

Theatralia

La dramaturgia de *La Celestina*

José María Ruano de la Haza
y Jesús G. Maestro
(eds.)



Editorial
Academia del Hispanismo
2008

CDU: 82(09); 792

MAESTRO, Jesús G. y José María RUANO DE LA HAZA, eds. lit. THEATRALIA (10º. 2008. Vigo), *Theatralia. Revista de Poética del Teatro: [La dramaturgia de La Celestina / Jesús G. Maestro y José María Ruano de la Haza (eds.)]*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, S.L., 2008. 232 págs: 21 cms.

D. L.: VG 321-2008 ISSN: 1576 - 1754 ISBN: 978-84-96915-27-5

1. Crítica literaria. Historia de la literatura.
2. Teatro. Teoría y técnica teatral.

I. *Theatralia*.
II. MAESTRO, Jesús G., ed. lit.
III. Editorial Academia del Hispanismo, S.L.

© Editorial Academia del Hispanismo

Ilustración de portada

Fotografía del montaje de Zampanó.
Corral de Comedias de Alcalá de Henares.
Proporcionada por José María Ruano de la Haza.

Theatralia La dramaturgia de *La Celestina*

Para toda correspondencia con *Theatralia*:

Jesús G. Maestro (ed.)
maestro@academiaeditorial.com

Impresión
Tórculo Artes Gráficas, S.A.
ISSN: 1576 - 1754 ISBN: 978-84-96915-27-5
Depósito legal: VG 321-2008

Editorial
Academia del Hispanismo, S.L.
Avda. García Barbón 48 B. 4, 3º K
36201 Vigo (España)
Tlf. 676 025 028
academia@academiaeditorial.com
www.academiaeditorial.com

Theatralia

Revista de Poética del Teatro

10

La dramaturgia de 'La Celestina'

DIRECTOR & GENERAL EDITOR

Jesús G. Maestro
Universidad de Vigo

EDITORES DE ESTE VOLUMEN

José María Ruano de la Haza
University of Ottawa

Jesús G. Maestro
Universidad de Vigo

SECRETARÍA · MANAGING EDITOR

Sonia Míguez Soto
Universidad de Vigo

COMITÉ CIENTÍFICO · EDITORIAL BOARD

Ángel Abuín González (Universidad de Santiago)
Frederick A. De Armas (University of Chicago)
Urszula Aszyk (Uniwersytet Warszawski)

Carmen Becerra (Universidade de Vigo)
Jean Canavaggio (Université de Paris X, Nanterre)
Anthony J. Close (University of Cambridge)
Jean-Pierre Etievre (Université de Paris, Sorbonne)
Susan L. Fischer (Bucknell University)
Wilfried Floeck (Justus Liebig Universität Giessen)
Edward H. Friedman (Vanderbilt University)
Luciano García Lorenzo (CSIC, Madrid)
Michael Gerli (University of Virginia)
Aurelio González Pérez (El Colegio de México)
Georges Güntert (Universität Zürich)
Alfredo Hermenegildo (Université de Montréal)
Tadeusz Kowzan (Université de Caen)
Wladimir Krysinski (Université de Montréal)
Felipe B. Pedraza Jiménez (Universidad de Castilla-La Mancha)
María Grazia Profeti (Università degli Studi di Firenze)
Luis Ramos García (University of Minnesota)
Joseph V. Rikapito (Louisiana State University)
José Romera Castillo (UNED, Madrid)
José María Ruano de la Haza (University of Ottawa)
Aldo Ruffinatto (Università degli Studi di Torino)
Nicholas Spadaccini (University of Minnesota)
Manfred Tietz (Ruhr-Universität Bochum)
María José Vega Ramos (Universidad Autónoma de Barcelona)
Sultana Wahnón Bensusán (Universidad de Granada)
Anthony N. Zahareas (University of Minnesota)

* * *

· Año 2008 ·

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

La dramaturgia de 'La Celestina'
Jesús G. Maestro
· 11 ·

ESTUDIOS

GÉNERO Y DRAMATURGIA EN LA *CELESTINA*
José Luis Canet
· 27 ·

RETÓRICA Y DRAMATURGIA
DEL GESTO Y LA EXPRESIÓN EN *CELESTINA*
Evangelina Rodríguez Cuadros
· 43 ·

LA ORACIÓN A SANTA APOLONIA DE LA *CELESTINA*
A LA LUZ DEL FOLKLORE MÉDICO-RELIGIOSO
Santiago LÓPEZ-RÍOS
· 59 ·

CELESTINA Y ALGUNAS REPRESENTACIONES TEATRALES
EN LA SALAMANCA DE ROJAS
Miguel Ángel Pérez Priego
· 77 ·

LA *CELESTINA* EN LA COMEDIA DE MAGIA
LOS POLVOS DE LA MADRE CELESTINA (1841)
DE HARTZENBUSCH
Enrique Fernández
· 89 ·

GÉNERO Y DRAMATURGIA EN LA *CELESTINA*¹

José Luis CANET
Universitat de València

Como toda obra maestra, muchas han sido las especulaciones que se han realizado sobre la *Celestina*, desde el género hasta la autoría. Pienso que fue María Rosa Lida de Malkiel quien dio las pautas para interpretar el género de la *Celestina* y sus imitaciones:

Si dentro de alguna tradición literaria de la Europa Occidental se quiere encuadrar esta obra, ha de pensarse en primer lugar en la llamada "comedia nueva", esto es, la de Menandro, transmitida a los tiempos medios y modernos por Plauto y Terencio. Así lo sienta, a propósito del acto I, la novena de las coplas acrósticas:

Jamás yo no ví terenciana,
después que me acuerdo, ni nadie la vido,
obra de estilo tan alto y subido
en lengua común vulgar castellana.

