

Sobre la ‘composición’ de *La Celestina* y su anónimo ‘auctor’

Antonio Sánchez Sánchez-Serrano
Ex profesor de la Universidad Complutense

Remedios Prieto de la Iglesia
IES «San Juan Bautista», Madrid.

«Para pagar las muchas mercedes de
vuestra libre liberalidad recibidas».
(De «El auctor a un su amigo»)

I.— La «composición» de *La Celestina*

Preámbulo: la huerta y el huerto

Han transcurrido muchos años desde que en nuestro libro titulado *Fernando de Rojas y La Celestina* (1991) abordábamos una cuestión que parece cobrar ahora cierta vigencia: la de que la «huerta» de la escena inicial no puede ser identificada con el «huerto» donde se consuman los amores de los dos protagonistas. Entonces sacábamos a colación las diferencias que entre ambos términos recoge el *Diccionario de Autoridades*:

HUERTA: Sitio o lugar donde se plantan hortalizas o legumbres, y tal vez árboles frutales. Son grandes, y suelen estar cercadas de zarzas y cambrones.

HUERTO: El sitio cercado de pared, que es de corto ámbito y se plantan en él árboles frutales para recreo, y algunas veces hortalizas y legumbres para el gasto de la casa.

También recogíamos la matización que ofrece el Diccionario de Covarrubias, aclarando que el lugar que «tiene agua de pie y está en la ribera, ordinariamente llamamos HUERTA» (Sánchez y Prieto 1991: 117)

Estas definiciones y matizaciones nos permiten comprender perfectamente por qué Calisto no encuentra dificultades ni precisa ayudas para entrar en la «huerta» de la escena inicial y necesita escalas y sirvientes para penetrar en el «huerto» de los actos finales. También permiten hacernos una idea de sus ámbitos topográficos: el de la «huerta», en las afueras de la ciudad, prácticamente ya en el campo, y el del «huerto», con sus muros, en un paraje netamente urbano, como con toda claridad ha perfilado Joseph T. Snow (2009: 134-35).

Esta distinción entre dos escenarios, amén de otros muchos factores que analizábamos a fondo, nos hizo llegar a la conclusión de que el personaje de Melibea que se nos presenta en la *Celestina* es una síntesis o «composición» de dos caracteres femeninos distintos (evidentemente alguno de ellos con otro nombre) procedentes de una comedia humanística¹ de final feliz, titulada *Comedia de Calisto y Melibea*, que habría sido enviada manuscrita por «el autor» (x) a «un su amigo» (Fernando de Rojas) y que sería éste quien la reformó dándole una nueva trama argumental y la preparó para su publicación en la forma que ha llegado hasta nosotros,² aunque es muy posible —añadimos ahora— que, de acuerdo con las tesis de Joseph T. Snow (2006: 548) y José Luis Canet (2007: 43), no actuara en solitario, sino aconsejado o ayudado por personas importantes del ámbito universitario.

Para fundamentar lo que queda expuesto, dedicaremos la primera parte de este artículo a rastrear los vestigios de esa comedia humanística que quedan en el texto de la *Celestina* que nos ha llegado impresa, sobre todo en su primera versión en 16 autos. En la segunda, titulada «El anónimo ‘auctor’ de la *Celestina*», presentaremos una confirmación de la identificación de Rojas con el «amigo» a quien va dirigida la carta-prólogo.

1.— Cuando decimos «comedia humanística» no nos referimos a una obra escrita en latín, sino en castellano y con características propias del género.

2.— La argumentación que nos hizo llegar a tal conclusión está ampliamente desarrollada no solo en nuestro libro citado (Sánchez y Prieto, 1991) sino también, con anterioridad, en nuestra tesis doctoral titulada *Mensaje de La Celestina. Análisis de un proceso de comunicación difenida*, leída en la facultad de Ciencias de la Información (Departamento de Lingüística y Literatura), UCM, en 1985, y publicada por la editorial de la Universidad Complutense por haber obtenido Premio Extraordinario. Comprendemos que parezca extraño que hablemos de «nuestra tesis doctoral» ya que oficialmente no puede ser firmada más que por un único doctorando. Naturalmente, esto sucedió así y el nombre que figura es el de Antonio Sánchez Sánchez-Serrano; pero no hay ninguna ley divina ni humana que prohíba la colaboración mutua entre los miembros de un matrimonio bien avenido que tiene gustos e intereses comunes. El germen de esta tesis fue nuestro libro *Solución razonada para las principales incógnitas de ‘La Celestina’*, Madrid, 1971.

Patrizia Botta, en su detallado artículo «Las (¿dos?) casas de Melibea» (2001: 157-182), trata el tema con que hemos comenzado este artículo y, apoyándose en las definiciones de dichos diccionarios, analiza, no solo las menciones a «huerta» y «huerto» que existen a lo largo de todo el texto de la obra, sino también las incluidas en los argumentos de los autos. Asimismo estudia las viñetas ilustrativas de varias ediciones como demostración de la percepción que tuvieron los coetáneos de los dos escenarios. Tras ello, llega a la conclusión de que, o bien Melibea (o Pleberio) tiene dos casas, una con «huerta» en las afueras de la ciudad y otra con «huerto» en el interior de ella, o bien una sola casa con huerto por delante, cuya pared limita con la calle, y «huerta» por detrás, con salida al campo:

Dos casas o dos jardines poco importa, al fin y al cabo.
No soy partidaria de buscar realismo a toda costa en un texto literario, que es ante todo literatura más allá de ser «historia», «costumbre» o «pintoresquismo» (2001: 171).

Reconocemos la pertinencia de estas afirmaciones. Nada se opone, en principio, a que tanto la «huerta» como el «huerto» fueran propiedad de Melibea (o de Pleberio) ni a que un autor pinte a su gusto los factores ambientales o de otra índole, pues, efectivamente, él hace literatura y no hay por qué exigirle exactitud en estas cuestiones. Pero todo tiene sus limitaciones y podría correrse el peligro de que, a partir de estas sensatas apreciaciones, pudiéramos pasar por alto el hecho de que la obra está salpicada de disonancias internas, pues, como veremos, son muy numerosos los pasajes en que las expresiones de los personajes contradicen la línea argumental que se nos presenta.

Entorno topográfico de la primera visita de Celestina a Melibea

Reconocidas ya las diferencias entre la «huerta» de la escena inicial y el «huerto» de los autos finales, veamos ahora, a la luz de las expresiones de los personajes y prescindiendo de las sugerencias de la trama argumental, cuál hubo de ser el verdadero lugar en que se produjo la primera visita de Celestina a Melibea. Y es Lucrecia, en el auto IV, quien lo señala de manera inequívoca al responder a una interpelación de Alisa mediante el adverbio «aquí», con evidente valor deíctico que indica el lugar exacto en que se encuentran quienes hablan, en las tenerías:

ALISA.— ¿Con quién hablas, Lucrecia?

LUCRECIA.— Señora, con aquella vieja de la cuchillada, que solía vivir *aquí en las tenerías, a la cuesta del río* (IV, 88).³

3.— Citamos los textos por autos y aunque la primera parte del presente estudio se circunscribe a la versión *Comedia*, indicamos las páginas por la edición de D.S. Severin (Alianza

Cualquier persona interesada por las costumbres y la topografía de las ciudades de la Baja Edad Media, sabe que las tenerías solían estar fuera del recinto de las ciudades y junto a corrientes de agua,⁴ en una zona donde podrían hallarse *huertas* y algunas casas pobres, como la antigua de Celestina descrita por Pármeno a Calisto en el auto I:

Tiene esta buena dueña *al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río*, una casa apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastada (I, 60).⁵

Y también estaba allí la casa de la madre del criado:

Días grandes son pasados que mi madre, *mujer pobre, moraba en su vecindad*, la cual rogada por esta Celestina, me dio a ella por sirviente (I, 60).⁶

Además de todas estas referencias, sabemos que entre la alcahueta y Alisa y Melibea hubo un trato bastante íntimo, que denota proximidad e incluso cierta semejanza de entidad entre las viviendas, como parece desprenderse de este fragmento de diálogo del auto VI, al interesarse Calisto por el desarrollo de la visita de la tercera a Melibea:

CALISTO.– [...] ¿Cómo fuiste tan osada, que, sin la conocer, te mostraste tan familiar en tu entrada y demanda?

CELESTINA.– ¿Sin la conocer? Cuatro años fueron mis vecinas. *Trataba con ellas, hablaba y reía de día y de noche*. Mejor me conoce su madre que a sus mismas manos (VI, 117).

Editorial), haciendo caso omiso de las adiciones de la *Tragicomedia*. Advertimos que a lo largo del artículo enfatizaremos con cursiva muchas expresiones para llamar la atención del lector.

4.– Como aficionados a la Historia de Madrid, ciudad entonces de tamaño medio, sabemos cómo podía ser el entorno de unas tenerías: un grupo de ellas estaba en lo que llamaban «el Barranco», por donde transcurría el arroyo de San Pedro, que iba a desaguar al Manzanares y cuyo antiguo cauce coincidía con lo que ahora es la calle de Segovia. Además de tales tenerías, había estanques, abrevaderos, *huertas*, muladares y una zona semipantanosas que llamaban «el Pozacho». Otro grupo de tenerías había, ¡quién lo diría! en lo que actualmente es la Plaza de Isabel II, que entonces, con un nivel del suelo a unos ocho metros por debajo del actual, era conocida como «Barranco de las Hontanillas» y era asimismo zona de arroyos, fuentes, arenales, muladares y *huertas*. Quedaba fuera de las murallas de la ciudad, que precisamente corrían a lo largo de la actual acera sur de dicha plaza.

5.– Pármeno matiza bien el lugar de las tenerías: como está en casa de Calisto, las tenerías están lejos y lo señala con la expresión «al cabo de la ciudad» y el adverbio «allá», que indica lejanía en relación con el lugar en donde está la persona que habla, en contraposición con el «aquí» empleado por Lucrecia.

