

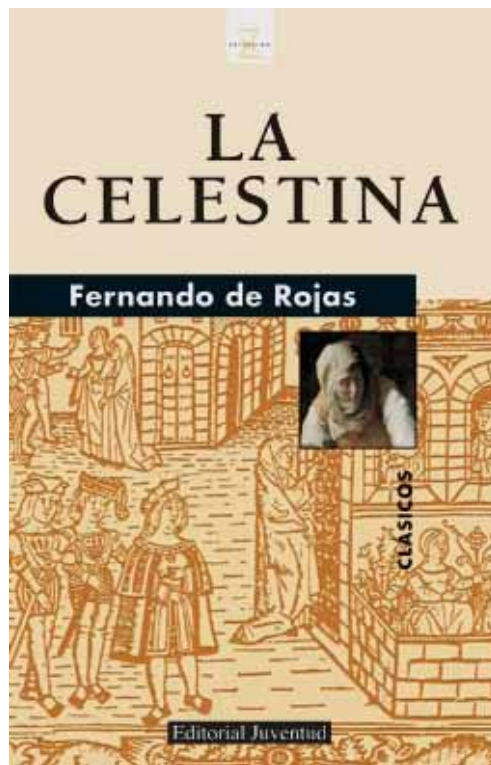


rmbm.org



rmbm.org/rinconlector/index.htm

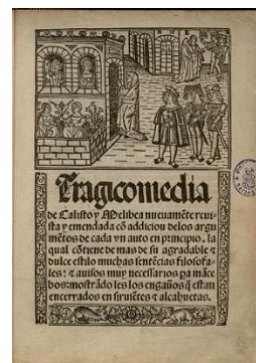
## **LA CELESTINA**



**Fernando de Rojas**

**Murcia**

[https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Celestina](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Celestina)



**La Celestina** es el nombre con el que se ha popularizado la **Tragicomedia de Calisto y Melibea**, atribuida a **Fernando de Rojas**. Su composición se remonta a los últimos años del siglo XV, durante el reinado de los **Reyes Católicos** en España y su extraordinario éxito editorial comenzó en el siglo XVI y continuó, con altibajos, hasta su prohibición en 1792. Por su argumento amoroso, su finalidad didáctica, la abundancia de citas de autoridad, la elección de sus personajes, su forma dialogada y su más que probable vinculación a un entorno universitario, se ha considerado a *La Celestina* un ejemplo *sui generis* de **comedia humanística**, aunque hay quien prefiere considerarla como un híbrido entre **novela** y **drama**. Su influencia en ambos géneros es muy notable, hasta el punto de que es posible hablar del **género celestinesco** en el que se incluyen tanto obras desarrolladas directamente a partir de su trama, sus personajes o sus temas, como ambientes o personajes *celestinescos* en comedias y novelas que, en principio, nada tienen que ver con *La Celestina*.

### Proceso de composición e historia editorial

*La Celestina* es una obra que ha conocido varios estados redaccionales. Aunque no pocos estudiosos proponen una cronología diferente,<sup>1</sup> se suele considerar que los hitos en la composición de *La Celestina* son los siguientes:

#### **Los «papeles del antiguo autor»**

Tanto en el texto preliminar «El autor a un su amigo» como en el poema acróstico que preceden al texto de *La Celestina* propiamente dicho en las ediciones impresas se afirma que el autor encontró un esbozo de la obra, que adoptó sin cambios y que constituye el primer acto de su propio texto:

[...] las cuales hallé esculpidas en estos papeles, no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas. [...] Y por que conozcáis dónde comienzan mis mal doladas razones acordé que todo lo del antiguo autor fuese sindivisión en un acto o cena incluso, hasta el segundo acto, donde dice: «Hermanos míos», etc.

*La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera *et al.*, Real Academia Española, Madrid, 2011. Pp. 6-8

Aunque se ha discutido sobre la veracidad de esta afirmación,<sup>2</sup> existe cierto consenso al respecto y estudios que apoyan la independencia del primer acto de *La Celestina*, particularmente desde el punto de vista de las fuentes.<sup>3</sup> Sobre su origen o autoría no existe unanimidad ninguna, si bien los autores a los que con mayor recurrencia se les ha atribuido este primer acto han sido **Rodrigo Cota**<sup>4</sup> y **Juan de Mena**, a raíz de su mención en el acróstico de las ediciones de la *Tragicomedia*:

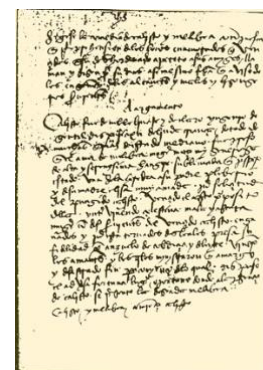
Si fin diera en esta su propia escritura / Cota o Mena con su gran saber

*La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera *et al.*, Real Academia Española, Madrid, 2011. Pág. 12, vv. 63-64

#### **El «manuscrito de Palacio»**

Manuscrito de Palacio (fol. 93<sup>v</sup>)

Testimonio manuscrito de la *Comedia*, su redacción parece ser anterior a la de la versión impresa. Se conserva en el ms. 1520 de la Biblioteca de Palacio (Madrid) y apenas abarca el título, el argumento general de la obra y parte del primer acto. Sin embargo, parece demostrado



que se trata de una primera redacción de la *Comedia* y no de los «papeles del antiguo autor», en función sobre todo de que en el argumento general se alude ya al final trágico de los protagonistas, que el manuscrito encontrado no habría conocido.<sup>5</sup> El texto conservado difiere notablemente del de la *Comedia* impresa, por lo que se sabe que el autor alteró su modelo y no se limitó a construir con él el primer auto de *La Celestina*.