Pedro Manuel Jiménez de Urrea, que puso en verso el acto I y escribió la *Penitencia de amor*, una de las más antiguas imitaciones de *La Celestina*, explica en el Prólogo de aquella cómo deba entenderse el dictado de "terenciana obra":

Esta arte de amores está ya muy vsada en esta manera por cartas y por çenas, que dize el Terencio, y naturalmente es estylo del Terencio lo que hablan en ayuntamiento.

Así, pues, "terenciana obra" vale tanto como 'obra dramática' (Lida de Malkiel, 1962: 29).

¹ Este artículo ha sido realizado dentro del proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología: *Parnaseo, Servidor web de Literatura Española* (HUM2005-01334).

Sin embargo, aunque reconozcamos esta tradición literaria, la *Celestina* mantiene un referente más cercano compositivo: la comedia humanística. De ahí que hoy en día se la considere por la mayoría de la crítica como la primera comedia humanística en lengua vulgar, sobre todo a partir del estudio de Rosa Lida de Malkiel (1962: 50-73), quien rebate con sólidos fundamentos la otra posible interpretación de novela dramática apuntada por Amador de los Ríos, Aribau, etc. Para Alan Deyermond, la *Celestina* "tanto su título originario (que fue de *Comedia de Calisto y Melibea* aun antes de llamarse *Tragicomedia*) como su forma dialogada indican su origen: al parecer, empezó siendo una tentativa de escribir en castellano una comedia humanística a imitación de las piezas con las que los escritores latinos de la Italia renacentista estaban renovando las tradiciones de la antigua Roma" (Deyermond, 1979: 485).

La comedia humanística se basaba en las preceptivas dramáticas medievales, donde la *imitatio* era una figura básica dentro de la retórica. La imitación fue un recurso muy empleado por los escritores escolares y universitarios. No es de extrañar, pues, que la mayoría de las comedias humanísticas escritas en latín y en castellano tuvieran una serie de elementos comunes. Los autores, sometiéndose a las preceptivas al uso, o bien imitaban el lenguaje modificando el sentido, o bien reproducían el sentido cambiando las palabras y los personajes.

Esta tradición del estilo cómico incorporaba una serie de elementos compositivos que la caracterizaban: diálogo y monólogos como configuradores únicos de la acción sin la intervención del narrador, acotaciones enunciativas y descriptivas en el interior del diálogo para indicar el movimiento o el espacio donde se encuentran los personajes, así como el gesto o la acción no desarrollada en escena; los apartes abundantísimos, sobre todo en los parlamentos dobles en los que los criados censuran o ironizan sobre las actuaciones de los amos; la configuración del lugar y del tiempo escénico al estilo de la comedia romana (si bien muchas de ellas no respetan las unidades espacio-temporales para una mayor verosimilitud), etc. Aspectos que podemos encontrar en la *Celestina* y que se repetirán en la mayoría de sus imitaciones posteriores en prosa².

² Esta fórmula produjo una abundante tradición castellana, que la crítica ha denominado 'descendencia directa', y que engloba a la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *La tragedia policiana* de Sebastián Fernández,

En cuanto a la división en actos o escenas, muchas comedias humanísticas no contenían dichas divisiones en los manuscritos. Las comedias de Plauto y Terencio tampoco lo estaban, al menos hasta el nacimiento de la imprenta. Sólo lo trató Donato en sus comentarios³. De ahí la variedad de divisiones, siendo la forma más usual la de una serie de *cenae* y/o actos, separados únicamente por la acotación de los personajes que intervienen o simplemente por letras capitulares. Será hacia fines del Cuatrocientos cuando empiece a imponerse la división en cinco actos por influencia de las ediciones salidas de la imprenta y por algunos seguidores de la poética horaciana. La mayor parte de las comedias estaban precedidas de un prólogo y un argumento. Se insiste, además, en la fórmula de *Nueva comedia*, procedente de la tradición terenciana. Como ya escribí hace algún tiempo:

[...] la comedia humanística no es uniforme, y por tanto podemos vislumbrar desde textos pensados para la representación en fiestas estudiantiles de carácter farsesco, hasta textos a imitación de la comedia romana y pensados para ser representados en las cortes o en la universidad, tal como se escenificaban las comedias romanas a fines del XV, pasando por obras de estructura intermedia, es decir específicamente didácticas, las cuales a lo sumo fueron recitadas por los estudiantes en las aulas, pero sobre todo fueron pensadas para la lectura (bien en alta voz, o individualmente).

La mayoría de las comedias humanísticas, por su específica estructura alejada de las tres reglas clásicas (pero sobre todo de la unidad espacial y temporal, con cambios continuos de lugar, tanto entre escenas como en la misma escena) muy difícilmente se pensaron para su representación en un escenario convencional (terenciano). De ahí que, exceptuando aquellas que hemos reseñado *supra*, y que fueron escenificadas en las cortes a fines del Cuatrocientos

la *Comedia Florinea* de Juan Rodríguez Florián y la *Comedia Selvagia* de Alonso Villegas Selvago (todas escritas entre 1534 y 1554). Sin embargo, hay otra vertiente universitaria, más en contacto con Italia, la cual presenta unos modelos más en consonancia con los planteamientos tradicionales italianos y latinos, como hacen los autores de la *Serafina*, *Thebayda*, *Ypólita*, y en ciertos aspectos el de la *Penitencia de amor*, etc.

³ Evancio, 4, 5 (in: *Aeli Donati quod fertur commentum Terenti*): "Comœdia per quattuor partes dividitur, prologum protasin epitasin catastrophem; est prologus velut præfatio... protasis primus actus initiumque est dramatis". Donato, *Excerpta de comœdia*, 7, 1.; "Comœdia autem dividitur in quattuor partes: prologum... protasin est primus actus fabulæ".

(*Historia Bætica, Fernandus Servatus, Comedia sine titulo*), la mayoría están pensadas para la lectura o recitación, bien por los propios estudiantes para mostrar su dominio de la lengua latina, bien como fórmula de enseñanza moral (Canet, 1993: 31).