6.– María Asenjo González (2008), que estudia la sociedad urbana en la época de la *Celestina*, refiriéndose a la situación de la antigua casa de la alcahueta, resalta que habitar en la proximidad de las tenerías, localizadas en las afueras y cerca de los ríos, «no era muy recomendable y sólo los trabajadores del oficio o quienes no tuvieran otros recursos se resignaban a vivir [cerca de ellas]» (25-26).

A la vista de estas referencias, no resulta extraño que Itziar Michelena escriba un artículo sobre «La humilde condición de Melibea y su familia» (2001) y destaque que mientras Celestina se ha mudado a una zona mejor, Alisa y Melibea continúen viviendo en la misma (2001: 189-190).

Cabe, por tanto, deducir que esta primera visita no tiene lugar en la mansión de los autos posteriores con su huerto amurallado, su torre y sus pesadas puertas provistas de cerrojos, aludidos por Melibea en el auto XII —«Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo y sus fuertes cerrojos...» (173-174)— sino en una casa situada en zona semirural que está exactamente en las tenerías, cerca de la antigua casa de Celestina. ¿La casa de la «huerta» de la escena inicial?

Los prolegómenos de la primera charla de Celestina con Melibea y el conjuro

Pero esta primera visita nos depara otra sorpresa de mayor envergadura aún: si, insistimos, atendemos a lo que realmente dicen los personajes en los diálogos y no a lo que nos sugiere la trama argumental, lo que verdaderamente podemos percibir es que Alisa⁷ no quiere darse por enterada de quién es Celestina y que cuando, por las insistentes advertencias de Lucrecia, no tiene más remedio que hacerlo, se ríe taimadamente, se muestra condescendiente con ella y le brinda explícitamente la entrada:

ALISA.— ¿Con quién hablas, Lucrecia?

LUCRECIA.— Señora, con aquella vieja de la cuchillada, que solía vivir *aquí en las tenerías, a la cuesta del río*.

ALISA.— Ahora la conozco menos. Si tú me das a entender lo incógnito por lo menos desconocido, es coger agua en cesto.

LUCRECIA.— ¡Jesú, señora!, más conocida es esta vieja que la ruda. No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechicera, *que vendía las mozas a los abades y descasaba mil casados*. [...]

ALISA.— Todo eso dicho no me la da a conocer. Dime su nombre, si le sabes.

7.— La conducta de Alisa en la escena que vamos a examinar ha sido interpretada por la crítica bien como fruto de su estupidez, bien como consecuencia del conjuro. Desde nuestra perspectiva, es un vestigio de la comedia humanística manuscrita de la cual procede. Y para hacer más inteligible nuestra argumentación, señalaremos algo que puede parecer obvio: si consideramos que Melibea es una «composición» o refundición de dos personajes distintos —según hemos adelantado en el primer apartado y desarrollamos a lo largo de la primera parte del artículo—, lo mismo tiene que ocurrir con su madre. Así pues, esta Alisa del auto IV no se correspondería en la comedia humanística con la mujer del «noble y esforzado» Pleberio.

LUCRECIA.— ¿Si le sé, señora? No hay niño ni viejo en toda la ciudad que no le sepa, ¿hábiale yo de ignorar?

ALISA.— ¿Pues por qué no le dices?

LUCRECIA.— ¡He vergüenza!

ALISA.— Anda, boba, dile. No me indignes con su tardanza.

LUCRECIA.— Celestina, hablando con reverencia, es su nombre.

ALISA.— ¡Hi, hi, hi! ¡Mala landre te mate, si de risa puedo estar, viendo el desamor que debes de tener a esa vieja, que su nombre has vergüenza nombrar! Ya me voy recordando de ella. ¡Una buena pieza! No me digas más. Algo me verná a pedir. Di que suba (IV, 88-89).

Y después de un intercambio de cordiales saludos entre la tercera y la madre y de ponderar aquélla el hilado cuya venta le sirve de pretexto, Alisa se marcha tan rápidamente que podría pensarse que está propiciando que su hija se quede a solas con la alcahueta:

Hija Melibea, *quédese esta mujer honrada contigo*, que ya me parece que es tarde para ir a visitar a mi hermana, su mujer de Cremes, que desde ayer no la he visto, y también que viene su paje a llamarme, que se le arreció desde un rato acá el mal (IV, 89-90).

Cabe ahora preguntarse si verdaderamente una madre «celosa y brava» (III, 83-84) habría dejado a solas a su hija con Celestina, a la que conocía bien según se nos afirma y después de las tremendas advertencias de Lucrecia. Esto nos sugiere la idea de una madre depravada que pretende vivir a costa de unas relaciones nada honestas de su hija.

Esta consideración nos induce a pensar, también, que Celestina y Alisa hablan eufemísticamente o en sobreentendido para que Lucrecia no se entere de la verdad. El eufemismo consistiría, precisamente, en mencionar la «venta del hilado» como objeto de la visita. En el argot de Celestina la palabra «hilado» implica relación sexual,⁸ pues así lo dio a entender cuando en el camino le dijo a Sempronio: «Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado» (III, 81). Resulta significativo que nada más decir Celestina que el motivo de su visita era vender un poco de hilado, Alisa responda con esta críptica respuesta:⁹

8.— Tratan del significado sexual del «hilado» Rosario Ferré (1983) y Manuel de Costa Fontes (1985). También parece sugerirlo Cantalapiedra (2000, II: 392, n. 62).

9.— Parece fácil deducir que si durante cuatro años habían sido vecinas y hablaban entre ellas, Alisa conocería perfectamente el argot de Celestina.

Vecina honrada, tu razón y ofrecimiento me mueven a compasión y tanto, que quisiera cierto más hallarme en tiempo de poder cumplir tu falta, que menguar tu tela. *Lo dicho te agradezco. Si el hilado es tal, serte ha bien pagado* (IV, 89).

Respuesta que sugiere que el hilado es considerado por Alisa como un negocio para ambas: ella anda mal de dinero, no se halla en condiciones de poder socorrer a Celestina en sus necesidades; en cambio le agradece lo dicho y ofrece pagar bien si el negocio del hilado funciona. Y acto seguido presenta una excusa para dejar a solas a Melibea con Celestina y se despide con esta equívoca recomendación final que sugiere un doble sentido en sus palabras: «Pues Melibea, *contenta a la vecina en todo lo que razón fuere darle por el hilado*» (IV, 90).

Todo parece un claro trasunto de esas comedias humanísticas en las que las madres ejercen papeles similares, como *El Poliodorus*, en donde Glauca, de condición pobre y humilde, acepta fácilmente los amoríos del adinerado Poliodoro con su hija Climestra a través de la alcahueta Calímaca.¹⁰

Lo expuesto hasta aquí nos lleva a pensar que Rojas consideró tan inadecuada la utilización de este diálogo en el contexto de la nueva trama que, para aprovecharlo, se vio impelido a justificar la actitud de la madre a través de influjos diabólicos. A ello debió de obedecer la inclusión del conjuro, que consideramos una interpolación.¹¹ En efecto, desde nuestro punto de vista, la estancia de Sempronio y Celestina en su casa (III, 84-86), y por tanto la realización del conjuro, está interpolada entre los temores que siente Sempronio por lo que le pueda ocurrir a la vieja en casa de Pleberio, confesados a Celestina cuando ambos van por la calle (III, 83-84), y los de la propia alcahueta, expresados también en la calle, ya sin la presencia del criado y hablando consigo misma (IV, 86-87). Si el lector recuerda o repasa los diálogos de esta parte de la obra (autos III, IV y V), podrá constatar que:

1º.— Celestina va ya preparada con todo lo necesario para efectuar la visita: «*Aquí llevo un poco de hilado en esta mi faltriquera, con otros aparejos*

10.— Acabado este artículo, el profesor Snow nos recomendó la lectura del publicado por E. Michael Gerli con el título «Complicitous Laughter: Hilarity and Seduction in *Celestina*» (1995: 19-38) por su coincidencia de apreciación respecto a esta conversación entre Alisa y Celestina. Efectivamente, pese a atenerse en cuanto a la autoría a la idea tradicional de Rojas como continuador del «antiguo autor», ve en esta entrevista las mismas connotaciones de malicia y complicidad entre ambas, aduciendo antecedentes de permisividad de las madres no solo en la comedia romana, sino también en la tradición literaria española.

11.— Consideran que el conjuro está manipulado Marciales (1985, II: 73), Cantalapiedra (2000, II: 375-376) y García-Valdecasas (2000: 258 y 349), aunque ni en su extensión ni en su alcance coinciden entre sí ni con nosotros.

que conmigo siempre traigo, para tener causa de entrar donde mucho no soy conocida la primera vez» (III, 83).¹²

2º.- En un momento determinado se despide de Sempronio en plena calle: «*A casa voy de Pleberio; quédate a Dios*» (III, 82). Si luego resulta que llega a su propia casa en compañía del criado es porque, como ocurre muy a menudo, las palabras de los personajes contradicen la trama que se nos presenta, lo cual tiene que ser fruto de la reelaboración de la obra.

3º.- En el comienzo del auto IV, camino de casa de Pleberio, se enfrasca en el siguiente soliloquio: «*Agora que voy sola*, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido de este mi camino...» (IV, 86). La expresión «*ahora que voy sola*» da a entender que hasta ese momento ha estado acompañada, es decir, que acaba de producirse la despedida. Además, lo que de verdad influye en su pensamiento es el temor manifestado por Sempronio. El conjuro queda completamente fuera de su mente, cosa increíble si realmente lo hubiera pronunciado después de despedirse del criado.

4º.- A comienzos del auto V, y pese a que su Argumento diga otra cosa, el reencuentro entre Sempronio y Celestina tiene lugar en la calle, donde el criado la espera «desde que dio la una» (V, 103).