### **Comedia de Calisto y Melibea**

*Comedia de Calisto y Melibea*. **Fadrique de Basilea**, Burgos, 1499 (pero 1500-1502). Primera versión impresa del texto. Se caracteriza por tener dieciséis actos y un número y distribución de los textos preliminares («El autor a un su amigo», octavas acrósticas, *incipit* y argumento general) y posliminares (Octavas Proaza) diferente del de la *Tragicomedia*. Solo se le conocen tres ediciones, de las cuales se conservan ejemplares únicos en la **Hispanic Society** (**Fadrique de Basilea**, Burgos, 1499 pero, en realidad, 1500-1502), la **Biblioteca Bodmeriana** (Pedro Hagenbach, Toledo, 1500) y en la **Biblioteca Nacional de Francia** (Estanislao Polono, Sevilla, 1501).

Desde que las manipulaciones a las que había sido sometido el ejemplar único de la **Hispanic Society of America** salieron a la luz, la credibilidad de la edición de **Fadrique de Basilea**, Burgos, 1499 como *editio princeps* e incluso como edición más antigua ha quedado en entredicho y, en la actualidad, son pocos los que la siguen defendiendo.<sup>6</sup> Estas manipulaciones pasan por la modificación de la signatura de la primera página conservada para ocultar la pérdida de, al menos, una hoja anterior y hacerla parecer la portada original del libro, y la reproducción fotoestática moderna de una marca del impresor con fecha de 1499 en la última hoja del ejemplar conservado, no se sabe si para recuperar una hoja original desprendida o con la intención de fechar el ejemplar y, tal vez, de hacerlo parecer más antiguo y/o de ocultar la pérdida de la última hoja. En los últimos años se ha puesto en duda que dicha marca sea una reproducción pero, incluso en el caso de que fuera legítima, **Fadrique de Basilea** la utilizó sin cambiar el año de 1499 hasta 1502, por lo que no sirve para fechar exactamente esta edición.<sup>7</sup> Por otra parte, estudiosos del libro antiguo han argumentado que en las hojas que faltan en el ejemplar conservado de la edición de Burgos podrían haber estado impresos los mismos textos preliminares y posliminares que en las ediciones de Toledo y Sevilla, por lo que su estructura textual no sería diferente, como se ha defendido en muchas ocasiones para apoyar su precedencia cronológica. Asimismo, el hecho de que se trate de una edición ilustrada apunta a que se trata de una edición realizada cuando el texto ya era una apuesta segura para los impresores y la inversión en grabados no resultaba arriesgada, es decir, cuando su éxito editorial ya estaba asegurado, lo que entraría en conflicto con que fuera la *editio princeps*, en tanto hacía falta que los potenciales compradores conocieran ya el texto para motivar la publicación de una versión con estampas. Finalmente, la pura métrica del colofón en verso invita a fechar esta edición más bien entre 1500 y, como tarde, 1502.<sup>8</sup>

Ninguna de las otras dos ediciones, sin ilustrar, parece ser tampoco la *editio princeps*. Desde el punto de vista ecdótico, ambas provienen de un mismo arquetipo, por lo que tuvo que existir, al menos, una edición anterior.<sup>9</sup> En favor de esta posibilidad se ha alegado también que la portada de la edición de Estanislao Polono, Sevilla, 1501 señala como novedad la adición de los argumentos antes de cada acto, lo que sabemos ser una innovación de los impresores a partir del «Prólogo en prosa» a la *Tragicomedia*, por lo que probablemente hubiera una edición de la *Comedia* sin argumentos previos, tal como sugiere el prólogo en prosa a la *Tragicomedia* y apoya el hecho de que exista una edición de la *Tragicomedia*, **Jorge Coci**, Zaragoza, 1507, sin tales argumentos:

*Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron.*

*La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera et al., Real Academia Española, Madrid, 2011. Pág. 20

En consecuencia, se ignora la fecha exacta de la primera edición de la *Comedia*, si bien resulta evidente que no pudo ser posterior a 1500 y, probablemente, sea muy cercana a esta fecha.

## Tragicomedia de Calisto y Melibea

*Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Jorge Coci, Zaragoza, 1507. Segunda versión impresa del texto. Se caracteriza por tener veintidós actos, sumar a los textos preliminares «El autor a un su amigo» y las octavas acrósticas el llamado «Prólogo en prosa», y las octavas «Concluye el autor» al posliminar de las octavas de Proaza. Respecto a la versión de la *Comedia*, los textos preliminares y posliminares sufren, asimismo, algunas modificaciones de importancia y, además de los cinco actos adicionales insertos entre el acto catorce y diecinueve, el texto también sufre algunas interpolaciones y alteraciones muy evidentes. Su éxito editorial fue enorme, hasta el punto de que se conocen más de cien ediciones en castellano hasta su prohibición en 1792.



¶ La Tragicomedia de Calisto y Melibea nuevamente aña  
dida lo que hasta agora faltaba de poner / en el poco de  
sus amores qual contiene de mas de su agradable y dul  
ce filo muchas sentencias filosofales: y asuntos muy neces  
arios para muchachos: mostrando los enganos que  
estan engrados en feruente y alcahuetas.

La edición más antigua de la *Tragicomedia* con ejemplares conservados es la de Jorge Coci, Zaragoza, 1507. Sin embargo, necesariamente hubieron de existir varias ediciones anteriores, no ya solo en consonancia con el éxito editorial que había conocido la *Comedia*, sino porque en 1506 aparecía en Roma una traducción de la *Tragicomedia* al italiano que, por supuesto, tiene como modelo una edición desconocida del texto en castellano. La fecha que se ofrece como más probable es la de 1502, pues no se conocen ediciones de la *Comedia* de ese año y es posible que hubiera dejado de imprimirse para dejar paso a la nueva redacción. Asimismo, existe toda una serie de ediciones que, aunque impresas en otras fechas, reproducen un colofón con fecha de 1502 que, tal vez, fuera el de la *editio princeps* de la *Tragicomedia*.