El autor y/o autores de la *Celestina* tienen claro que no escriben su obra para la puesta en escena, ni tan siquiera para un escenario simple terenciano o de las églogas pastoriles. Por tanto, no introducen acotaciones escénicas con entradas y salidas de personajes, movimiento o actuación (ellas se incorporan en el interior del propio diálogo). Ni tan siquiera mantienen las unidades espaciales-temporales en el interior de un mismo acto. Por otra parte, son excesivos los monólogos, a veces larguísimo, de los personajes principales; pero lo que más ralentiza la acción son los continuos debates sobre aspectos morales (libre albedrío, amor como pasión que aniquila o no la voluntad, la bondad o maldad de las mujeres, la fortuna, hados, etc.), que la diferencian de las comedias terencianas e incluso de las églogas representables.

Ahora bien, la *Celestina*, aunque mantenga la mayoría de los elementos compositivos de las comedias humanísticas, incorpora nuevos mecanismos que enraizan con la tradición literaria española, de ahí su originalidad. Un aspecto que la diferencia de la tradición latina es la inclusión de poemas. Se recogen aquellas formas más implantadas en los cancioneros del xv y principios del xvi (Deyermond, 1997). Pero también se hallan claras influencias de la ficción sentimental, de la prosa de debate, etc., por lo que la *Celestina* y muchas de sus imitaciones en prosa presentan esta influencia que las diferencia en parte de la tradición cómica anterior, incluyendo, además, algunos atributos de las "artes de amores": sus modos de argumentar, y, sobre todo, la crítica a la mujer⁴. Componentes, todos ellos, que ralentizan la acción y no benefician una resprensabilidad escénica.

Lo que más preocupa a los creadores de comedias humanísticas y también a los autores de la *Celestina* y a sus imitadores en prosa es el público a quien va dirigido su texto: un público escolar-universitario, por lo que la función docente prima sobre cualquier otro componente genérico. No es casual, pues, la abundancia de sentencias y ejemplos sacados de la antigüedad y de las retóricas y poéticas al uso, realizando un compendio del saber humanístico, sobre todo de lo que más les interesaba: la filosofía moral y los comportamientos humanos. A la

Celestina se la ha llegado a comparar con una "floresta de filósofos" (Russel, 1988:1-3). Parece que exista una deliberada intención de que el lector descubra cómo y dónde se incluyen estas sentencias y citas y, si es posible, que reconozca su autoría. Al estar semiocultas, se realiza un esfuerzo por parte del lector-auditor-estudiante para detectarlas y así las retiene más en su "mollera"⁵. Este aspecto lo podemos rastrear perfectamente tanto en la *Comedia* como en su posterior redacción en *Tragicomedia*. Los trabajos de F. Castro Guisasola (1973), Alan D. Deyermond (1975), Ivy A. Corfis (1984 y 1989), etc. son una clara muestra de las fuentes utilizadas por Rojas y el primer autor en la elaboración de su obra, la mayoría de ellas procedentes de autores morales, sobre todo de Séneca, Petrarca, citas bíblicas y del derecho, etc.

La misma observación cabe hacer a propósito de la sabiduría inmemorial de los proverbios y refranes. Según el parecer de Marcel Bataillon: "Los españoles tenían un gusto vivísimo por estas condensaciones de la experiencia humana, memorables por su simetría, por su antítesis o por su laconismo [...]. El humanismo, lejos de ver con menosprecio la sabiduría anónima al volver los ojos a los grandes filósofos, descubría en la Antigüedad, y aun en las propias páginas de esos filósofos, los timbres de nobleza de los refranes. Ya lo hemos visto utilizar a Séneca como una mina de proverbios [...] Los libros de *refranes* eran muy populares en España en la época en que Erasmo publicaba en Venecia su tesoro de *Adagios*" (Bataillon, 1979: 51).

Otro elemento didáctico es el debate, versando sobre aquellos temas que más preocupaban a los humanistas: fortuna y hados, libre albedrío, amor en sus diferentes concepciones (pasión, amistad, sexualidad, amor a Dios y al prójimo, etc.), virtudes y vicios, bondad o maldad de la mujer, etc. Como elemento probatorio de la argumentación en el interior del debate se recurre a los ejemplos, la mayoría extraídos de los grandes autores clásicos y de recopilaciones al uso. Quizás sea el elemento retórico más empleado y que ha generado una de las críticas negativas (la gran erudición mostrada por todos los personajes). Pierre Groult afirma que: "eso es una manera de moralizar recurriendo a la autoridad de los antiguos, [aunque] siempre resultará que este procedimiento tiene algo de extraño desde el punto de vista dramático" (Groult, 1980: 20). Para María Rosa Lida de Malkiel, esta erudición "no es sino un aspecto del lenguaje refinado de todos los personajes, el cual

⁴ De esta opinión es E. J. Webber (1958-9) y Domingo Ynduráin (1984).

⁵ Como se puede ver en la *Celestina comentada* (2002), donde se intenta seguir la pista a la mayoría de estas sentencias.

es una convención artificiosa y placentera, análoga a la que todos los personajes de la Comedia del Siglo de Oro hablen en verso..." (Lida de Malkiel, 1962: 333). Sí y no, para mí esta erudición es una forma más del estilo con el que estas comedias enlazan con la tradición retórica medieval y su necesidad de aprendizaje escolar.

Últimamente, la crítica ha vuelto a insistir sobre si la *Celestina* es una obra de teatro o no⁶. Si entendemos *dramaturgia* en la acepción de la RAE: "Concepción escénica para la representación de un texto dramático" o bien con una de las definiciones que se da de *dramático*: "Género literario al que pertenecen las obras destinadas a la representación escénica, cuyo argumento se desarrolla de modo exclusivo mediante la acción y el lenguaje directo de los personajes, por lo común dialogado", la *Celestina* no es una obra teatral aunque posea un alto contenido dramático⁷. Aspectos a los que volveré posteriormente.