5º.- Como sugeríamos poco más arriba, el recuerdo del conjuro sólo aparece para justificar que Alisa deje sola a Melibea con Celestina pretextando un empeoramiento de la salud de su hermana: «Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreciando el mal a la otra» (IV, 90). Recuerdo que incluso se amplifica en la *Tragicomedia* añadiendo a las anteriores las siguientes palabras: «Ea, buen amigo, tener recio, ahora es mi tiempo o nunca, llévala de aquí a quien digo».

6º.- Y queda por hacer una última consideración sobre este conjuro, presentándolo como contradicción palmaria con lo dicho en los diálogos anteriores, ya que al final de su famoso «himno», Pármeno, después de pormenorizarle a Calisto las artes pseudohechiceras de Celestina, concluye contundentemente: «¿Quién te podrá decir lo que esta vieja hacía? *Y todo era burla y mentira*» (I, 62). Esta afirmación de Pármeno es plenamente concorde con una argumentación que pretenda «mostrar los *engaños* de sirvientes y *alcahuetas*». ¹³ En tal caso, tal conjuro, bastante cómico en sí mismo por lo rebuscado de sus expresiones, tendría pleno sentido si lo hiciese delante de una de «sus víctimas» para engañarla; pero carece de él

12.- Merece la pena considerar la sutileza que implica el que Celestina lleve efectivamente hilado en su faltriquera, ya que éste puede servirle para tres usos distintos: 1) Para iniciar la conversación eufemística y de doble sentido como la que mantendrá luego con Alisa. 2) Para que si la interlocutora, aun entendiendo su sugerencia, no la acepta y la increpa, ella pueda alegar inocencia diciendo que lo único que ha pretendido es vender el hilado que realmente puede mostrar. 3) Para tener pretexto para entrar por primera vez donde no es muy conocida.

13.- Ver en el apartado siguiente las consideraciones sobre el título y el incipit.

si lo pronuncia a solas, porque no parece lógico que quiera engañarse a sí misma o que no le proporcione autoconfianza nada más acabar de hacerlo.¹⁴ Se trata, por consiguiente, de una pieza que, o bien ha sido creación del interpolador, o bien cambiada de contexto y de función si figuraba en la redacción original.

*De una comedia corrigiendo mores a una obra moralizante:
el título y el incipit*

José Luis Canet (2007) piensa también que antes de la *Comedia de Calisto y Melibea* en dieciséis autos debió existir otra con el mismo nombre, similar a las comedias humanísticas, breve, *corrigendo mores* y de final feliz y de la cual emanaría —al igual que de todas las comedias humanísticas que se usaban como material docente en el ámbito universitario— una moral aristotélica, que se fue alargando:

primeramente añadiéndole una serie de actos y posiblemente un claro final triste en consonancia con su ejemplaridad: «compuesta en reprehensión de los locos enamorados» y «venieron los amantes y los que los ministraron en amargo y desastrado fin», para posteriormente prolongar el «proceso del deleite de los enamorados», pero también modificando el sentido de la obra en otro más acorde con la nueva filosofía moral [propia del cristianismo renovado] que quieren explicitar sus autores (Canet, 2007: 37).¹⁵

Estos planteamientos de Canet dan fundamento y sentido a nuestra apreciación de que Rojas había moralizado, desde el punto de vista cristiano, una comedia convirtiéndola en tragedia. En efecto, en nuestros trabajos anteriores (1987, 1989, 1991, 2000 y 2001) hemos defendido

14.— Esto último en el caso de que *Celestina* creyera realmente en sus poderes ocultos; pero, como hemos visto, Pármeno, que la conocía bien y en su intimidad, niega de plano la realidad de tales poderes.

15.— José Luis Canet (1995, 1997, 1999, 2000, 2007 y 2008) relaciona el éxito de la *Celestina* —que habría sido usada en clases de poética, retórica y filosofía moral (1997: 51)— con «la crisis de la comedia humanística latina en su uso escolar de aprendizaje de la lengua y de cierta filosofía moral» (2007: 37) y con el cambio docente y religioso operado en algunas universidades españolas como fruto de corrientes renovadoras impulsadas por el Cardenal Cisneros y desarrolladas por grupos de profesores e intelectuales lulistas, nominalistas, escotistas y humanistas inclinados a la nueva religiosidad, tal como Alonso de Proaza y órdenes religiosas como la de los franciscanos y agustinos, entre otras. En este contexto habría circulado la primitiva *Comedia de Calisto y Melibea*, en cuya adaptación al cristianismo renovado habría participado Rojas: «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» (2007b: 43).

que la *Celestina* es una refundición con final catártico de una comedia de final feliz, de estirpe humanística, titulada *Comedia de Calisto y Melibea*, cuyas huellas estamos tratando de señalar. Fernando de Rojas habría transformado esa comedia completa de final feliz y de fondo didáctico-ejemplarizante, en una tragedia de «amargo y desastrado fin» de fondo moralizante. Esto es, que, como dice el acróstico, «Fernando de Rojas ‘acabó’ la *Comedia de Calisto y Melibea*», tomando el verbo «acabar» con el significado de «perfeccionar», «retocar», «arreglar», «dar la última mano» —en definitiva, refundir, reelaborar (1987: 57-60 y 174; 1989: 42).¹⁶ O lo que es lo mismo, que Fernando de Rojas, como se oyó en los tribunales judiciales, «*compuso* a Melibea» o «*compuso* a Celestina», tomando el verbo «componer» en su acepción de «poner juntamente una cosa con otra» (Covarrubias), o, expresado en términos más actuales «formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas en cierto modo y orden» (DRAE).¹⁷

Esto queda reflejado, a nuestro modo de ver, en las singularidades que ofrecen las piezas extratextuales, aunque ahora sólo nos centraremos en los dos títulos.

En el primero de ellos se percibe claramente su carácter primigenio de comedia humanística y en él ni se presiente la tragedia ni se atisba la nueva filosofía moral: «Comedia de Calisto y Melibea, la cual contiene demás de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosóficas y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas». ¹⁸ Mientras que en el segundo título, en el denominado comúnmente íncipit, es donde verdaderamente se palpa la pretensión moralizante, se adivina su fin trágico y se anuncia la aplicación de la nueva ética religiosa: «Síguese la Comedia de Calisto y Melibea, *compuesta* en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Asimismo *hecha* en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes». ¹⁹ Así pues, se trata de hacer una moralización de la obra castigando a todos aquellos que, ejercitando su libre albedrío, han contravenido los Mandamientos de la ley de Dios, castigo que incluye la condenación del alma al morir sin confesión, como consecuentemen-

16.— Cantalapedra (2000, II: 249-250) y Snow (2006: 545) abundan en el significado de «dar la última mano» para el verbo «acabar».

17.— Hay testimonios de años inmediatos a la publicación de la *Celestina* que confirman que la expresión *compuesto/compuesta* se empleaba en el sentido análogo al que nosotros proponemos. Baste un ejemplo. En el *Carro de dos vidas*, impreso en Sevilla en 1500 y *sin nombre de autor en la portada*, en el folio II se lee: «Comienza este libro nuevamente *compuesto* por Gómez García [...] traído del latín en romance de muchos libros y partes de la Sagrada Escritura». Puede consultarse la edición moderna de Melquíades Andrés Martín (1988).

18.— Nos atenemos al título de la edición de la *Comedia* de Toledo 1500, de Pedro de Hagenbach, aunque modernizando la ortografía. Edición facsímil de Poyán Díaz, 1961.

19.— Idem.

te ha señalado Canet (1995, 1999 y 2000). A este respecto, llamamos la atención sobre la absoluta precisión que establece el uso de los verbos en este íncipit o segundo título: la obra fue *hecha* (= inventada) «en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes» (argumentación propia de comedia humanística), y *compuesta* (= arreglada) «en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios» (motivo de la conversión en tragedia).

Desde este punto de vista de «composición» o «compostura», se explica que algunos críticos, como Marciales (1985), Cantalapiedra (2000, fundamentalmente) y García-Valdecasas (2000) entre otros, hayan detectado, ya en la versión *Comedia*, interpolaciones de refranes, sentencias sacadas de florilegios y escenas, así como ampliaciones de pasajes.²⁰ Y también se explican las disociaciones internas que hemos puesto de manifiesto, así como otras discordancias que vamos a presentar a continuación.

La segunda visita de Celestina a Melibea

Merece la pena examinar con atención esta segunda visita porque en ella observamos una de las inconsecuencias más llamativas en el tratamiento del tiempo, pensamos que a causa de esa labor de «acabado» o «composición».²¹

Para empezar, queda bien patente que entre esta visita (auto x) y la anterior (auto iv) solo media un día de diferencia. La referencia temporal resulta clarísima en el soliloquio de Melibea que precede al encuentro, al explicitar ésta que la primera visita había tenido lugar «ayer»:

20.— Desde metodologías y tonos muy diferentes, las tesis de Cantalapiedra (1984, 1986, 1995 y 2000 fundamentalmente) y García-Valdecasas (2000) coinciden en que Rojas encontró escrita la mayor parte del texto original: según Cantalapiedra, los doce primeros autos; según García-Valdecasas, hasta casi el final del auto xiv. Y ambos están de acuerdo en que Rojas interpoló en ellos sentencias, refranes, algunas escenas y ampliaciones de pasajes, y, obviamente, en que añadió las muertes de Calisto y Melibea y el planto de Pleberio, así como el Tratado de Centurio, aspectos estos en los que participamos con razones que complementan las suyas. Bernaldo de Quirós Mateo (2005 y 2008) ha sintetizado de forma muy clara y ordenada, y despojándola de comentarios acalorados, la tesis de García-Valdecasas y últimamente (2009) se ha sumado a ella personalmente analizando los aspectos teatrales de la obra.

21.— Sabido es que el tratamiento del tiempo en la *Celestina* ofrece serios problemas, dada la antinomia existente entre los pocos días que dura la acción ininterrumpida (tres y unas horas del cuarto en la versión *Comedia*; cuatro hasta el final del auto xv en la versión *Tragicomedia*) y las referencias a lapsos amplios de tiempo por parte de los personajes. Y estas antinomias no se resuelven a pesar de que se admita, como propone Asensio (1952: 26-43), una quiebra temporal indefinida entre la primera escena de la huerta y el momento en que Calisto llega a su casa; ni tampoco se solucionaría si consideráramos que la primera escena de la huerta es apócrifa. Y no solucionaríamos el problema porque la acción continua de los personajes y el diálogo entrelazado en todos los autos lo impiden, como el caso que exponemos a continuación.