La gran interpolación entre los actos catorce y diecinueve es denominada, tradicionalmente, «Auto de Centurio» y, según el «Prólogo en prosa», responde a los deseos de los lectores de que la pareja de amantes protagonistas disfrutara más tiempo de sus amores:

*Así que viendo estas conquistas, estos disonos y varios juicios, miré a donde la mayor parte acostaba y hallé que querían que se alargase en el proceso de su delite destes amantes, sobre lo cual fui muy importunado, de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña labor y tan ajena de 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 Celestina*, ed. Francisco J. Lobera et al., Real Academia Española, Madrid, 2011. Pág. 21

Sin embargo, en realidad ofrece un retrato más detallado de la vida prostibularia y rufianesca, haciendo intervenir a las prostitutas, Elicia y Areúsa, y a Centurio, el fanfarrón amante de la última, y al cojo Traso, amigo de este, en la muerte de los protagonistas. Esta versión fue la que popularizó el texto en Europa. La traducción italiana de Alphonso Hordognez fue impresa por primera vez como la *Tragicocomedia di Calisto e Melibea* por Eucario Silber, Roma, 1506. A partir de esta se realizaron las traducciones al hebreo de Joseph ben Samuel Tsarfati (1507), al alemán de Christof Wirsung (1520) y al francés (ca. 1527). Otras traducciones al francés (Jacques Lavardin, 1578), al neerlandés (1550), al latín (Kaspar von Barth, 1624) y al inglés (James Mabbe, 1631) se hicieron a partir del texto en castellano.

### El Auto de Traso

*Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ramón de Petras, Toledo, 1526. El impresor Ramón de Petras imprime en Toledo en 1526 una versión de la *Tragicomedia* con veintidós actos. El nuevo acto añadido recibe el nombre de *Auto de Traso* y se convierte en el acto diecinueve de la nueva versión. Según el argumento previo a este nuevo acto, se trata de un extracto de una comedia escrita por un tal Sanabria y, por lo tanto, no pertenece al plan general de la obra.

*Entre Centurio y Traso, publicos rufianes, se conierta una leuada por satisfazer a Areusa y a Elicia. Ydo Centurio a ver a su amiga Elicia, Traso passa palabras con Tiburcia su amiga; y entreuiniendo Terencia, tia de Tiburcia, mala y sagaz muger, entre ellos trayciones y falsedades de una parte y otra se inuentan, como parece en el processo deste auto. El qual fue sacado de la comedia que ordeno Sanabria.*

*Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Ramón de Petras, Toledo, 1526. Argumento al acto XIX.

Aun así, existen al menos seis ediciones con el texto en veintidós actos (Juan de Ayala, Toledo, 1538; Medina del Campo, 1530-1540; Juan de Junta, Salamanca, 1543; Adrián de Anvers, Estella, 1557 y 1560, y otra sin indicaciones tipográficas conservada en Leningrado).<sup>10</sup>

### Versión en verso de Juan Sedeño

*La Celestina* de Juan Sedeño. Pedro de Castro, Salamanca, 1540 (fol. 4<sup>v</sup>). Aunque no se trata de un nuevo estado redaccional propiamente dicho, conviene señalar que Pedro de Castro publicaba en Salamanca en 1540 la versión en verso de la *Tragicomedia* de Juan Sedeño. No es ésta la primera versificación de la *Tragicomedia*, que conoció adaptaciones teatrales en verso (*Égloga de Calisto y Melibea*, Pedro de Urrea, 1513) y romances sobre los amores de Calisto y Melibea, pero sí la única que metrifica el texto completo y se esfuerza por ceñirse a la formulación del original. De hecho, resulta ser una edición muy apreciada por los críticos para corregir algunos errores de transmisión del texto los cuales pertenecen a Villanueva, ya que deriva de una edición de *La Celestina* ubicada en la parte alta del *stemma* hoy desconocida, pero con muchas buenas lecturas.

### La Celestina comentada

De nuevo no se trata de un nuevo estado redaccional propiamente dicho, pero sí de un documento fundamental para la recepción de la *Tragicomedia* en el siglo XVI. Se trata de un manuscrito de la segunda mitad del siglo XVI, conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura ms. 17631, en el que un comentarista anónimo analiza la *Tragicomedia* en detalle, proporcionando información fundamental sobre las fuentes de la obra y sobre la interpretación de la misma en la época.<sup>11</sup>

### Censura inquisitorial de La Celestina

Desde muy temprano los moralistas atacaron a *La Celestina* como libro que, lejos de lo que indicaba en el *sequitur* «Compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios», antes incitaba y enseñaba a tener amores ilícitos que a rehuirlos. El primero en desaconsejar la lectura de *La Celestina* fue Juan Luis Vives, quien en su libro *Instrucción de la mujer cristiana* (1524, primera edición en latín) la igualaba a los libros de caballerías en su capacidad de corromper las costumbres.

*Assi que las leyes y los oficiales reales devrian no solo mirar en las causas, y pleytos particulares; mas aun en las costumbres publicas, de donde nascen los pleytos y barajas, y que se mandasse con pregon general, y determinadamente se executassen las penas, que nadie ossase imprimir ni tener tales libros. [...] Lo mismo devrian hazer destos otros libros vanos; como son en España, Amadís, Florisando, Tirante, Tristan de leonis, Celestina madre de maldades. [...] los quales libros todos fueron escriptos por hombres ociosos; y desocupados, y sin letras, llenos de vicios y suziedad; en los quales yo me maravillo como puede aver cosa que deleyte a nadie si nuestros vicios no nos truxessen tan al retortero; porque cosa de doctrina ni de virtud como la daran los que jamas la vieron de sus ojos.*

*Instrucción de la muger christiana* (trad.), Miguel de Eguía, Alcalá de Henares, 1529. Ff. 10v, 11r-11v y 12r

Aunque estas críticas se dieron con regularidad,<sup>12</sup> *La Celestina* no apareció en el *Index* hasta 1632, y aun entonces únicamente fue sometida a expurgo. Los pasajes censurados no se revisaron en las sucesivas ediciones del *Index* sino que, finalmente, en 1792 se tomó la decisión de prohibirla.<sup>13</sup>

### La denominación de La Celestina

*La Celestina*. Cesare Arrivabene, Venecia, 1519. Aunque la costumbre de denominar a la obra como *La Celestina* estaba muy extendida en la península ibérica desde los inicios de su tradición editorial, como demuestra gran variedad de documentos de principios del siglo XVI,<sup>14</sup> la tradición de utilizar el nombre de la alcahueta en portada se origina en Italia, más concretamente en la edición de la traducción italiana de la *Tragicomedia* de Cesare Arrivabene, Venecia, 1519, en la cual la palabra «La Celestina» aparece como una especie de titulillo sobre el título propiamente

dicho, en una tipografía menor y separado por un gran espacio en blanco de este. Por influencia de la edición veneciana, este titulillo se contagia a las portadas de las ediciones en francés y de la traducción flamenca, que acaban reinterpretrándolo como parte constituyente del título o, al menos, de la portada.