La concepción moderna del teatro no es coincidente con la que tenía el hombre medieval y del Renacimiento. Como ha estudiado Miguel Ángel Pérez Priego: "Durante la Edad Media, como es sabido, cobró enorme difusión un concepto muy peculiar del término *comedia*, enteramente desprovisto de su pura denotación dramática, teatral. En general, se daba el nombre de *comedia* a un tipo de composiciones poéticas (unas veces se habla de clases de poemas, otras de género, otras de estilo), caracterizadas por la presencia o la combinación total o parcial de estos tres rasgos: el empleo del estilo humilde, la introducción de personajes privados y un desarrollo argumental que iba de unos comienzos luctuosos a un final feliz" (Pérez Priego, 1978: 152). Este planteamiento del "estilo cómico", que arranca de Diomedes y su *Ars grammatica* y de la *Retorica ad Herennio*, es adoptado por la mayor parte de los tratadistas medievales con pequeñas modificaciones o variantes (Mateo de Vendôme en su *Ars poetica*; Juan de Garlande en su *Patria*; Everardo el Alemán en el *Laborintus*; Benvenuto Rambaldi da Imola en los preámbulos de su *Comentum super Dantis Alighierii Comediam*; Santillana, Mena, etc.)⁸.

⁶ Uno de cuyos máximos defensores es Emilio de Miguel Martínez (1996), quien dedica el capítulo IV a "La técnica teatral de La Celestina", pp. 124-199, e intenta rebatir las diferentes teorías sobre la naturaleza novelística defendida, entre otros, por Dorothy S. Severin, June Hall Martín, Alan D. Deyermond, etc.

⁷ Bajo otros aspectos al aquí expuesto incide Carmen Sanz Ayán (1985) y Emilio de Miguel Martínez (1996).

⁸ Vid. James J. Murphy (1974); José Rico Verdú (1983); Margarete Newels (1974); Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández (1988); etc.

Una primera síntesis entre las teorías de los *estilos* y de los *géneros* aparece en las *Familiaria Prenotamenta* de Jodocus Badius Ascensius (publicado en Lyon por el editor Trechsel), quien organiza su famoso comentario horaciano (García Berrio, 1977 y 1980). En él, además de los tres estilos de poesía: alta, media y humilde, diferencia tres géneros de poemas: narrativo, dramático y mixto. La comedia se define por contraste frente a la tragedia: final triste / feliz; estilo alto / bajo; personajes elevados / bajos. Esta oposición comedia-tragedia, montada sobre concepciones argumentales en extremo radicales, hace fortuna en el Renacimiento y durante bastante tiempo después. Pero tanto el género dramático como el estilo cómico así definido no implicaba de ninguna de las maneras la representación teatral. Baste, por ejemplo, con la opinión que tiene el librero y dramaturgo Joan Timoneda sobre la *Celestina* y otras obras similares, caso de la *Thebayda*:

/fol. aiii r/ El Autor a los lectores

Cuán apazible sea el *estilo cómico* para leer puesto en prosa, y cuán propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que compuso los amores de *Calisto y Melibea*, y el otro que hizo la *Tebaida*. Pero faltávale a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholomé de Torres y otros en metro. Considerando yo esto, quise hazer comedias en prosa de tal manera que fuessen breves y representables; y hechas, como pareciesen muy bien, assí a los representantes como a los auditores, rogáronme muy encarescidamente que las imprimiesse porque todos gozasen de obras tan sentenciosas, dulces y regocijadas. Fue tanta la importunación, que no pudiendo hazer otra cosa, he sacado por agora, entretanto que otras se hazen, estas tres a luz, es a saber: la *Comedia de Amfitrión*, la de los *Menenos* y la *Carmelia*. Y pues esto yo lo hago por el fin que tengo dicho, creo que todos lo aprobarán por bueno, y si no, la intención me salva.

Valete.

Para Joan Timoneda queda claro que la *Celestina* es una obra escrita en prosa mediante el "estilo cómico" y, por tanto, siguiendo los preceptos retóricos y poéticos al uso de una época. Bajo este punto de vista, no podemos interpretar el género de una obra escrita cinco siglos atrás desde una perspectiva actual, porque podemos entrar en verdaderas contradicciones. En su época era un texto bien escrito, no pensado para la representación escénica (como mucho para la recitación entre escolares), por lo que no se tenía en ninguna consideración la longitud ni las unidades espacio-temporales, pues ante todo prevalecía la verosimilitud como elemento compositivo. Por ejemplo, para algunos

lectores contemporáneos de la *Celestina*, caso de Juan de Valdés, consideraron el personaje de Melibea mal configurado porque cambia demasiado rápidamente de actitud respecto a Calisto; la joven muchacha pasa de un aparente rechazo airado a un amor apasionado y deshonesto en pocas horas⁹. Otras críticas le vendría por no seguir las preceptivas poéticas en cuanto al final feliz o luctuoso, que trataré más adelante. Pero nadie piensa que la *Celestina*, tal como la conocemos hoy en día, fuera una obra pensada para la representación escénica. Pero sí que vieron sus contemporáneos una fuente inagotable de temas y motivos para trasladarlos al teatro representable, aunque otros autores la utilizaron para configurar personajes de germanía y fue la base para el origen de nuevas composiciones en prosa narrativa (caso, por ejemplo, de la *Lozana Andaluza*).

Pero hagamos un poco de historia en el proceso de composición de la obra y las imitaciones posteriores por si nos puede ayudar a comprender las diferentes interpretaciones genéricas que se produjeron en la época y también cómo sus posibilidades dramáticas dieron pie a múltiples propuestas escénicas.