¡Oh lastimada de mí! ¡Oh mal proveída doncella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda *ayer* a Celestina, cuando de parte de aquel señor, cuya vista me cautivó, me fue rogado... (x, 153).

Sin embargo, en su diálogo con Celestina, Melibea dice unas palabras que cronológica y conceptualmente resultan contradictorias con lo reflejado en la visita anterior. Veámoslo comparando las expresiones utilizadas ayer por Melibea en el auto IV con las que emplea hoy en el auto x:

AUTO IV.— ¡Jesú! No oiga yo mentar más ese loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado; si no, aquí me caeré muerta. ¡Éste es el que *el otro día* me vido y comenzó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán! (IV, 96).²²

AUTO X.— *Muchos y muchos días son pasados* que ese noble caballero me habló en amor (x, 160).

La discordancia entre ambos parlamentos es notable. Lo más llamativo es lo referente al transcurso del tiempo, pero no podemos dejar de resaltar también que el que *ayer* era definido como «loco, saltaparedes, fantasma de noche», resulta ser *hoy* «ese noble caballero»; y si *ayer* decía de él que «el otro día» había desvariado «en razones haciendo mucho del galán», *hoy* resulta que hace «muchos y muchos días» le había «hablado en amor». Parece necesario deducir que, o bien es una misma mujer la que habla de dos hombres y dos lances distintos, o bien que quienes se han expresado en tan contradictorios términos son dos mujeres distintas. Cualquiera de las dos soluciones es completamente incongruente con la trama de la *Celestina* que nos ha llegado impresa. Nos hallamos pues ante una huella evidente de la comedia humanística de final feliz que no ha sido convenientemente modificada en su nueva versión «compuesta» y moralizada.

Además, de esta «compostura» existen rastros más evidentes aún. Examinaremos algunos en los apartados siguientes, pero antes conviene ha-

22.— La expresión «el otro día» indica cercanía temporal. Así se comprueba en la misma obra, cuando Pármeno la utiliza en el auto I para referirse al mismo encuentro en la «huerta» que aquí evoca Melibea, y también cuando Celestina dice a Sempronio un momento antes de morir: «A osadas, que me maten, si no te has asido a una palabrilla que te dije *el otro día* viniendo por la calle, que cuanto yo tenía era tuyo» (xii, 180). Se refiere indudablemente a lo que le había dicho anteayer tras la primera visita a Melibea: «Calla, loquillo, que parte o partecilla, cuanto tú quisieres te daré. Todo lo mío es tuyo» (v, 104). Examinada la misma expresión en otras obras, comprobamos que siempre el plazo cronológico es corto: oscila entre ayer, anteayer y tres días antes. Así, en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (Baranda: 291, 343, 364, 365, 366, 398, 406 y 440), en la *Comedia Thebaida* (G. D. Trotter y Keith Whinnom: 149, 225 y 249) y en *Don Quijote de la Mancha*, II, 51 (Avalle-Arce, 439).

cer algunas reflexiones en torno al personaje de Melibea recapitulando buena parte de lo expuesto hasta ahora.

Reflexiones sobre el personaje de Melibea

Algunos rasgos de la Melibea que se nos presenta en los primeros autos son los siguientes:

- En el momento del primer encuentro está en una «huerta» sin muros y sin que se detecte la presencia de sirvientes o familiares.
- En la primera visita de Celestina, su casa se encuentra «aquí en las tenerías», es decir, en una zona pobre.
- La presencia o influencia de Pleberio no se percibe en modo alguno.
- Tanto ella como su madre tenían bastante familiaridad con Celestina (iv, 89-93).
- Ambas emplean expresiones bajas del tipo «mala landre te mate» y «así goce de mí» (iv, 89 y 92), igual que Areúsa (vii, 126, 128, 130; viii, 134; ix, 145 y 148), Elicia (i, 57; ix, 145 y 146) y Celestina (i, 67; xii, 179).
- Melibea ha sido vista por Areúsa en la intimidad, incluso medio desnuda (ix, 145).
- Habla de Calisto en forma displicente y asegura haber tenido su primer encuentro con él «el otro día».

Pero en otros momentos, especialmente en los autos más avanzados, los rasgos predominantes son completamente distintos:

- Vive en el interior de la ciudad, en una mansión con «huerto» en el que solo se puede entrar con escalas.
- El acceso a la casa queda impedido por «fuertes cerrojos» y se alude a la presencia de muchos criados (xii, 170, 174, 175, 176).
- La existencia e influencia de Pleberio se hacen ostensibles a partir del auto xi.
- Incluso en el auto iii (cuestión que tratamos a continuación), su madre es calificada de «celosa y brava» y su padre de «noble y esforzado».
- Hace mención elogiosa a Calisto y a un antiguo amor entre ambos (x, 160; xii, 173; xv/xx, 229).

De la confrontación de estas dos facetas de Melibea se deduce, casi necesariamente, que la Melibea que protagoniza la obra es una fusión de dos personajes femeninos distintos que aparecerían en la comedia humanística anterior, después «acabada» o «compuesta» por Rojas. El esbozo de la personalidad de ambas resulta relativamente sencillo a la luz de lo que acabamos de señalar y de otras expresiones de los diálogos.

La segunda, la Melibea distinguida y de clase noble o acomodada, sería un «eterno amor» de Calisto, cuya unión se vería impedida por la oposición de sus padres. La alusión a Erasístrato y a la piedad de Seleuco del primer auto resultan esclarecedoras a este respecto y encajan perfectamente con el «Muchos y muchos días son pasados que ese noble caballero me habló en amor»(x, 160).²³

La primera, la Melibea de las tenerías, parece ser una moza bastante casquivana, con una madre más casquivana aún, quizá propuesta como alternativa amatoria por Celestina en esa primera visita de la alcahueta al protagonista en una conversación entre ambos que marcaría el carácter de los futuros acontecimientos. Pero tal conversación, aunque Calisto la alude como llevada a efecto, no aparece en escena ni incluso se hace posible por la continua permanencia de Celestina en ella.²⁴ A tal personaje le cuadran perfectamente todas las circunstancias arriba aludidas al resaltar algunos rasgos de la Melibea de los primeros autos.

Ahora bien, entre ellos hemos señalado que la presencia o influencia de Pleberio no se percibe en modo alguno.²⁵ Sin embargo, cualquier lector que preste la debida atención a los diálogos podrá argüirnos que, en la despedida de Celestina a Sempronio en plena calle, la alcahueta había dicho: «A casa voy de Pleberio, quédate a Dios» (III, 82), y no es menos cierto que el criado había manifestado sus temores con estas palabras: «Madre, mira bien lo que haces [...]. Piensa en *su padre, que es noble y es forzado, su madre celosa y brava*, tú la misma sospecha, Melibea es única a ellos, faltándoles ella, fáltales todo el bien» (III, 83-84).

Evidentemente, estas palabras que preceden a la primera visita parecen echar por tierra nuestras consideraciones, ya que se ajustan perfectamente a la línea argumental de la *Celestina*, pero son, en realidad, una muestra de esa transposición de diálogos de que vamos hablando.

Como hemos visto, Celestina también había dicho que iba provista de todo lo necesario para *entrar por primera vez donde mucho no era conocida* y esto contradice plenamente el tono de la inicial conversación con Alisa y la posterior con Melibea, que sí demuestran haberla conocido perfectamente hasta el punto de llamarla «vecina honrada», y efectivamente se hacen varias alusiones a esa antigua vecindad (IV, 89, 90, 92, 93).

Así pues, este diálogo de camino pleno de temores del criado y luego de la propia alcahueta es previo a una visita de Celestina a la Melibea noble, aunque a donde llega la tercera, según el texto de la obra «compuesta», es primero a su casa y luego a la de las tenerías. Esto está en consonancia

23.– Este aspecto lo retomaremos en el apartado «Algunas otras disonancias entre la línea argumental y los diálogos».

24.– Ver lo dicho en la nota anterior.

25.– Así ocurre, en efecto, en el primer encuentro de la huerta y en la primera visita de Celestina a Melibea.

con esa despedida en plena calle que, sin embargo, no tiene efecto y da lugar a la llegada de la vieja y del criado a la morada de Celestina y a que ésta pronuncie su conjuro, escena que como hemos visto está interpolada.

Y es que nos hallamos ante un texto recortado y empalmado en forma distinta para convertir una obra en otra diferente, utilizando sus diálogos con los cortes y retoques necesarios, lo cual, a nuestro modo de ver, da lugar al insólito tratamiento del tiempo que presenta la *Celestina*.

Huellas de transposición de textos en el auto IV y su relación con el problema del tiempo

Volvamos de nuevo a la primera visita de Celestina a Melibea. En un momento determinado de este diálogo, Melibea increpa a Celestina de esta manera:

MELIBEA.— ¿Qué dices, enemiga? Habla, que te pueda oír.
¿Tienes *desculpa* alguna para satisfacer mi *enojo* y excusar tu yerro y *osadía*? (IV, 97).

Si el lector tiene a mano la obra, lee en ella estas palabras de Melibea y retrocede en el texto hasta la tercera réplica anterior, encontrará la respuesta exacta de Celestina a esta imprecación, contestando palabra por palabra —«desculpa», «osadía» y «enojo»— a la pregunta de Melibea:

CELESTINA.— Tu temor, señora, tiene ocupada mi *desculpa*.
Mi inocencia me da *osadía*, tu presencia me turba en verla airada, y lo que más siento y me pena es recibir *enojo* sin razón ninguna (IV, 96).²⁶

Realmente, esta anomalía consistente en que la respuesta exacta a la pregunta haya sido ya dada con anterioridad, no puede deberse a un autor que en su proceso creativo está «inventando» los diálogos. Sólo cabe atribuirlo a un refundidor que los corta y empalma de nuevo para dar lugar a una fábula distinta utilizando los diálogos de otra, sobre todo si esta labor la realiza una persona que desconoce la técnica teatral, aunque pueda ser muy valiosa en otros campos del saber, como en el jurídico, y esa labor la realiza de forma apresurada «en quince días de vacaciones».