En cambio, las ediciones españolas del texto mantienen durante casi un siglo el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, excepción hecha de la edición de [Jacobo Cromberger](#), Sevilla, 1518-1520, que lleva por título *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, y de la edición de [Juan de Villanueva](#), Alcalá de Henares, 1569, donde se adopta el esquema de la portada de la edición de Arrivabene, incluida la tipografía menor y el aspecto de titulillo independiente de «La Celestina». Solo en 1595 se publicará en Amberes la primera edición del texto en castellano con el nombre de «La Celestina» en la portada donde este parece pertenecer realmente al título.<sup>15</sup>

### Autoría

En las ediciones antiguas de *La Celestina* no aparece ningún nombre del autor en portada hasta la edición expurgada de 1632. Sin embargo, las octavas acrósticas que acompañan a la obra en su difusión impresa (para su posible ausencia en la edición de la *Comedia* de Burgos véase, más arriba, el apartado [Comedia de Calisto y Melibea](#)) la ponen en relación con un tal bachiller [Fernando de Rojas](#), nacido en [La Puebla de Montalbán](#).

*El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calysto y Melibea y fue nascido en la Puebla de Montalbán.*

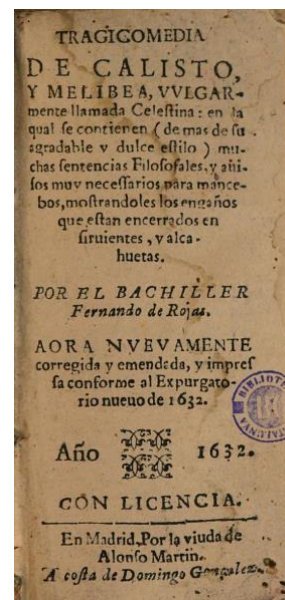
*La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera *et al.*, Real Academia Española, Madrid, 2011, pp. 6-14.

A raíz de la exhumación en 1902 de una serie de procesos inquisitoriales que hacen referencia a un Fernando de Rojas histórico,<sup>16</sup> denominado en estos como «el que compuso a *La Celestina*», se estableció un vínculo entre dicho personaje histórico y el Fernando de Rojas al que alude el acróstico. Los estudiosos ahondaron en la biografía de este Fernando de Rojas histórico y, a partir de nuevos documentos y un estudio detallado de su entorno, [Gilman \(1972\)](#) elaboró el perfil biográfico más completo del personaje en *The Spain of Fernando de Rojas*. Este trabajo y, en general, la identificación del Fernando de Rojas histórico con el mencionado en las octavas acrósticas, y de este con el autor de *La Celestina*, repercutieron muy notablemente sobre la interpretación de la obra ya que, desde entonces, muchas veces se ha utilizado el trasfondo de [cristiano nuevo](#) de dicho personaje histórico para explicar distintos aspectos de la obra.

Sin embargo, en tiempos más recientes han surgido serias dudas sobre la pertinencia de esta identificación.<sup>17</sup> Éstas nacen, por un lado, de la falta de correspondencia entre el perfil intelectual del Fernando de Rojas histórico y el que muestra el autor de *La Celestina*, por otro, de la utilización de los verbos «acabar» y «componer» para describir la relación de Fernando de Rojas con el texto, ya que ninguno de estos implica que fuera su autor y, tal vez, solo indiquen que participó de alguna manera en su impresión. Más allá de la cuestión de la identidad del autor, la particular historia de la composición de *La Celestina* y sus diferentes estados redaccionales han dado lugar a toda una serie de teorías sobre el número de autores.

### Autoría doble

De acuerdo con los paratextos de *La Celestina*, habría existido una comedia inacabada, de paternidad desconocida, de la cual [Fernando de Rojas](#) (u otro) se sirve para dar comienzo a su *Comedia de Calisto y Melibea*. Este esbozo recibe el nombre de «[papeles del antiguo autor](#)» y se supone que constituye el primer auto de *La Celestina*. Además de la propia afirmación del texto, existe toda una serie de argumentos lingüísticos, estilísticos, técnicos, paremiológicos y, muy especialmente, de horizonte intelectual a favor de esta hipótesis. Sin embargo, se hace necesario matizar su alcance ya que, a pesar de que los paratextos dan a entender que el texto del primer autor se incorpora sin modificaciones a la nueva redacción, el «[manuscrito de Palacio](#)» demuestra que no fue, ni mucho menos, así, en



tanto el texto sufre no pocos cambios desde la versión manuscrita hasta la versión impresa.

La identidad del «antiguo autor» es un misterio si bien, dada la mención de sus nombres en la versión del acróstico que precede las ediciones de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, [Juan de Mena](#) y [Rodrigo Cota](#) han sido, tradicionalmente, los mejores candidatos.<sup>18</sup> Sin embargo, hoy día parece aceptado que la alusión a ambos escritores tiene carácter exclusivamente encomiástico, a pesar de que sí es cierto que pueden hallarse influencias más o menos directas de las obras de ambos en *La Celestina*. Asimismo, se ha intentado identificar al «antiguo autor» con [Alfonso Martínez de Toledo \(Gerli, 1976\)](#) o con un personaje cercano a su círculo ([Mitxelena, 1996](#)) o, al menos, con formación teológica y religiosa ([Mettman, 1976](#)). Finalmente, hay quien propone un origen italiano de «los papeles del antiguo autor» ([Di Camillo, 2010](#)). En cuanto a la autoría de la ampliación a *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, se atribuye al mismo autor de la *Comedia*.