Hoy en día es ya una opinión muy aceptada que el primer acto de la *Celestina* no es de Rojas (incluso se duda si Rojas intervino o no en su composición). Hasta la fecha, muchas han sido las opiniones sobre si realmente Rojas continuó este primer acto, como él mismo afirma (sugiriendo incluso como posibles autores en las adiciones a la *Tragicomedia* a Juan Mena o Rodrigo de Cota) o, por el contrario, dicha alusión formaba parte de los tópicos literarios, como ocurre en muchas de las obras de ficción de la época, entre ellas las de caballerías. En tiempos bastante recientes se han realizado múltiples estudios sobre las fuentes, refranes, sentencias, formas verbales, etc., utilizados en el primer Acto y en los 15 añadidos por Rojas en la *Comedia*, y también frente a los 20 Actos de la *Tragicomedia*, incluso comparándolos con las interpolaciones posteriores¹⁰.

⁹ MARCIO: ¿Cuáles personas personas os parecen que stán mejor sprimidaz? / VALDÉS: La de Celestina stá a mí ver perfetíssima en todo quanto pertenece a una fina alcahueta, y la de Sempronio y Pármeno; la de Calisto no stá mal, y la de Melibea pudiera estar mejor. / MARCIO: ¿Adónde? / VALDÉS: Adónde se dexa muy presto vencer, no solamente a amar, pero a gozar del deshonesto fruto del amor (Juan de Valdés, 1969: 175).

¹⁰ Muchas de dichas teorías de la múltiple autoría han sido puestas en duda por Emilio de Miguel Martínez (1996: 248-300). Véase también Joseph T. Snow

En los años 90, el descubrimiento de *Manuscrito de Palacio* (Faulhaber, 1990) ha vuelto a plantear nuevas cuestiones autoriales e incluso de redacción y génesis de la obra¹¹. La profesora Patrizia Botta al analizar el manuscrito de la *Celestina* propone lo siguiente:

De hecho esta *Celestina* manuscrita, esta *Celestina* primera, de los albores, al pasarnos de la prehistoria a la historia del texto nos va deparando muchas sorpresas con respecto a las declaraciones. No sabemos qué extensión tendría (si *Mp* era una obra entera podría no ser verdad lo del Auto I suelto e inacabado: sería una *Comedia* cabal, como pregona el *Síguese*). Por otra parte es una *Comedia* sin los *Argumentos* antepuestos a cada auto (no lo tiene el I^o) y sin textos prologales (*Carta* y *Octavas Acrósticas*), y no va dotada de atribución ninguna. No sabemos de quién sería ese texto, que se presenta rigurosamente anónimo y que a nivel textual no tiene la madurez de LC impresa. Tampoco sabemos sus reparticiones, su estructura: al no llevar los *Argumentos*, tampoco lleva una división en autos (concretamente no consta el titulillo 'Auto I'), presentándose más bien como materia continua, no dividida. Esa *Celestina* manuscrita y alternativa podría incluso ser una versión no anterior sino paralela a LC impresa (como demuestran otros ejemplos de tradición textual, y como se podría pensar si *Mp* fuera de fecha pos-

(2005-6), quien duda incluso de que haya intervenido en su composición Fernando de Rojas. Creo que aún es muy válida la opinión de D. Marcelino Menéndez y Pelayo cuando afirma que: "En absoluto rigor crítico la cuestión del primer acto es insoluble, y a quien se atenga estrictamente a las palabras del bachiller ha de ser muy difícil refutarle" (1910: XIX) y "con la excepción acaso de Lorenzo Palmyreno en sus *Hypotiposes clarissimorum virorum*, todo el siglo XVI creyó en la veracidad de las palabras de Rojas y aceptó la *Celestina* como obra de dos autores" (1910: XXIII).

¹¹ Muchos han sido los estudiosos (Charles B. Faulhaber, Patrizia Botta, Juan Carlos Conde, Francisco Lobera, Donald McGrady, Michel García, etc.), que a partir de su análisis han intentado aclarar su procedencia (Salamanca), así como si realmente perteneció a Rojas (con lo que sería el responsable de las correcciones y añadiduras que aparecen, -postura hoy prácticamente rechazada-), o si por el contrario, fue redactado por dos copistas distintos, los cuales utilizaron un texto diferente al de la tradición impresa, lo que demostraría la existencia de otra versión distinta de la *Comedia* que circuló por los ambientes salmantinos, la cual Rojas (o algún corrector de imprenta) posteriormente depuró. Lo que sí queda claro, es que el descubrimiento de este manuscrito es de capital importancia al aportar noticias relativas a los primitivos estadios de vida de la *Celestina*, la cual circuló en forma manuscrita, si bien dicha trayectoria fue posteriormente desplazada por la de la tradición impresa.

terior al primer impreso); en este caso, habría que entender cuál sería su uso, o su usuario, siendo su texto mucho menos controlado (sí, por ejemplo, circulaba entre los estudiantes para representarse -como indicaría su mayor número de acotaciones, incluso externas) (Botta, 2001).

Si aceptamos que este primer estadio de la *Celestina* circuló en forma manuscrita, conforme a lo indicado por el "Autor a un su amigo", podría darse el caso que fuera una obra completa, y por tanto con un final feliz. En dicho caso, la primera versión de la obra coincidiría mucho más con las comedias humanísticas, planteando un caso de enamoramiento entre un galán (Calisto) y una muchacha (Melibea), el cual, para poder conseguirla, busca la ayuda de sus criados. Sempronio (que en el primer Acto actúa como el clásico criado sermoneador de la comedia romana) intentará disuadirle de dichos amores peligrosos mediante un montón de ejemplos reprobatorios (sacados en su mayor parte de la tradición ovidiana), para posteriormente, viendo la imposibilidad de hacer variar de posición a su amo, convertirse en un *seruus fallax*, quien solicitará la ayuda de Celestina para conseguir así llevar a buen puerto dichos amores. La comedia, en dicho caso, terminaría con la consecución física de la amada. Argumentos así los encontramos en comedias que circulaban entre el profesorado y estudiantazgo español de fines del Cuatrocientos, caso de la *Poliscena* y *Poliodorus* (Canet, 2007). Pero aún así, con una extensión unas diez veces inferior a la de la *Tragicomedia*, sería difícil o casi imposible que esos "papeles" encontrados por el Autor estuvieran pensados para la representación escénica, como tampoco lo fueron las comedias que se realizaban en "las grandes herrerías de Milán".

