigo de Cota o de Juan de Mena**. La atribución al autor del Laberinto de la Fortuna no parece hoy tan disparatada como hace unos años, tras descubrirse algunos escritos suyos libres de la prosa

latinizante de su obra anterior, pero no parece probable, porque la fama de Juan de Mena en Salamanca no le hubiera permitido permanecer en el anonimato mucho tiempo.

La candidatura de Rodrigo de Cota parece más plausible, e incluso su **Diálogo** entre **el Amor** y un Viejo tiene ciertas conexiones con La Celestina, aunque el tema amoroso se trate en ambas obras de forma muy distinta. Miguel Marciales llega a afirmar sin dudas que Cota es el autor del primer acto, pero la verdad es que todavía se carece de **pruebas** que puedan ser consideradas como concluyentes. Por su parte, Peter E. Russell (edición de la obra en Cátedra, 1991) lanza la especulación de que sea el propio Cota el "su amigo" a quien Rojas dirige **la carta** famosa.

Biografía: de Fernando de Rojas poseemos hoy muchos documentos que prueban su existencia y dan a conocer aspectos importantes de su vida. Nació en La Puebla de Montalbán (Toledo), era converso de la cuarta generación, estudia derecho en Salamanca, recibe el grado de Bachiller, se establece como jurista en Talavera de la Reina, donde reside el resto de su vida. Se casó con Leonor Álvarez de Montalbán y tuvieron varios hijos. De estos datos se puede deducir que Rojas vive sin problemas como hombre de negocios y como jurista, lo que desmonta el tópico de un Rojas angustiado y preocupado por su sangre de converso. Lo curioso es que, tras el éxito de La Celestina, no volvió, que se sepa, a escribir ninguna obra más, y ni siquiera ésta fue una obra de la que él se sintiera especialmente orgulloso: a su **muerte** sólo cita un ejemplar en su **biblioteca**, y el mayor de sus hijos no lo quiso para sí, porque el **valor** del mismo era entonces de "diez maravedís", el equivalente a medio pollo.

La intencionalidad.

Las opiniones al respecto las podemos reducir a cuatro posiciones principales:

- a. La defendida por Américo Castro y Stephen Gilman, conocida como **tesis existencialista**, que niega la intención moral de Rojas, debido al pesimismo y a la concepción epicúrea de los personajes. Ni que decir tiene que este pesimismo se ha relacionado con la condición de judío converso del autor. Los cristianos nuevos "habiendo abandonado una fe sin haber conseguido otra, se encontraron abandonados a sí mismos". (Gilman). El **nihilismo** que se respira en La Celestina puede deberse al origen converso del autor pero también obedece a la época que le tocó vivir.
- b. El **universo** de La Celestina está enraizado, por tanto, en el **pesimismo medieval**.

El pesimismo nace, en parte, de una sensación de fatalidad que hipoteca cualquier gozo y parece condenarle al fracaso de antemano. Recordemos que cuando en el largo parlamento desesperado de Pleberio, tras **la muerte** trágica de Melibea, lo que aparece es la desesperación ante la fatalidad de las desgracias acarreadas por el amor. La idea de **fatalidad de las desgracias acarreadas por el amor**. La idea de fatalidad está muy presente a lo largo de la obra; no se niega el amor, ni el placer, e incluso se insiste en el **poder** de su seducción y en la intensidad de los gozos que proporciona. Tal vez no haya que descartar la interpretación que ve a Fernando de Rojas como un judío converso, que construye su obra de acuerdo con los **valores** de esta **clase**, lo que ayudaría a explicar la presencia del fatum de sabor oriental en una época y una **sociedad** muy marcada por la presencia a lo largo de siglos de las tres comunidades : cristiana, mora y hebrea. Por eso, la opción moral que parece guiar al autor no pretende ser triunfalista: **el amor es un engaño y la única realidad es la muerte**.

El desenlace de la obra no puede resultarnos, en sentido, más estremecedor: todos los protagonistas, principales y secundarios(Calisto, Melibea, Celestina, Sempronio, Pármene), hallan una muerte trágica.