### **Autoría única**

Aunque su origen está en la crítica impresionista del siglo xix y no le falten partidarios a lo largo del siglo XX,<sup>19</sup> la defensa más sólida y más reciente de esta hipótesis se debe a [Miguel Martínez \(1996\)](#). Este rebate uno a uno todos los argumentos a favor de la independencia del primer auto y bien los invalida por completo, bien ofrece explicaciones alternativas para las diferencias entre este auto y los demás, sobre todo de tipo cronológico y de desarrollo psicológico y estilístico del autor. Asimismo, aprovecha las diferencias entre el *manuscrito de Palacio* y las ediciones impresas para reducir la afirmación de los paratextos sobre los «papeles del antiguo autor» a un simple tópico.

En esencia, la hipótesis de la autoría única se basa en que *La Celestina* transmite sensación de unidad y en que las diferencias que pueden encontrarse entre el primer auto y el resto pueden explicarse por su prolongado proceso de composición antes de ser impresa. Por supuesto, los partidarios de esta hipótesis consideran que el autor de la *Tragicomedia* es el mismo que el de la *Comedia*.

### **Autoría triple**

La hipótesis de la autoría triple tradicional es la que atribuye los «papeles del antiguo autor», la *Comedia* y la ampliación a *Tragicomedia* a tres manos diferentes. La exposición más detallada podría ser la de [Stamm \(1988\)](#), quien se basa en argumentos similares a los utilizados por los partidarios de la doble autoría: incongruencias y divergencias lingüísticas, ideológicas, temáticas y estilísticas.

### **Autoría colectiva**

El primero en sugerir que *La Celestina* fuera una obra colectiva, en la que intervienen muchas manos directa e indirectamente, fue [Illades \(1999\)](#), recientemente respaldado por algunas especulaciones de [Canet \(2007\)](#). Para ambos, la *Comedia de Calisto y Melibea* es fruto de la colaboración de integrantes variados del cuerpo universitario que usan *La Celestina* bien como juguete cómico inspirado en los temas y los géneros universitarios del momento (Illades), bien como vehículo de los nuevos géneros y las nuevas ideas que estaban penetrando con fuerza en la universidad (Canet).

### **Otras teorías**

Otras hipótesis parten de la base de que los *papeles del antiguo autor*, lejos de limitarse al primer auto, ofrecían un texto mucho más largo: los doce primeros autos para [Cantalapiedra \(1986\)](#), los catorce primeros para [García Valdecasas \(2001\)](#) y una comedia completa para [Prieto y Sánchez \(1991\)](#), con final feliz. Estas teorías gozan de distintos grados de aceptación pero, en general, se basan en los mismos argumentos y procedimientos analíticos que las anteriores.

Finalmente, no se puede hablar de la problemática de la autoría de *La Celestina* sin mencionar que ésta no solo afecta al texto en sí, sino también a los paratextos, que podrían no haber sido compuestos por el autor del resto. Al respecto, únicamente existe cierto consenso en que los argumentos al principio de cada acto son obra de los impresores, como se extrae del prólogo en prosa a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*:

*Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron*

La Celestina, ed. Francisco J. Lobera et al., Real Academia Española, Madrid, 2011. P. 20

También se han atribuido a los impresores las octavas acrósticas, supuesta reescritura en verso de la carta «a un su amigo», que podría incluso haber sido redactada por el «antiguo autor» (Di Camillo, 2001). A este se le atribuye también, particular pero no exclusivamente en relación con la tesis de unos «papeles del antiguo autor» más amplios, la redacción del argumento general (Di Camillo, 2010). Asimismo, el corrector Alonso de Proaza se perfila para algunos como el autor más probable de los paratextos (Pardo, 2000).

## Género

La cuestión del género de *La Celestina* es un problema desde sus propios orígenes, tal y como denuncia el propio autor en el prólogo en prosa a la *Tragicomedia*:

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamola comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía y llamela tragicomedia.

*La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera et al., Real Academia Española, Madrid, 2011. Pp. 20-21.

Sin embargo, como se puede observar, esta solo afectaba al desenlace de la obra, no a su forma, y, hasta el siglo XVIII, cuando la preceptiva neoclásica acota muy estrictamente el género dramático, no se duda en relacionar *La Celestina* con los comediógrafos griegos y latinos:

*No dibujó la cómica mano  
de Nevio ni Plauto, varones prudentes,  
tan bien los engaños de falsos sirvientes  
y malas mujeres en metro romano.  
Cratino y Menandro y Magnes anciano  
esta materia supieron apenas  
pintar en estilo primero de Atenas  
como este poeta en su castellano.*

*La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera et al., Real Academia Española, Madrid, 2011. P. 352.

Del mismo modo, el **género celestinesco** seguirá usando los términos «comedia» y «tragicomedia» en los títulos.

## Novela dramática o dialogada

Debido principalmente a su extensión, a su irrepresentabilidad y a no encajar en la estricta definición del teatro de la preceptiva neoclásica, pero al estar muy evidentemente redactada en forma de diálogo, *La Celestina* obliga a los teóricos neoclásicos a inventar el término «novela dramática» para referirse a ella, que Leandro Fernández de Moratín consagraría definitivamente en su *Orígenes del teatro español* (1830-1831). Poco más tarde, en su *Novelistas anteriores a Cervantes* (1846), Buenaventura Carlos Aribau acuñaba el término «novela dialogada», que también gozó de inmediata aceptación. Esta adscripción genérica se impondría a lo largo de todo el siglo XIX y es precisamente la que sugiere el colosal *Orígenes de la novela* (1905-1915) de Marcelino Menéndez Pelayo, si bien el estudioso ya se mostraba reacio a usar tan explícitamente el término «novela». Sin embargo, esta asignación genérica no empieza a perder fuerza verdaderamente hasta las observaciones de María Rosa Lida, quien relaciona *La Celestina* con la llamada «comedia humanística».