Y, además, aquí nos encontramos con la clave del problema del tratamiento del tiempo, porque es en la intervención de Melibea que ha quedado interpolada entre este conjunto pregunta-respuesta cuyo orden está claramente invertido, donde precisamente se halla esa referencia

26.— El tono de este fragmento de diálogo denota distancia social entre Melibea y la alcahueta: arrogancia por parte de la primera y humildad y respeto por parte de la segunda. Parece que nos hallamos ante la Melibea hija de Pleberio.

al primer encuentro de los futuros amantes ocurrido «el otro día» en la «huerta»:

MELIBEA.—[...] ¡Éste es el que *el otro día* me vido y comenzó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán! (IV, 96).²⁷

No hace falta tener muchos conocimientos de técnica teatral para saber que los saltos de tiempo tienen que transcurrir en los «vacíos de escenario», es decir, en los momentos en que hacen mutis de la escena los personajes y aparecen otros, o, incluso, los mismos pero en situaciones distintas. Teniendo esto en cuenta, si, como acabamos de ver, resulta que se disocian diálogos de una obra y se empalman en forma distinta y, sobre todo, si entre ellos se introducen réplicas que tienen referencias temporales, como también se da aquí el caso, y proceden de escenas distintas, el resultado puede ser el caos, que es precisamente lo que ocurre en la *Celestina* y que ha dado lugar a tantas páginas tratando de explicarlo pero sin conseguirlo. Insistimos de nuevo en la inexperiencia y apresuramiento del refundidor que llevó a cabo esta labor.

Para remachar la cuestión, añadiremos que, en la comedia humanística, la Melibea hija de Pleberio pudo haber sido requerida de amores por Calisto hacía «muchos y muchos días» (auto X), mientras que la de las tenerías pudo haber tenido el primer contacto con él «el otro día». Si se refunden en uno solo los dos personajes y se aplican al único personaje resultante las expresiones temporales de aquéllos, la contradicción se hace inevitable.

Y aún podemos añadir otro indicio de la refundición de dos personajes femeninos en uno y de su incidencia en el dislocado tratamiento del tiempo. Es evidente que, al final del auto IV, Celestina ha conseguido casi todo lo que esperaba de esta visita: ha obtenido el cordón que ceñía el cuerpo de Melibea (IV, 100), objeto bien apropiado para satisfacer el fetichismo de Calisto (VI, 113-118) que la tercera intuiría por su gran conocimiento de las debilidades humanas, y además la protagonista le ha manifestado su entrega a Calisto al decir: «Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sufrido» (IV, 100), y sobre todo y ya casi como despedida: «En cargo te es ese caballero» (IV, 101).²⁸ Por el contrario, ya vimos cómo al comenzar el auto X se lamenta de no haber concedido su petición y demanda «ayer» a Celestina. ¿Tiene algún sentido si es la misma persona la que protagoniza el final de la primera entrevista y los prolegómenos de la segunda? Como no apelemos a la influencia del conjuro, el hecho resulta

27.— Estas expresiones son necesariamente de la Melibea de las tenerías, al hacer alusión al episodio de la huerta y al corto espacio de tiempo transcurrido desde su primer encuentro con Calisto y al menospreciar a éste en su narración del acontecimiento.

28.— A este respecto, resulta bien expresivo el Diccionario de Covarrubias. En la entrada «Cargo», leemos: «Dar cargo a uno en cierta cosa es encomendársela».

inexplicable. En cambio, si son dos personajes distintos los que hablan, el «ayer» del uno no implica necesariamente que fuera el «hoy» del otro, con lo que el tiempo puede dilatarse, dando así cabida a otras expresiones temporales incoherentes con la trama de la obra que nos ha llegado impresa, como, por ejemplo, los ocho días que lleva Calisto con dolor de muelas (IV, 99 y VI, 117).

Algunas otras disonancias entre la línea argumental y los diálogos

Sólo nos ocuparemos de un pequeño muestrario de ellas para no alargarnos excesivamente. En nuestras obras citadas (1987 y 1991) podrán hallarse más.

1.– Empezaremos por el lamento de Calisto a comienzos del auto I, casi inmediatamente después de la escena inicial, al que hemos hecho alusión páginas arriba:

¡Oh! Si viniédeses agora, Eras y Crato, médicos, sentiríades mi mal. ¡Oh piedad de silencio, inspira en el plebérico corazón, porque sin esperanza de salud no envíe el espíritu perdido con el desastrado Píramo y la desdichada Tisbe (I, 47).²⁹

De todos es conocida la interpretación de Menéndez Pidal corrigiendo «Eras y Crato» por Erasístrato y »silencio» por Seleuco. He aquí sus conclusiones finales:

Esta corrección es la única exacta. Calixto alude a una anécdota de Valerio Máximo, VI, 3, según la cual, habiendo Erasístrato, médico, conocido que la enfermedad de Antíoco es de amor, logra que el rey Seleuco, padre de Antíoco, por salvar la vida de su hijo, le ceda piadosamente el amor de Estratónica de quien el joven está enamorado. Esta anécdota fue muy famosa en la Edad Media. [Y añade:] Pleberio es el padre de Melibea, en el corazón del cual desea Calixto que obre la piedad de Seleuco, para que sea benigno con un enfermo de amor (1964: 58, ns. 2 y 3).

La crítica moderna ha resaltado el hecho de que este error no fuera corregido por el autor en las ediciones antiguas. Nosotros creemos que no

29.– Aunque indicamos la página correspondiente a la edición de Severin, en este caso citamos por la edición facsímil de Burgos, de Fadrigue de Basilea (A. M. Huntington: 1909).

se trató de ningún error sino de una acción plenamente consciente del refundidor, ya que es muy posible que este lamento encajase perfectamente con la comedia humanística que luego fue «compuesta» para dar lugar a la *Celestina*. Lo que es cierto es que no encajaba en modo alguno dentro de la trama de ésta. Así lo resaltaba Lida de Malkiel, pese a su apego a la teoría tradicional sobre la autoría:

La anécdota de Seleuco y la fábula de Píramo y Tisbe, citada a la par de ella, son singularmente inadecuadas a la situación de Calisto [...] pues en ambas el obstáculo a los amores es la resistencia de los padres, no la de la amada. Como quiera que sea, aquí como en otros casos, Rojas dejó en pie escrupulosamente la falla del «antiguo autor» (1962: 209).

Estamos plenamente de acuerdo con la mayoría de estas palabras, pero no con la justificación final, porque, como hemos apuntado, parece más bien ser una modificación consciente para paliar la inconveniencia del parlamento respecto a la nueva trama.³⁰ Con tal modificación, la anécdota de Seleuco queda aceptablemente disfrazada: Eras y Crato fueron médicos que existieron realmente y la expresión «piedad de silencio» no carece por completo de sentido. El hecho de que no se borrara la mención a Píramo y Tisbe tiene menor importancia porque lo que puede colegirse de esta comparación es el temor a un suicidio por amor. En cuanto a la expresión «plebérico corazón», puede entenderse como una metáfora que hace alusión a Melibea. Además habría que añadir algunas consideraciones sobre el alegado respeto de Rojas a las «fallas» del «antiguo autor», pues como hemos visto en los ejemplos analizados en anteriores epígrafes y seguiremos viendo más adelante, la existencia de parlamentos que contradicen la trama de la *Celestina* no quedan circunscritos al primer auto, es decir, a la pretendida obra del «antiguo autor» según la teoría tradicional, sino que se reparten a lo largo de toda la obra.

2.— Otro caso que —pensamos— deja entrever un mal reajuste de los textos es el larguísimo «himno» de Pármeno cuando ya Celestina y Sempronio han llamado a la puerta para la primera visita y Calisto había manifestado su ansiedad por recibirla inmediatamente: «A la puerta llaman; corre. [...] Calla, calla, malvado, que es mi tía; corre, corre, abre» (I, 59). Sin embargo, antes de abrir, Pármeno se extiende en ese famoso «himno», cuya simple lectura requiere alrededor de ocho minutos, mientras Celestina y Sempronio esperan pacientemente ante la puerta sin protestar (I, 59-63). Sin duda la descripción de Celestina y sus propiedades está

30.— No creemos que se trate de una errata, pues, si así fuera, ésta habría afectado sólo a uno de los dos nombres, a Erasítrato o a Seleuco. El hecho de que pueda tratarse de dos erratas tan bien conectadas que camuflen el sentido de la frase, resulta francamente sospechoso.

literariamente muy bien hecha, tiene calidad, pero su situación, tras las apremiantes palabras de Calisto, carece de toda lógica.³¹

3.— Aunque, que nosotros sepamos, sólo Marciales (I, 71) haya hablado de ello, nos llama la atención que en la primera visita de Celestina a Calisto no se produzca el lógico diálogo entre el amante y la alcahueta para que ésta proponga un remedio y establezca un plan de acción; las únicas palabras que intercambian se reducen a una desabrida petición de dinero por parte de ella y la entrega de cien monedas de oro por parte de él. Se nos podría argüir que tal diálogo no es necesario, pues Sempronio ya la había puesto en antecedentes mientras iban por la calle (I, 58-59); y ciertamente sería adecuada la refutación si el enamorado no afirmara ante Sempronio que tal diálogo sí había tenido lugar, cuando al enviarle en pos de Celestina le dice: «haz de manera que en sólo verte ella a ti, juzgue la pena que a mí queda y fuego que me atormenta; cuyo ardor me causó no poder mostrarle *la tercia parte de esta secreta enfermedad* (II, 75). Sin embargo, sabemos que no le mostró ni «la tercia parte» ni ninguna, y no cabe suponer este diálogo desarrollado fuera de escena porque Celestina permanece constantemente en ella desde que llega hasta que se despide. Una vez más, los dichos de los personajes contradicen la acción y, por tanto, estamos ante otro eco de reajustes de diálogos.