Lo que queda claro es que en este primer estadio la *Celestina* "es una Comedia sin los Argumentos antepuestos a cada auto (no lo tiene el I^o) y sin textos prologales (*Carta* y *Octavas Acrósticas*), y no va dotada de atribución ninguna", al decir de Patrizia Botta. La inclusión de los preliminares aparecerá en los textos impresos, incluso bajo la denominación de "comedia" y con un fin ya trágico. Por tanto, la primera reformulación del texto ocurrió cuando pasó del manuscrito al impreso y, por tanto, con la intervención de un editor (por el momento desconocemos cualquier contrato de edición de esta obra con tantísimas ediciones en el siglo XVI), un impresor y seguramente varios correctores de imprenta, que dieron su impronta lingüística a la versión impresa (Canet, 2005).

A partir de la edición toledana de 1500, siempre aparecerá en las octavas acrósticas iniciales del *Autor*, *escusándose de su yerro* los datos

sobre su identidad: "El bachiller Fernando de Royas acabó la comedja de Caysto y Melybea, y fue nascido en la Puebla de Montalbán", perteneciente en la actualidad la Puebla de Montalbán a la provincia de Toledo. Como bien ha indicado Peter Russell:

La historia textual de *La Celestina* se caracteriza por un constante proceso de amplificación más típico de la historia de los libros manuscritos medievales que de los libros impresos... Hay, además, algunos indicios que sugieren que Rojas a veces introdujo cambios bastante significativos en la versión primera de su manuscrito antes de que la obra fuese entregada a un impresor (Russell, 1991: 15)

Para hacernos una pequeña idea, "las adiciones impresas representan aproximadamente un cuarenta por ciento del total de la obra. Sin contar con las adiciones primeras, que no se pueden calcular por estar sujetas a interpretación. Es evidente que el texto interpolado, sea quien sea el agregador, modifica el sentido, la intención y la significación de la obra, y señala al menos varios momentos de su génesis creativa" (Cantalapiedra, 2001: 56).

El más importante cambio es el de *Comedia* a *Tragicomedia*, efectuada en alguna edición perdida salmanticense de 1500 o 1502, pues ya en la traducción realizada por Alonso Ordóñez al italiano, y salida de las prensas romanas de Eucharius Silber en 1506, aparecen las diferentes interpolaciones a lo largo de todo el texto, siendo el añadido más importante el *Tractado de Centurio*, como se conoce a los cinco actos nuevos incorporados. El propio Rojas (en el caso que sea quien realice la ampliación y cambio de título) en el Prólogo a la *Tragicomedia* explica esta variación:

[...] y hallé que querían que se alargasse en el processo de su deleyte destes amantes, sobre lo qual fuy muy importunado. De manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor y tan agena a mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición.

La justificación de Rojas para alargar la obra a causa de la presión de los lectores para gozar más de los "deleites destes amantes", no es ni más ni menos que la interrelación entre el autor y el lector de su época en un ambiente universitario, porque de no ser así no se explicaría el cambio genérico que implica la modificación del título de *comedia* a *tragicomedia*, como nos lo recuerda el propio Rojas:

[...] otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamasse tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, y llaméla 'tragicomedia'.

Para mí, la comedia humanística en Salamanca ha pasado del simple ejercicio escolar a una nueva fórmula literaria liderada por ciertos profesores (me refiero a los que cuestionaban la enseñanza tardía medieval) y el estudiantazgo, escogiendo los esquemas básicos de la comedia humanística pero modificándolos sustancialmente. Para una mejor moralización Rojas (o quien sea) decide transgredir los cánones extremadamente rígidos de las poéticas renacentistas, transformando el final feliz en trágico, más en consonancia con las nueva moralidad humanista y del derecho, de ahí el título de tragicomedia (Whinnom, 1981 y 1987). Por tanto, Rojas, al asumir las críticas de su círculo (la universidad de Salamanca y los profesores de retórica), cambió su primer título por el de *Tragicomedia* a causa de final trágico, pero no al de tragedia porque tampoco lo era por los personajes bajos utilizados.

Bajo estos aspectos retóricos y poéticos se podría entender una de las primeras imitaciones celestinescas, la *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, compuesta por Pedro Manuel Ximénez de Urrea, y publicada en su *Cancionero* (Logroño, Arnau de Brocar, 1513), quien versifica un tercio del 1º Acto de *La Celestina*¹². La égloga, de larga tradición nobiliaria, era la fórmula preferida para la representación teatral en las cortes y palacios de la nobleza. Quizá una de las pocas formas dialogadas que tenía claros modelos en las representaciones palaciegas (Juan del Encina, Lucas Fernández, etc.). Pero lo que no queda claro es el título que le otorga, puesto que dentro de la tradición de las églogas, provenientes del mundo italiano o virgiliano, una de las características de este género es la inclusión de pastores; personaje ausente de la *Égloga de la tragicomedia*. Sin embargo, podemos entender el título desde la etimología de la palabra, puesto que lo pastoril procede de los *Idilios* de Teócrito de Siracusa, a quien imita Virgilio en su *Bucólicas*, también llamadas églogas, cuyo significado era el de "selecciones", "extractos". Desde este punto de vista, Urrea realiza un extracto de la obra de Rojas, centrándose en la temática del planteamiento amoroso, como correspondía a la tradición pastoril, definida como el juego combinatorio de

la pasión amorosa y de la naturaleza sublimada (lugar idílico). Una pasión amorosa recreada en un demorado análisis a través de las penas que produce en el amante, de la fuerza irresistible del amor, de la locura que produce. Urrea continuaba así la renovación del mundo de la égloga iniciada por Encina con su *Plácida y Victoriano* al incorporar parte del mundo celestinesco al universo bucólico de la égloga renacentista (Pérez Priego, 1991), renovación literaria que ampliará a otros géneros con la *Penitencia de amor*.