No obstante lo anterior, la definición de *La Celestina* como «novela dialogada» conoce un resurgimiento a partir de y en las investigaciones de, sobre todo, Keith Whinnom, Alan D. Deyermond y Dorothy S. Severin.<sup>20</sup> Estos someten a revisión los argumentos de María Rosa Lida y, dejando a un lado las cuestiones de la extensión, la irrepresentabilidad y la adaptación de *La Celestina* a la definición neoclásica del teatro, basan su postura en la imposibilidad de considerar un género tal cual a la llamada «comedia humanística», la poca familiaridad con las obras de la llamada «comedia humanística» de la Castilla de finales del siglo XV y, muy particularmente, en las discusiones en propio al propio concepto



de género literario y, especialmente, de género dramático. Asimismo, sacan a relucir algunos procedimientos típicos de la novela en *La Celestina*, sobre todo en lo que afecta al tratamiento del tiempo, del espacio, de la trama y de la psicología de los personajes.

### Comedia humanística

La adscripción genérica más aceptada actualmente es la de la consideración de *La Celestina* como **comedia humanística** o, al menos, un intento de aproximación a dicho género. A pesar de que **Marcelino Menéndez Pelayo** ya había notado algunas similitudes entre la **comedia humanística** y *La Celestina* en su *Orígenes de la novela* (1905-1915), debemos a *La originalidad artística de «La Celestina»* (1962) de **María Rosa Lida** la exposición más detallada de sus puntos de encuentro y la primera defensa de esta asignación. Con el tiempo se han ido matizando sus argumentos, en parte debido a los problemas que supone demostrar el conocimiento de la **comedia humanística** en el momento de composición de *La Celestina*, en parte debido a que la propia obra se aleja en varios momentos de los presupuestos del género, pero existe cierto consenso en que el autor tenía dicha **comedia humanística** como punto de referencia. En los últimos años el interés se ha desplazado desde las coincidencias formales destacadas por **María Rosa Lida** (trama, personajes, lenguaje, escenario...) hacia las coincidencias en la recepción, en particular hacia la lectura de *La Celestina* en clave didáctico-moral y, posiblemente, en la universidad.<sup>21</sup>

Dicha **comedia humanística** no estaría sujeta a representación, sino a una lectura en alto dramatizada, tal cual describe el editor Alonso Proaza:

*Dice el modo que se ha de tener leyendo esta «Tragicomedia»  
Si amas y quieres a mucha atención  
leyendo a Calisto mover los oyentes,  
cumple que sepas hablar entre dientes:  
a veces con gozo, esperanza y pasión,  
a veces airado, con gran turbación.  
Finge, leyendo, mil artes y modos;  
pregunta y responde por boca de todos  
llorando y riendo en tiempo y sazón.*

*La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera et al., Real Academia Española, Madrid, 2011. Pág. 12, vv. 352-353.

### Otras propuestas

En su día conoció una gran repercusión la definición de *La Celestina* como «diálogo puro» de **Stephen Gilman** en su *The Art of "La Celestina"* (1956). El estudioso huía así de la teoría tradicional de los géneros literarios y defendía que en *La Celestina* el diálogo se imponía a la trama, siendo este el que marcaba el ritmo y daba sentido a la obra y no al revés, como si el autor tan solo estuviera interesado en dejar que el diálogo se desarrollara libremente. En consecuencia, *La Celestina* sería una obra agenérica.

Otras adscripciones genéricas con relativa aceptación han sido las de «arte de amores» (**Webber, 1957**) y «tratado de amores» (**Cátedra, 2001**)

### Fuentes

*La Celestina comentada*, BNE MSS/17631, ff. 27v-28r (Biblioteca Digital Hispánica).

**Florentino Castro Guisasola** reunió en su tesis doctoral «Observaciones sobre las fuentes literarias de *La Celestina*» (1924) influencias de un gran número de autores de la Antigüedad griega y latina, de la literatura eclesiástica y de escritores más o menos contemporáneos italianos e hispanos. En total, con diferentes grados de seguridad, propone más de setenta nombres y títulos, aunque reconoce que en muchos de los casos la influencia tuvo que ser necesariamente indirecta, a través de fuentes secundarias y/o el fondo de sentencias y citas célebres común a los



letrados del momento. En los años posteriores diferentes autores confirmaron o desestimaron varias de sus propuestas, hasta el punto de que hoy día se considera que el horizonte de lecturas del autor era mucho menos amplio de lo defendido por Castro Guisasola, debido fundamentalmente a la importancia en la época de las colecciones de *auctoritates*, es decir, recopilaciones de sentencias y de fragmentos de obras de autores clásicos y medievales, religiosos y laicos, considerados canónicos o culturalmente relevantes. Dichas colecciones eran de uso frecuente en la universidad y la fuente principal de acceso a las obras de los autores recopilados en ellas, que solo una minoría leía de primera mano.

En la actualidad, las investigaciones de algunos especialistas han podido localizar y constatar solo unas pocas influencias. La más importante es la de la obra moral de [Francisco Petrarca](#), cuya influencia ya había sido apuntada por [Castro Guisasola \(1924\)](#) y [Deyermond \(1961\)](#) se encargó de confirmar. El autor de *La Celestina* habría citado o imitado varios pasajes del *De remediis utriusque Fortunae*, especialmente del libro segundo, dedicado a la fortuna adversa, pero también de otras obras en prosa de Petrarca. Sin embargo, una parte significativa de estos préstamos no proviene directamente de los textos, sino de un índice de sentencias y *exempla* (historias con finalidad ejemplar) que acompañaba la edición de las obras completas de Petrarca en latín de Basilea, Johannes Amerbach, 1496. Esta influencia fue notada gracias a que, en ocasiones, en *La Celestina* se encadenan varias citas de Petrarca sobre un mismo tema que, a pesar de estar repartidas a lo largo de varios escritos petrarquistas, coincidentemente aparecen juntas en dicho índice.

Esta misma coincidencia permitió a [Ruiz Arzálluz \(1996\)](#) demostrar la influencia de las *Auctoritates Aristotelis*, una colección de sentencias muy difundida en la Europa medieval y que estaba estrechamente vinculada al mundo de la universidad. Del mismo modo se encontraron influencias de los *Proverbios de Séneca* de [Pero Díaz de Toledo \(Riss y Walsh, 1987\)](#), la *Margarita poetica* de Albrecht von Eyb ([Corfis, 1984](#)). Esta influencia de las colecciones de sentencias sería tan grande que el hispanista inglés [Peter E. Russell \(1988\)](#) comparó *La Celestina* con una «floresta de filósofos».