4.— Pensamos que en la descripción que hace Areúsa de Melibea en el auto IX está más presente la Melibea de las tenerías que la Melibea de la gran mansión y no solo porque destile envidia y celos, sino porque no habla «de oídas» —como sería lo más comprensible tratándose de la hija de Pleberio— sino «de vista»: dice que la ha visto en su intimidad, medio desnuda, desarreglada con unturas en la cara; sabe de sus costumbres, de sus cosméticos, etc., incluso diríase que la considera competidora:

Pues no *la has visto tú como yo*, hermana mía. Dios me lo demande, si en ayunas la topases, si aquel día pudieses comer de asco. Todo el año se está encerrada con mudas de mil suciedades. Por una vez que haya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara con hiel y miel, con unas y con otras cosas, que por reverencia de la mesa dejo de decir. Las riquezas las hacen a estas hermosas y ser alabadas; que no las gracias de su cuerpo. Que así goce de mí, unas tetas tiene, para ser doncella, como si tres veces hubiese parido. *El vientre no se lo he visto*; pero juzgando por lo otro, creo que le tiene tan flojo como vieja de cincuenta años. No sé qué ha visto Calisto, porque deja

31.— Esta falta de lógica también la han señalado, entre otros, Stamm (1988: 50 y 63) e Itziar Michelena (1999: 49-50).

de amar otras que más ligeramente podría haber y con quien más él holgase (ix, 145).

Cabría pensar, por el remate de esta parrafada, que Melibea no es más que otra del clan de Celestina, aunque, eso sí, más rica y afortunada. Y esto mismo es lo que se percibe en el largo dicerio antifeminista de Sempronio en el auto I, cuando asimila a Melibea, no a las mujeres «santas y virtuosas», sino a «estas otras» de dudosa moralidad: «Pero de *estas otras*, ¿quién te contaría sus mentiras, sus tráfigos [...], su lengua, su engaño, su olvido [...], su presunción, su vanagloria [...] su lujuria y suciedad [...] ¡qué imperfección, qué albañares debajo de templos pintados!» (I, 52).

5.– Otra expresión muy inconveniente con la trama de la *Celestina* se produce en el auto XIV cuando, después de consumado su amor en el huerto, Melibea le dice a Calisto: «Señor, por Dios, pues ya todo queda por ti, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista de día, pasando por mi puerta; *de noche donde tú ordenares*» (XIV, 192). Naturalmente, la expresión que hemos enfatizado era un desliz demasiado significativo para no precisar corrección y por ello, en las ediciones en 21 autos, se sustituyó por: «Y más, *las noches que ordenares*, sea tu venida por este secreto lugar a la misma hora» (192). Quizá la Melibea de las tenerías podría salir por las noches a donde Calisto ordenare, pero la que se nos presenta en la *Celestina* no tenía otra posibilidad que esperar en su propio huerto.

Conclusión

Acabamos de resaltar un ejemplo más de la tendencia de Rojas a respetar en lo posible el texto anterior: así, el «de noche donde tú ordenares» de la *Comedia* se convierte en «las noches que ordenares» en la *Tragicomedia*. Está claro que estos leves retoques debió de aplicarlos también al «acabado» de la *Comedia*; el camuflaje de la anécdota de Erasístrato es elocuente ejemplo de ello. Pero también hizo trasposiciones de textos e interpolaciones como las que hemos detectado. Es muy probable, además, que otros «arreglos» fueran acertados y resulten por tanto indetectables. A fin de cuentas, aunque Rojas no fuera escritor ni seguramente tuviera nociones claras de lo que era una comedia, su título de Bachiller en Leyes lo acredita como un hombre de cultura estimable. Estas reflexiones nos hacen pensar en la dificultad, más bien imposibilidad, de poder llegar a restaurar la comedia humanística original: sólo cabe entreverla a través de *descuidos* como los que hemos ido señalando.

II.— El anónimo «auctor» de la *Celestina**Los textos de la Carta y de los Versos acrósticos*

Uno de los factores que separa nuestra teoría de las más próximas a ella, radica en la identificación de Rojas no con el «autor», sino con «el amigo» que recibe de aquél, como regalo, una comedia humanística *manuscrita* (la mención a una cruz en el margen como señal para identificar el fin de la primera cena no puede interpretarse de otra forma), acompañada de una carta dedicatoria y rematada con un «fin bajo» en el que el autor decide no incluir su nombre. Ese «fin bajo» consiste, como veremos, en unos versos acrósticos anónimos que especifican la motivación y las circunstancias de la gestación de la obra.³²

Empecemos por esta última cuestión que, como ya ha sido tratada por extenso en nuestros trabajos anteriores, vamos a hacerlo aquí con la máxima brevedad posible, compatible con la claridad.

Suprimamos de la serie acróstica todas las estrofas en cuya lectura en vertical se nos da el nombre, rango académico y lugar de nacimiento de Rojas. Nos quedarán las cuatro estrofas centrales (4 a 7) en las que se da una particularidad que, por cálculo de probabilidades, resulta prácticamente imposible pueda deberse a la casualidad: que tanto la lectura acróstica como la total tienen pleno sentido.

La lectura acróstica de estas cuatro estrofas centrales nos dice simplemente SACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA. Si suponemos precedidas estas estrofas por la rúbrica FIN y colocadas inmediatamente a continuación de la obra, podremos comprobar que constituyen efectivamente ese «fin bajo» anónimo prometido en la Carta. En cuanto a la lectura total, la cuestión parece más clara aún: en ella le dice al amigo que si quiere saber el «limpio motivo» que le impele a enviarle la obra, lo busque en el «fin de aquesto que escribo», o sea, en los últimos versos. Si hacemos caso de la recomendación y consultamos el final de la estrofa 7, nos encontramos con ese «limpio motivo»: «Estos amantes les pondrán temor/ a fiar de alcahueta ni de mal sirviente». Es decir, la misma argumentación propia de la comedia humanística a que hacen referencia tanto el primer título como la segunda cláusula del incipit.

32.— La consecuencia inmediata de esta teoría es que en la gestación de la *Celestina* no intervinieron dos autores, sino tres. El autor de la Carta, es decir, el de la *Comedia de Calisto y Melibea* en versión que no ha llegado a nosotros, encontró una obrita inacabada de un «antiguo autor». A partir de ella escribe su comedia y la remite como regalo a «un su amigo», o sea, a Fernando de Rojas, que la «compone» o «acaba» dando lugar a la *Celestina* que nos ha llegado impresa. La obrita de ese «antiguo autor» debió de ser muy breve ya que sólo dio de sí para confeccionar la «primera cena» de la comedia humanística; la extensión de esa «primera cena» es muy difícil de esclarecer después de la manipulación de Rojas sobre toda la obra.

Hay otra confirmación de que las estrofas 4-7 fueron las originales y las restantes son añadidura posterior: en aquéllas se nos presenta la obra como absoluta novedad, mientras que en las tres primeras el Bachiller Fernando de Rojas se lamenta de las críticas que ha recibido; por consiguiente, su intervención en la obra es ya conocida por muchas personas. Naturalmente, si estas tres primeras estrofas son un añadido, también lo son necesariamente las cuatro finales que nos dan a conocer su lugar de nacimiento y en cuyas dos últimas se percibe el tono profundamente moral y cristiano que Rojas pretendió dar a la «compostura» o «acabado» de la obra.³³

La Carta fue también interpolada, aunque en una medida mucho menor. Como ya han propuesto otros críticos y confirman nuestras apreciaciones anteriores, la frase «para disculpa de lo cual todo, no sólo a vos, pero a cuantos lo leyeren, ofrezco los siguientes metros» (36-37) debe ser borrada porque tales «metros» en su versión completa no existían aún. También debemos rechazar toda la parte del texto que alude a las circunstancias de Rojas, desde «Mayormente que siendo jurista yo» hasta el final de la frase anterior.³⁴ Con ello zanjamos otra de las cuestiones más ampliamente debatidas desde siempre: la imposibilidad de que la *Celestina* hubiera podido ser escrita por un estudiante de Derecho —ni por nadie— en quince días de vacaciones.

A poco que se piense, resulta significativo que estas correcciones que proponemos —y que se reducen a tachar de las piezas preliminares lo que sabemos son datos de la vida y circunstancias de Rojas— resuelvan todas las controversias planteadas a lo largo de los tiempos en torno a estas piezas preliminares. Esto debería bastar como abono de nuestra teoría, pero además hay otras razones. Veámoslas.

33.— Esto en la versión de 16 autos, porque en la *Tragicomedia*, el recuerdo de la Pasión de Jesucristo se sustituye por referencias clásicas, y esta última estrofa se rehace y pasa a ser la primera de las tres que se colocan al final del libro bajo el rótulo «Concluye el autor aplicando la obra al propósito por que la *acabó*». En ella observamos el ya constatado desplazamiento de textos a otros contextos y el aprovechamiento casi al pie de la letra de material lingüístico, en este caso «aquel que espigas y lanza, / Azotes y clavos su sangre vertieron», «su faz escupieron», «vinagre con hiel fue su potación», «ladrón» y «santo/s lado/s» (236-237 y 258).

34.— Esta interpolación que empieza en «Mayormente que siendo jurista yo» y acaba en «los siguientes metros» (36-37), rompe la cohesión y coherencia del texto en que se inserta, carece del estilo humanístico que Di Camillo percibe en la Carta y no presenta palabras raras ni neologismos rebuscados de los que este ilustre hispanista consigna para el resto de la Carta (2001: 111), pues aunque registra «acepto» como tal, considerando que se usa por primera vez en la *Celestina* al basarse en el *Diccionario medieval español* de M. Alonso, no es así, ya que antes lo había usado Hernando del Pulgar (1436?-1493) en *Los claros varones de Castilla*, en el capítulo dedicado a Enrique IV (Sevilla 1500, impresa por Stanislaw Polono, 2v. y 5r.). Por otra parte, Di Camillo estima que la Carta no la escribió Rojas y que la frase que da entrada a los versos acrósticos es una adición (2001: 116).