Mediante la modificación del género cómico al tragicómico se dio vía libre a multitud de innovaciones literarias. Las estructuras rígidas de los géneros y estilos medievales fue desapareciendo poco a poco. Decía D. Marcelino Menéndez Pelayo: "Dos libros se hallaban entonces en el momento culminante de su éxito: la *Celestina* y la *Cárcel de Amor*. Urrea, sin hacerse cargo de la radical oposición del sentido artístico de ambos libros, ni de la profunda semejanza de su plan y estilo, intentó fundirlos en uno solo, no olvidando sus hábitos de poeta cortesano. Resultó de aquí una producción híbrida..." (Menéndez y Pelayo, 1910: CLXV). Bajo mi punto de vista, la *Penitencia de amor* es una adaptación de la comedia humanística al ambiente nobiliario. El propio Pedro Manuel, gran conocedor de la *Celestina*, es consciente de la modificación realizada por Rojas al estilo cómico dentro del género dramático, por lo que plantea una historia amorosa con inclusión de criados que son el verdadero motor de la intriga amorosa (como los *servus fallax* de la comedia terenciana, o como el Sosia de la *Historia duobus amantibus*), pero sitúa el ambiente fuera del universo ciudadano y, por supuesto, universitario. Al relatar la pasión entre dos enamorados nobles: "un cavallero llamado Darino, hijo de Galmano y de Volisa, el qual andando un día solo a cavallo... vio a la ventana a Fynoya, muy gentil dama, hija de Nertano y de Solona...", incluye toda la tradición amorosa de la época, como un espejo de costumbres de la vida que él, como noble, conocía y usaba. Por ello, le parece mejor al noble aragonés introducir la relación epistolar, el "proceso de cartas", como elemento convencional y harto usado en la ficción sentimental, mucho más verosímil entre personas de cierto rango social que la utilización de alcahuetas de baja estofa; se explican así también todos los motes o letras con invenciones, tan caras al mundo cortesano y plasmadas en el *Cancionero General*. Pero su autor es consciente del estilo en el que escribe, por lo que divide su obra en çenas; entreteje sentencias en el diálogo (si bien la mayoría provienen de los *Proverbios* de Séneca) y utilice la misma estructura de debate entre los criados y el amo, la misma temática en pro y contra las mujeres; o incluya escenas cómicas, casi independientes de la

¹² Urrea sigue, en su texto, la edición de la *Tragicomedia* de 1507.

acción, como las octavas, que el autor llama «pullas honestas» entre Renedo y Lantoyo (nombres que suenan inmediatamente a los personajes de las églogas pastoriles), y que no son ni más ni menos que las escenas ridículas entre pastores de las églogas encinescas (y que probablemente el autor ya tenía compuestas), incorporándolas como algo natural, puesto que era la materia ridícula de la tradición cortés (Canet, 1993: 49 y ss.). La única variación en cuanto al estilo es el final, que no llega a ser trágico como la *Celestina*, pero tampoco feliz (quizás pueda haber sido inspirado por la obra de Juan de Flores, *Grisel y Mirabella*, como ha sugerido Bárbara Matulka, aunque algo modificado, o por la propia obra de Eneas Silvio) (Matulka, 1931: 181-184).

Pero, sobre todo, la *Celestina* constituyó un formidable estímulo literario y un frecuentísimo punto de referencia para el teatro posterior. Para Miguel Ángel Pérez Priego: “Ofrecía efectivamente un modelo, reconocido y prestigiado de enormes posibilidades e incitaciones dramáticas. Presentaba una trama perfecta y cerrada, unos personajes profundamente contruidos como caracteres, una amplia variedad de situaciones dramáticas y un riquísimo diálogo y lenguaje literario. Todo ello resultaba del mayor atractivo para los dramaturgos del siglo XVI, faltos, como estaban, de una consistente tradición dramática, escasos de argumentos y recursos teatrales y deslumbrados por la inmensa popularidad de la *Tragicomedia*. A ella acudirán reiteradamente en busca de inspiración a la hora de montar sus espectáculos teatrales” (Pérez Priego, 1991: 291-2). Pero que sepamos, nunca se llegó a representar la obra en sí hasta bien pasados los siglos por la complejidad que supone tener que reducir casi en un 75% el texto en la puesta en escena. Al reducir el texto para su representación, como hemos visto reiteradamente en el siglo XX y XXI, se propicia una visión unilateral del texto (bien centrándose en algunos personajes principales, bien sobre el mundo de la prostitución y marginalismo, o dando énfasis muchas veces a aspectos que poco o nada tenían que ver con las intenciones de los primitivos autores).