Fuera de las colecciones de *auctoritates*, están comprobadas o aceptadas influencias de otras fuentes. [Fothergill-Payne \(1988\)](#) destacó los préstamos senequistas y declaró que *La Celestina* era un texto profundamente influido por [Séneca](#), si bien no necesariamente estoico, ya que el tratamiento del estoicismo no es siempre favorable ni canónico. [Lacarra \(1989\)](#) sistematizó por primera vez el diálogo constante de *La Celestina* con el género de la mal llamada «*novela sentimental*», del que sería una parodia constante y, muy especialmente, de la obra de [Diego de San Pedro](#) *Cárcel de amor*. [Saguar García \(2015\)](#) destacó la importancia de las fuentes bíblicas, que proceden lo mismo de colecciones de *auctoritates* que de textos devocionales laicos, pero nunca directamente de la [Biblia](#).

Se han propuesto también otras fuentes más puntuales o más generales, que bien afectan a una sección concreta del texto, bien le influyen de manera más general. Por ejemplo, debido a la discusión sobre el género de *La Celestina* está muy bien estudiada la influencia de la [comedia latina](#), la [comedia elegíaca](#) (sobre todo del [Pamphilus](#)) y la [comedia humanística](#) ([Lida, 1962](#)), sin embargo, la falta de evidencias de una tradición cómica en Castilla hace que los estudiosos se muestren bastante cuidadosos a la hora de defender la influencia directa de estos géneros o de obras concretas. Por su temática y por el tema del suicidio y de la mediación se han propuesto también la *Elegia di madonna Fiammetta* de [Giovanni Boccaccio \(Andrei, 2018\)](#) y la *Historia de duobus amantibus* de [Eneas Silvio Piccolomini \(Morros Mestres, 2004\)](#) como fuentes y, para la figura de la alcahueta concretamente, también fuentes orientales ([Márquez-Villanueva, 1993](#)) y occidentales, incluidas las *lenaes* de la comedia romana, las mediadoras de la comedia elegíaca (sobre todo la pseudo-ovidiana *De vetula*) y, cómo no, Trotaconventos del *Libro de buen amor* de [Juan Ruiz](#). También se ha hablado, en general, de fuentes jurídicas ([Russell, 1978](#)) y fuentes médicas ([Amasuno, 2005](#)). Asimismo, las múltiples canciones que aparecen en *La Celestina* se han remontado a la poesía amorosa de cancionero y el cancionero popular ([Deyermond, 1997](#)). Finalmente, las fuentes del auto I son las más estudiadas. Así, se ha propuesto el *De amore* de [Andreas Capellanus](#) como uno de los referentes para la escena inicial ([Deyermond, 1961b](#)), y el *Arcipreste de Talavera* de [Alfonso Martínez de Toledo](#)

(Gerli, 1976) y el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar* del Tostado (Cátedra, 1989) para todo el planteamiento del enamoramiento de Calisto y la diatriba en contra de las mujeres de Sempronio.

Sin embargo, mucho más interesante que las fuentes en sí son las interpretaciones que han favorecido. Por ejemplo, la acumulación de sentencias sobre un mismo en un pasaje ha servido para saber que el proceso compositivo del autor consistía, muchas veces, en encadenar una detrás de otra sentencias que más o menos le parecían a propósito para el fragmento que estaba escribiendo en ese momento. Lejos de señalar falta de interés por parte del autor, esto se relaciona con la manera de escribir y de leer en la universidad en la Edad Media (Fernández, 1997). La introducción de *auctoritates* se consideraba fundamental tanto para apoyar una argumentación (función dialéctica) como para embellecer un escrito (función retórica). A consecuencia de esta práctica, la gente aprendía a leer con una actitud asociativa, es decir, intentaban localizar las referencias, identificarlas y ampliarlas con otras. Tenemos ejemplos de esto en el ejemplar de *La Celestina comentada* (Fothergill-Payne, Fothergill-Payne y Fernández, 2002) y en las anotaciones marginales del ejemplar completo de la *Tragicomedia* de Zaragoza, Jorge Coci, 1507 (Baranda, 2007), gracias a los cuales, además, se han identificado muchas de las referencias de *La Celestina*.

Otro resultado interesante del análisis de las fuentes ha sido la vía iniciada por Fothergill-Payne (1992) sobre el uso subversivo de las citas y de las referencias a otras obras en *La Celestina*. Para la estudiosa, los errores de cita y las citas modificadas, mal interpretadas o aplicadas a casos que las contradicen tienen una función fundamentalmente humorística. Sin embargo, su análisis ha dado lugar a interpretaciones que consideran que todos los personajes de la obra hacen un uso pervertido de estas sentencias, que en su sentido propio deberían hacernos más sabios y morales, y, por lo tanto, ponen en duda tanto la validez del propio concepto de *auctoritas* (Shipley, 1985) como la validez del método de escribir construyendo sobre *auctoritates* (Patalucci O'Donnell, 2005). Esto demuestra una fuerte preocupación por el poder del lenguaje (Read, 1976). Otros estudiosos han querido ver en esto un gesto de subversión de los principios de la cultura de la época y de oposición y resistencia más o menos conversa, en especial a lo relativo a las referencias religiosas (Costa Fontes, 2005).

Finalmente, una consecuencia de toda la atención dedicada a las fuentes han sido los matices que se han aplicado a la cultura del autor de *La Celestina* y a su identificación con el personaje histórico de Fernando de Rojas. Por un lado, se ha hecho evidente que el autor no había leído de primera mano la inmensa mayoría de los textos con los que trabaja, por lo que su perfil pasa a ser menos erudito y más acorde con el perfil de joven bachiller en leyes como se nos presenta en los preliminares. Además, los textos que maneja son eminentemente universitarios o *best-sellers* de su época. Por otro lado, la ausencia en la biblioteca del Fernando de Rojas histórico de los textos que justificarían la escritura de *La Celestina* ha contribuido a poner en duda que fuera el autor (Infantes de Miguel, 1998).