Cualesquiera que fuesen sus concepciones de la vida y del amor, por muy grandes que fueran las diferencias sociales entre unos y otros, **todos perecen al no haber sabido reprimir sus fuertes pasiones**. A todos iguala

la muerte, a los amos y a los criados, como sucede en las Danzas de la Muerte. En el laberinto intrincado de la vida los personajes van a ciegas camino de un destino que los acecha donde menos se lo esperan. El autor parece empeñado en demostrar hasta qué punto los cálculos humanos se desbaratan ante lo dispuesto por el sino. Los personajes tratan de sobrevivir en un mundo que saben caótico, pero yerran en sus **pronósticos**. Sus palabras y **actitudes** se vuelven a menudo en su contra. Los personajes del drama se labran inconscientemente su propia tumba. Al empezar la obra, Sempronio se erige en patrocinador de Celestina ante Calisto, con ello inicia el camino que lo lleva a la muerte. Celestina labora con su tesón y sabiduría para amistar a Pármeno y Sempronio... así consigue unir a las personas que han de acabar con ella.

La ironía trágica verbal es una constante en la obra. Los personajes dicen cosas cuyo funesto significado se les oculta. Especialmente escalofriante es el anhelo del enamorado: "Jamás querría, señora, que amaneciese" (acto XIX). El deseo se cumple con fatal puntualidad: Calisto no volverá a ver amanecer.

c. La encabezada por Marcel Bataillon, que, por el contrario, insiste en el **sentido moralizador** de la obra, escrita para que "fuera entendida y leída como una **moralidad**". Hace hincapié en ver la obra como fábula moral dando valor determinante a lo que se lee en el "incipit": "Fecha en aviso de los engaños de las

alcahuetas e malos e lisonjeros sirvientes". **Las situaciones inmorales que se pintan, al llevar al desastre a los personajes, poseen una clara finalidad moralizadora.** La misión última de la tragicomedia, dice Bataillon, es disuadir a los enamorados de un proceder indigno.

La Celestina parece estar escrita, según confesión del autor, para advertir a los locos enamorados y ponerlos en guardia frente a los peligros de lo dionisiaco y vital. La moralidad de la obra, tan brillantemente defendida por Bataillon, como hemos visto, tiene para nosotros ese significado. La pasión, lo vital y no reglado, arrastra hacia el caos. La tragicomedia nos **muestra** sus funestísimos resultados. Rojas, o quien fuere el autor de la obra, tenía sobrados motivos para preocuparse por **el estado** de la sociedad de su tiempo. Su drama ejemplifica las situaciones a que llega el desmoronamiento de **la moral** ascética que ha imperado hasta ese momento. En el "otoño de la Edad Media" se desata un vitalismo exacerbado y trágico, una **conciencia** de que no hay más realidad que la vivida y experimentada. Gurza lo ha expresado con exactitud: "Los personajes de La Celestina, verdaderos existentes, están conscientes de su existir solamente a través del fluir de su propia experiencia". El **sexo** es "si no la única, la principal vía hacia la realización de la existencia del ser".

Pero advirtamos que La Celestina no es un panfleto anarcoide o rusoniano, sino un **libro profundamente pesimista; no hay felicidad para los hombres, la liberación es**

ficticia. Lo instintivo y vital lleva siempre en su seno lo mortal que, por falta de vallas normativas, se manifiesta con mayor violencia.

La muerte de la alcahueta es un buen ejemplo: cae en manos de aquellos a los que ha propiciado el camino del placer. La situación de Calisto y Melibea es similar. Se liberan de unas normas represivas para caer en una nueva esclavitud que los arrastra a nuevos dolores y a la muerte.

c. La tesis de María Rosa Lida, apoyándose en las numerosas fuentes de que se sirve y en la tradición literaria en que se inserta, defiende la tesis del carácter artístico de la obra y los valores humanos de los personajes. Para Lida, *La Celestina* es ante todo una obra de arte. Por una parte, se opone a Marcel Bataillon, ya que moral si fuera una obra "no contendría caracteres, sino personificaciones ejemplares". Su presunta intencionalidad *didáctica* "está tan velada que escapó a la mayoría de los lectores de su siglo y de los siguientes". Por otra, rechaza las tesis de Américo Castro referentes a que la intencionalidad de la obra hay que ponerla en relación con la ascendencia judía de Fernando de Rojas, porque no hay en el texto razones que avalen que los sucesos narrados son contemplados desde la posición conversa de su autor.

d. La tesis de Otis Green, que, aceptando la intención moral la obra, llama la atención de que son los convencionalismos del amor cortés los valores determinantes de las relaciones entre los personajes.