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLON, Marcel (1979), *Erasmus y España*, Madrid, FCE.
- BOFFA, Patrizia (2001), *Edizione critica de La Celestina di Fernando de Rojas (dall'Atto VIII^o alla fine) / Patrizia Botta*. Publicado en Biblioteca Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=http%3A%2F%2Frmcisadu.let.uniroma1.it%2Fcelestina%2Fm-Autoria.PDF> (consultado el 20/05/2007).
- CANET, José Luis (1993), *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, Uned-Universidad de Sevilla-Universitat de València.
- CANET, José Luis (2005), “Los correctores de imprenta (y/o componedores) como configuradores de las normas de escritura de la lengua castellana (un caso entre Valencia-Sevilla en la primera mitad del XVI)” en *Filología dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. a cura di Patrizia Botta, Modena, Muchi Editore, 369-380.
- CANET, José Luis (2007), “Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias”, en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XV-XX*, eds. Irene Romera y Josep Lluís Sirera, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, Col. Parnaseo, 15-28.
- CANTALAPIEDRA, Fernando (2001), “Sentencias petrarquistas y adiciones a la *tragicomedia de Calisto y Melibea* — Aspectos textuales y temáticos”, en *Tras los pasos de La Celestina*, ed. de Botta, P., F. Cantalapietra, K. Reichenberger, J. T. Snow, Kassel, Ed. Reichenberger, 55-154.
- CASTRO Guisasaola, F. (1973), *Observaciones sobre las fuentes literarias de “la Celestina”*, Anejo V de la *Revista de Filología Española*, Madrid, Centro de Estudios Históricos; reimpresión, Madrid, CSIC.
- CELESTINA COMENTADA (2002), ed. de Louise Fothergill-Payne (†), Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, con la colaboración de Ivy Corfis, Michel García, Fabienne Plazolles, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- CORFIS, Ivy A. (1984), “Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita poetica*”, *Neophilologus*, LXVIII, 206-213.
- CORFIS, Ivy A. (1989), “*La Celestina comentada* y el código jurídico de Fernando de Rojas”, en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond y Ian Macpherson, Liverpool, University Press (*Bulletin of Hispanic Studies*, Special Issue), 19-24.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio (1996), *‘La Celestina’ de Rojas*, Madrid, Gredos.
- DEYERMOND, Alan D. (1975), *Petrarchan Sources of “La Celestina”*. Westport: Greenwood Press, 2ª ed.
- DEYERMOND, Alan D. (1979), “Introducción a *La Celestina*” en *Historia y crítica de la literatura Española*, vol. I, *Edad Media*, Ed. Crítica, Barcelona.
- DEYERMOND, Alan D. (1997), “*La Celestina* como cancionero”, en *Cinco siglos de “Celestina”: aportaciones interpretativas*, coord. por Rafael Beltrán Llavador, José Luis Canet Vallés, Valencia, Universitat de València, 91-106.
- CHARLES Faulhaber, Charles (1990), “*Celestina de Palacio*: Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms. 1520”, *Celestinesca*, vol. 14, núm. 2, 3-39.

- GARCÍA BERRIO, Antonio (1977), *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cypsa.
- García Berrio, Antonio (1980), "La teoría literaria en la Edad Renacentista", en *Studia Philologica Salamanticensis*, 5, 101-120.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (1988), *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Ed. Síntesis.
- GROULT, Pierre (1980), *Literatura espiritual española, Edad Media y Renacimiento*, Madrid, F.U.E.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, EUDEBA.
- MATULKA, Barbara (1931), *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion*, New York.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1910), *Orígenes de la novela*, III, NBAE, 14, Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillière.
- MURPHY, James J. (1974), *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley, University of California. Existe traducción castellana, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- NEWELS, Margarete (1974), *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, trad. española, Londres, Tamesis Books.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1978), "De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de «comedia»", en 1616, *Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, nº 1, 151-158.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1991), "La Celestina y el teatro del siglo XVI", *Epos*, VII, 291-311.
- RICO VERDÚ, José (1983), "Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento", en *Edad de Oro 2*, Deptº Lit. Española, Universidad Autónoma de Madrid, 157-178.
- RUSSEL, Peter (1988), "Discordia universal: La Celestina como 'floresta de filósofos'", *Insula*, nº 497, 1-3.
- SANZ AYÁN, Carmen (1985), "Protagonismo y estructura dramática en la Tragicomedia de Calisto y Melibea", *Criticón* 31, 85-95.
- SNOW, Joseph T. (2005-6), "La problemática autoría de Celestina", *Incipit* XXV-XXVI, 537-561.
- VALDÉS, Juan de (1969), *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia.
- WEBBER, E. J. (1958-9), "The Celestina as an arte de amores", *Modern Philologie*, LV, 145-153.
- WHINNOM, Keith (1981), "Interpreting La Celestina: The Motives and the Personality of Fernando de Rojas", en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P.E. Russell*, ed. por F. W. Hodcroft, Oxford, 53-68.
- WHINNOM, Keith (1987), "El linaje de La Celestina", *Insula: Revista de letras y ciencias humanas*, 490, 3.
- YNDURÁIN, Domingo (1984), "Un aspecto de La Celestina" en *Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Ed. Nacional, 522-23.

RETÓRICA Y DRAMATURGIA DEL GESTO Y LA EXPRESIÓN EN CELESTINA

Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS
Universitat de València

Para Marta Haro, porque la amistad es confianza y complementariedad

María Rosa Lida de Malkiel señala como defecto imperdonable de las continuaciones e imitaciones de *Celestina* la supresión o abreviación de los diálogos retóricos:

No puede convertirse en *presto* y *staccato* a la moda de hoy el muy deliberado *adagio* y *lento* del original sin alterar su esencia, sin reducir a "huesos que no tienen virtud" la historia que los autores se complacieron en dilatar aun más allá del ideal artístico de la comedia humanística.¹

Con esta afirmación Lida de Malkiel sitúa su magna investigación no en la perspectiva de una mera búsqueda arqueológica de fuentes, sino, por el contrario, en el camino de explorar las disidencias modernas respecto a los modelos. *Celestina* ofrece más novedades que coincidencias plenas con el teatro antiguo: sus personajes rompen el marco de la comedia romana de Terencio (en donde se encerraban en una convencional pasividad) y, sin embargo, sí que traducen el impulso que la comedia elegíaca daba a la descripción retórica del desbordamiento sentimental, y la intensidad del tono afectivo y la avidez por el retrato retórico individual que le proporciona la comedia humanística. En otras palabras, el mesurado artificio estilístico y retórico —tenido por un lastre en la lectura actual de la obra— cobra, por el contrario, un

¹ *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, p. 121.