*Las rúbricas de ambas piezas preliminares y de las estrofas finales
en la edición valenciana de 1514*

De lo expuesto hasta aquí, se deduce que los textos de la Carta y de los acrósticos, según nos han llegado, ofrecen dos aspectos contrapuestos: la Carta es, casi en su totalidad, obra del «auctor» remitente, salvo algunas frases interpoladas por el «amigo» destinatario, Rojas. En cuanto a los versos, siete de sus estrofas pertenecen a Rojas y solo cuatro al «auctor», y además la lectura acróstica de la serie total nos proporciona la información de quién fue el bachiller Rojas y cuál fue su aportación a la obra: EL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS ACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA Y FUE NASCIDO EN LA PUEBLA DE MONTALVÁN. Las tres estrofas finales que aparecen en la *Tragicomedia* («Concluye el autor aplicando la obra al propósito por que la *acabó*») son igualmente de Rojas.³⁵

A la vista de ello y simplificando, podemos decir que la Carta es obra del «auctor» y los versos acrósticos y estrofas finales pertenecen al «amigo», Rojas.

Es posible que se piense que esta afirmación es sólo una conjetura. Creemos que podemos aportar una prueba determinante. Para ello debemos centrar nuestra atención en la edición de la *Tragicomedia* impresa en Valencia por Juan Jofré en 1514, una de las más fiables según muchos críticos y preparada por Alonso de Proaza, buen conocedor, sin duda, de todo el proceso de gestación de la obra ya que su nombre aparece ligado a ella desde las primeras ediciones.³⁶ Fijémonos pues en las rúbricas que en esta edición preceden tanto a la Carta como a los versos acrósticos y a las tres estrofas finales de conclusión:

Carta: «El AUCTOR a un su amigo».

Versos acrósticos: «El AUTOR escusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara».

Estrofas finales: «Concluye EL AUTOR aplicando la obra al propósito por que la *acabó*».³⁷

35.— En ellas insiste en su labor de «acabar» una obra anterior añadiéndole el sentido moralizante y cristiano al que nos hemos referido en el apartado «De una comedia *corrigendo mores* a una obra moralizante: el título y el íncipit». En cuanto a la técnica compositiva, es la propia de Rojas (Véase la nota 33).

36.— Patrizia Botta, gran especialista en las ediciones de la *Celestina*, declara que, en esta edición, Proaza se porta «como un dueño de la materia que sabe cómo arreglar y remozar. Sus intervenciones más evidentes están en las partes extradramáticas, repartidas entre materiales publicitarios o editoriales (títulos, rúbricas, colofón) y sus propias coplas» (1999: 24-25).

37.— Tomamos la cita de la edición facsímil realizada por la Institució Alfons el Magnànim (Diputació de Valencia), 1999. Existen otras dos ediciones facsímiles: una editada por Espasa-Calpe, Madrid, 1975, y otra por el Círculo del Bibliófilo, Barcelona, 1977.

¿Debemos admitir que esta distinción entre «auctor» y «autor» responde sólo a un capricho o a un descuido de los impresores? Ciertamente no. No solo porque los titulares son la parte menos propicia para cometer erratas, sino porque también el *Diccionario de Autoridades* nos saca inmediatamente de dudas:

AUCTOR. Término forense antiguo, y corresponde al que vende alguna cosa, o traspaşa alguna acción o derecho a otro. [...] Auctor es aquel de quien alguno tiene alguna cosa o derecho.

AUTOR. Comúnmente se llama al que escribe libros y compone y saca a luz otras obras literarias.

No es lo mismo, por tanto, «auctor» que «autor». «Auctor», aunque término forense, acabó aplicándose a los escritores de los textos luego recopilados o refundidos por el «autor», es decir, el compilador o refundidor de los textos. Esto lo encontramos corroborado en otra obra impresa también en Valencia y precisamente en el mismo año de 1514: el *Cancionero General* compilado y publicado por Hernando del Castillo, cuyo título completo es: *Cancionero General de muchos y diversos auctores, otra vez impresso, enmendado y corregido por el mismo autor*,³⁸ indicando expresamente que «auctores» son quienes hicieron los poemas y «autor» es el que los sacó a luz, Hernando del Castillo.

Sabemos que en esta cuestión, las lecturas que ofrecen las distintas ediciones de la *Celestina* resultan anárquicas ya que utilizan ambos términos de forma casi indiferente; entonces ¿por qué hemos de tener en cuenta la peculiaridad de una edición de Valencia? Pues porque queda demostrado que, al menos en Valencia y en 1514,³⁹ eran tenidos en cuenta los distintos significados de los términos «auctor» y «autor»: el título del *Cancionero General* de Hernando del Castillo da constancia fehaciente de ello. Si en el mismo año y en la misma ciudad, Proaza —que precisamente fue uno de los «auctores» que tienen poesías incluidas en dicho cancionero, posible editor de esta *Tragicomedia*⁴⁰ y, en todo caso, «corrector de la impresión», según se especifica en sus coplas finales que retoca y amplía— emplea la palabra «auctor» para referirse al que escribió la Carta y, por lo tanto,

38.— Cfr.: González Cuenca (2004, IV: 3) y Rodríguez-Moñino (1958), quien, en su estudio introductorio a la edición facsímil del *Cancionero General* de 1511, reproduce la portada de la edición de 1514. También González Cuenca la reproduce en el tomo v, p. 628, aunque con un indudable lapsus en el pie de la ilustración: no corresponde a la edición de Toledo 1517 realizada por Juan de Villalquira, sino a la de Valencia 1514 realizada por Jorge Costilla.

39.— También en Alcalá de Henares, un año antes, se publicó el libro cuyo título completo es: *Obra de agricultura copilada de diversos auctores por Gabriel Alonso de Herrera, de mandado del muy ilustre y reverendísimo Señor el Cardenal de España arzobispo de Toledo*, según testimonia Norton (1997: 4 [facsímil] y 298).

40.— Así lo considera Canet Vallés (1999a: 35).

también la comedia manuscrita, y «autor» al que hace unos versos cuyo acróstico lleva su nombre y unas estrofas finales explicando el propósito por el cual *acabó* la obra, es porque quiere dejar bien claro que uno es el «inventor» de la obra y el otro el que la *acabó* y preparó para publicar, esto es, el que la *compuso*.

Desde este punto de vista, es evidente que quien afirma en la Carta enviar una obra manuscrita para «pagar las muchas mercedes de su libre liberalidad recibidas» y dice que quiere permanecer en el anonimato, hace cesión plena de sus derechos al destinatario, de acuerdo con la definición que establece el *Diccionario de Autoridades* del término «auctor».

¿Es quizá ésta una de las razones por las que, según ha demostrado Joseph T. Snow (1999, 2001a y 2005-6),⁴¹ en los ambientes literarios de su época y de las inmediatamente posteriores jamás se hable de Rojas como autor de la *Celestina* y se presente ésta como anónima sin su nombre en las portadas de casi todas las ediciones hasta bien entrado el siglo XIX? Parece ser así, porque, según consta, existían entonces palabras y significados, como los de «auctor» y «autor», ya olvidados y posiblemente ignorados en la actualidad pero a la sazón plenamente vigentes y al alcance de todos los lectores en una de las ediciones más prestigiosas.

Y, para rematar, recordemos que en una de las piezas extratextuales de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, para algunos la mejor imitación de la *Celestina*, el «amigo» dirige una carta al «auctor» pidiéndole perdón por haber publicado la obra sin su permiso.⁴² ¿Velada alusión a lo ocurrido con la obra modelo? A la vista de lo expuesto anteriormente, parece que sí, aunque como hemos indicado, Rojas tenía pleno derecho a hacer lo que hizo, tanto en el plano legal como en el moral. En el plano legal porque la comedia manuscrita le fue regalada en pago de las «muchas mercedes recibidas», es decir, el «auctor» le había cedido los derechos sobre ella; y en el plano moral porque el propio «auctor» le había dicho que no

41.— Joseph T. Snow, como consecuencia del amplísimo panorama que le proporcionan los datos que tiene recogidos para su magna *Historia de la recepción de Celestina* (1997, 2001b, 2002), ha demostrado lo siguiente: 1) En las portadas de las ediciones impresas en la primera etapa editorial (1499-1633) falta por completo el nombre de Rojas. 2) En las cuatro décadas que median entre la publicación de la *Comedia* y la muerte de Rojas, ningún literato lo menciona. 3) No existe documento alguno en Talavera que relacione su nombre con *Celestina*. Además, esgrime otras pruebas que le conducen a afianzarse en su idea de que no se puede considerar a Rojas autor de *Celestina*. Sugiere que el verbo «compuso» («compuso a Melibea, «compuso a Celestina») bien podría ser un sinónimo del «acabó» de los versos acrósticos y que acaso indiquen que Rojas intervino «dando la última mano» ayudando a Proaza a componer y acabar la *Comedia* de Toledo 1500 (2005-2006: 555), si bien admite la posibilidad de que los grupos de importantes personas vinculadas al mundo universitario que Canet percibe detrás del texto celestinesco, permitieran al joven jurista «acabarlo» en «quince días de vacaciones» (2005-2006: 548).

42.— La palabra «auctor» es, efectivamente, la utilizada en la edición de 1542, fols. Cv., CÍv. CÍv. (Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, R/4018). Sin embargo, en las ediciones modernas que hemos manejado la cambian por «autor».

quería que la obra quedase vinculada a su nombre. Atendiendo a esto, cabe incluso pensar que esta distinción entre ambos conceptos que hace la edición de Valencia tenga por finalidad justificar ante posibles murmuradores los derechos de Rojas. El texto de la Carta deja bien a las claras el motivo de esos derechos.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta aquí, resulta significativo el hecho de que las otras dos ediciones valencianas de 1518 y 1529 (estudiadas y descritas por Marciales, I, xviii-xx y 233-34) insertan, tanto en los *versos acrósticos* como en las *estrofas finales de conclusión*, sendos xilogramados que quieren representar la efigie de Rojas, mientras que en la Carta del «auctor» no existe ninguna referencia gráfica al Bachiller.

El actual *Diccionario de la Real Academia Española* incluye la palabra «auctor», pero lo único que dice de ella es «m. ant. autor», lo cual no carece de lógica pues desde hace mucho tiempo no circulan obras manuscritas que merezcan la pena ser compiladas o readaptadas por otra persona. No obstante, el significado que recoge el *Diccionario de Autoridades* debería ser tenido muy en cuenta para el estudio y edición moderna de obras de la época de la *Celestina*.

Bibliografía citada

- ANDRÉS MARTÍN, Melquíades (ed.) (1988), *Carro de dos vidas*, de Gómez García, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria.
- ASENSIO, Manuel J. (1952), «El tiempo en 'La Celestina'», *Hispanic Review* xx, pp. 28-43.
- ASENJO GONZÁLEZ, María (2008), «La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*», *Celestinesca* 32, pp. 13-35.
- AVALLE-ARCE, J. B. (ed.) (1983), *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alhambra.
- BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio (2005), «Comentarios a la hipótesis de García-Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*», *Espéculo*, 30, pp. 1-22.
- , (2008), «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir* 12, pp. 325-339.
- , (2009), «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir* 13, pp. 97-108.
- BOTTA, Patrizia (1999), «El texto de *La Celestina* en la edición de Valencia, 1514», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*. *Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, ed. de Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, 2 vols., Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, pp. 17-29.

- , (2001), «Las (¿dos?) casas de Melibea», en *Tras los pasos de 'La Celestina'*, eds. Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph T. Snow, Kassel, Reichenberger.
- CANET, José Luis (1995), «La comedia humanística española y la filosofía moral», en *Los albores del teatro español, Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha., pp. 175-187.
- , (1997), «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. R. Beltrán y J. L. Canet, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 43-61.
- , (1999a), «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, ed. paleográfica de Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, 2 vols. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 31-38.
- , (1999b), «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula*, 633, pp. 22-24.
- , (2000), «Hechicería versus libre albedrío en la *Celestina*», en *El jardín de Melibea*, Burgos, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 201-227.
- , (2007a), «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XV-XX*, eds. Irene Romera y Joseph Lluís Sirera, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, col. Parnaseo, pp. 15-28.
- , (2007b), «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31, pp. 23-58.
- , (2008), «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI», *Celestinesca* 32, pp. 85-107.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, F. (1984), «Los refranes de *Celestina* y el problema de su autoría», *Celestinesca*, 8-1, 1984, pp. 49-53.
- , (1986), *Lectura semiótico-formal de «La Celestina»*, Kassel, Reichenberger.
- , (1995), «El refranero celestinesco», *Celestinesca*, 19, pp. 31-56.
- , (2000), *Anónimo/Fernando de Rojas. Tragicomedia de Calisto y Melibea. Edición crítica con un estudio sobre la autoría y la «Floresta celestinesca»*. 3 vols. Kassel, Reichenberger.
- COSTA FONTES, Manuel de (1985), «*Celestina*'s 'hilado' and Related Symbols: A Supplement», *Celestinesca* 9-1, pp. 33-38.
- COVARRUBIAS, Sebastián de [1616] (1979), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner.
- DI CAMILLO, Ottavio (2001), «La péñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la Carta 'El autor a un su amigo' de *La Celestina*», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, ed. de Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, pp. 111-126.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES [1726] (1976, 3ª reimp.), 3 vols., Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.

- FERRÉ, Rosario (1983), «*Celestina* en el tejido de la 'cupiditas'», *Celestinesca* 8-1, pp. 3-16.
- GARCÍA-VALDECASAS, José Guillermo (2000), *La adulteración de «La Celestina»*, Madrid, Castalia, col. Literatura y Sociedad.
- GERLI, E. Michael (1995), «Complicitous Laughter: Hilarity and Seduction in *Celestina*», *Hispanic Review* 16, pp. 19-38.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004), *Cancionero General de Hernando del Castillo*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 5 vols.
- HUNTINGTON, A. M. (ed.) (1909), *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, 1499. New York, Hispanic Society of America. Reimpresión en 1970 y 1995. De 1999 es la patrocinada por la Universidad de Salamanca (ed. Emilio de Miguel Martínez).
- LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa (1970, 2^a ed.), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba.
- MARCIALES, Miguel de (ed.) (1985), *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1964, 8^a ed.), «Fernando de Rojas», en *Antología de prosistas españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, pp. 53-66.
- MICHELENA, Itziar (1999), *Dos «Celestinas» y una ficción*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- , (2001), «La humilde condición de Melibea y su familia», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, eds. Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph T. Snow, Kassel, Reichenberger, pp. 183-201.
- MUÑÓN, Sancho de (1542), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, R/4018.
- NORTON, F. J. (1997), *La imprenta en España. 1501-1520*. Traducción de Daniel Martín Arguedas. Edición anotada por Julián Martín Abad, Madrid, Ollero y Ramos.
- POYÁN DÍAZ, D. (ed.) (1961), *Comedia de Calisto y Melibea*, Toledo 1500. Edición facsímil. Cologny-Genève, Biblioteca Bodmeriana.
- PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (2000), «Reflexiones sobre el Íncipit de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea* y el *Manuscrito de Palacio*», *Celestinesca*, 24, pp. 57-68.
- y SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO. Ver Sánchez Sánchez-Serrano.
- PULGAR, Hernando del (1500), *Los claros varones de Castilla*. Edición facsímil de la de Stanislaw Polono. Madrid, 1971, Salvat.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1958), *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*. Edición facsímil por acuerdo de la Real Academia Española; con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moñino.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio (1987), *Mensaje de La Celestina. Análisis de un proceso de comunicación diferida*, Madrid, Universidad Complutense, col. Tesis Doctorales, n^o 10/87.

- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio, y PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (1989), «Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea», *Revista de Literatura* LI, 101, pp. 21-54.
- , (1991), *Fernando de Rojas y La Celestina*, Barcelona, Teide, col. El escritor y su literatura.
- , (2001), «Otro punto de vista sobre el *Manuscrito de Palacio Ms 1520*», en «*La Celestina*». v *Centenario (1499-1999)*. *Actas del Congreso Internacional*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 273-279.
- SEVERIN, Dorothy S. (ed.) (1989, 14ª edición), *Fernando de Rojas. La Celestina*, Madrid, Alianza Editorial.
- SNOW, Joseph T. (1997), «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca* 21, pp.115-172.
- , (1999), «Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?», en *Studia Hispanica Medievalia v. Actas de las VI Jornadas de Literatura Española Medieval*, eds. A. Liotta y S. Luppi (= *Letras*, nos. 40-41), Buenos Aires, pp. 152-157.
- , (2001a), «Los estudios celestinescos 1999-2099», en «*La Celestina*». v *Centenario (1499-1999)*. *Actas del Congreso Internacional*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 121-132.
- , (2001b), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca* 25, pp. 199-282.
- , (2002), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca* 26, pp. 53-121.
- , (2005-2006), «La problemática autoría de *Celestina*», *Íncipit* xxv-xxvi, pp. 537-561.
- , (2009), «*Celestina's houses*», en *Late Medieval Spanish Studies in honour of Dorothy Sherman Severin*, eds. Joseph T. Snow and Roger Wright, Liverpool University Press, pp. 133-149.
- STAMM, James R. (1988), *La estructura de «La Celestina»*. *Una lectura analítica*, Salamanca, Acta Salmanticensis.
- TROTTER, G. D. y WHINNOM, Keith (eds.) (1968), *Comedia Thebaida*, London, Tamesis Books.

SÁNCHEZ, Antonio y Remedios PRIETO, «Sobre la ‘composición’ de *La Celestina* y su anónimo ‘auctor’», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 143-171.

RESUMEN

En la primera parte, se analizan los fragmentos de diálogos que resultan disonantes con la trama de la *Celestina* y parecen trasunto de una comedia humanística anterior. En la segunda, se estudian los dos distintos términos que utiliza la edición de Valencia 1514: «Auctor» para referirse al que escribió la carta «a un su amigo», y «Autor» para el que hizo los versos acrósticos que llevan su nombre («El Bachiller Fernando de Rojas...») y las tres nuevas estrofas de conclusión que aparecen en las ediciones de la *Tragicomedia*, constituyendo así un testimonio escrito y publicado de que Rojas no fue el «auctor» de la *Comedia de Calisto y Melibea*, ya que, según el *Diccionario de Autoridades*, los vocablos «auctor» y «autor» no eran sinónimos, sino, en cierto modo, extremos opuestos en una relación editorial: el que cedía sus textos y el que los sacaba a luz.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, auctor, amigo, acabó, compuesta, comedia humanística, refundición.

ABSTRACT

On the first part we analyze some dialogues that are contradictory to the general thread of the *Celestina* and seem to be a reflection of a previous humanistic comedy. The second part is dedicated to the study of two different terms used in the 1514 edition of Valencia: «Auctor» referred to the person who wrote the letter «to a certain friend», and «Autor» referred to the person who composed the acrostic verses with his names (El Bachiller Fernando de Rojas...) and the three new closing stances that appear for the first time in the editions of the *Tragicomedia*, and that constitute a written and published testimony of the fact that Rojas was not the «auctor» of the *Comedia de Calisto y Melibea*, since after the *Dictionary of Autoridades*, the voices «auctor» and «autor» were not synonyms, but to a certain extent even opposed extremes in an editorial relation: he who ceded his texts and he who published them.

KEY WORDS: *Celestina*, auctor, friend, finished, composed, humanistic comedy, adaptation.