### Intención de la obra

Hay tres temas principales en la obra, señalados por el propio autor: la corrupción, a fin de prevenir «contra los malos y lisonjeros sirvientes» que degradan a sus amos; la prevención contra el loco amor o el blasfemo amor cortés, que hace que los amantes creen «que sus amadas son su dios» y un tema más profundo, dramático y filosófico, según el cual la vida humana es una constante y feroz lucha entre opuestos: jóvenes contra viejos, inocencia contra corrupción, ignorantes contra sabios, pobres contra ricos, siervos contra señores, mujeres contra hombres, el bien contra el mal... y viceversa. Cada valor engendra dentro de sí su vicio... y viceversa. El reverso del amor como una fuerza destructiva es uno de los aspectos de esta visión filosófica de que es muestra la obra, cuya intención es moralizante: el crudo naturalismo de que hace gala solo era soportable según los criterios de la época con un desenlace en que los culpables fuesen debidamente castigados, y así mueren en el desenlace Celestina, Melibea, Calisto y los criados Pármeneo y Sempronio, envueltos en esa trama de corrupción. Sin embargo, su intención ha sido muy debatida en un abanico que va desde esta finalidad moralizante (todos los personajes mueren por sus pecados) a otra crítica (la sociedad es la causa de las muertes).

Hay un misterio sin resolver en la trama: ¿Cómo es que dos jóvenes de buena familia no intentan el casamiento? Efectivamente no hay en la trama enfrentamientos familiares previos, como en *Romeo y Julieta*, ni referencias al problema de los *bandos*, que desde años antes enfrentaba en *Salamanca* a dos familias. La poetisa colombiana *María Mercedes Carranza* sospechaba que una razón podría ser que Melibea fuese de familia conversa, y su nombre lo delatase y lo hiciera comprensible para los contemporáneos.

En esta obra se muestran las características de una Edad Media que se está terminando, para dar paso al Renacimiento. Se aprecia en:

- Los sirvientes: en la Edad Media los sirvientes trabajaban para su señor a cambio de la manutención y defensa, pero en *La Celestina* le exigen a Calisto que les pague.
- Calisto: los nobles en la Edad Media surgieron para defender al pueblo llano, pero Calisto no tiene el ejercicio de las armas, limitándose a una vida de ocio. La defensa está encargada al rey y al ejército. Por lo que los nobles ya no son necesarios.
- El resurgimiento del comercio: esto se demuestra en el lamento del padre de Melibea. Basa sus riquezas en cosas materiales y no en la propiedad de terreno, una de las características de la Edad Media.

*¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos?.*

Fernando de Rojas, *La Celestina*.

La obra da un sinfín de sugerencias, por lo que pueden hacerse interpretaciones muy diversas de los diferentes aspectos. En cuanto a la intención, existen varias teorías:

#### **Tesis de la intención moral**

Esta tesis ha sido sostenida por *Marcel Bataillon*, que piensa que la moral cristiana domina toda la obra, la moralidad contra el 'loco amor' y sus funestas consecuencias. Niega el carácter realista de la obra para destacar su condición didáctica (este es uno de los puntos débiles de esta teoría). Para Alborg, Rojas comunica la gran lección sin moralizar jamás expresamente. Mostraría además una parte de la sociedad de la que hay que huir: alcahuetas y meretrices, así como a los malos criados. Esta tesis cree las palabras de Rojas literalmente y piensa que su intención de advertir no es fingida: ni un recurso ni una excusa que le proteja de la censura o la Inquisición.

#### **Tesis de la intención artística**

Sostenida por Lida de Malkiel, quien no niega el fondo moralista, pero una fábula moral no contendría personajes y caracteres, sino personificaciones ejemplares, tipos. Para ella es, ante todo, fruto de una voluntad artística que habría sido la clave para su éxito ya que para Lida la intención didáctica pasó desapercibida a los lectores. Además no da importancia al origen converso del autor.

#### **Tesis ecléctica**

Defendida por *Otis H. Green*, quien admite la intención moral e intenta explicar lo que tiene de artístico. Nada, para él, imposibilita un amor lícito; es el pecado lo que lleva aparejado el final trágico. Rojas habría partido del esquema del amor cortés, cuya ruptura traerá consigo la tragedia. Esta tesis hace hincapié en lo que de amor cortés hay en *La Celestina*.

#### **Tesis existencialista**

Sostenida por autores como *Américo Castro* o Gilman, que piensan (como en la tesis del judaísmo) que *La Celestina* es fruto del origen converso de Rojas. Lo que sí es comúnmente aceptado de esta teoría es el *pesimismo* de Rojas, no hay más que ver el final mortal de los personajes principales; el *amor* es mentira, engaño, la única realidad es la *muerte*. Gilman va más allá y afirma que la existencia de cada personaje está en función del diálogo y no son las acciones, sino las palabras, las que tienen verdadero significado; la postura vital de Rojas no es de moralista ni de satírico, sino de irónico descreído. Escribió una obra a modo de catarsis, de liberación personal. Gilman piensa que el autor ve la fortuna como un universo hostil, si bien Deyermond cree que esta opinión es un anacronismo y prefiere ver la acción inexorable de un destino. Esta tesis emparentaría la

obra con las *Danzas de la muerte*, obras medievales en las que la muerte aparecería como poder igualador pues ante ella ni reyes ni plebeyos son más importantes.

### Tesis del judaísmo

Sostenida por [Marcelino Menéndez Pelayo](#), quien ve en *La Celestina* un escepticismo religioso y moral que contradice los principios ortodoxos afirmados por Rojas. La tesis ha sido aplicada a diversos pasajes y problemas concretos. Melibea sería hija de converso, por lo que existía imposibilidad de una relación 'normal'. [Américo Castro](#), por su parte, ve *La Celestina* como contienda literaria de castas (su teoría tiene concomitancias con Gilman). Sin embargo, Deyermond piensa que el autor era un converso de tercera generación, con lo que no se puede explicar el pesimismo como fruto de una conversión traumática.

### Tesis de la crítica social

Sostenida por Maravall, quien ve a los protagonistas a la luz de las transformaciones de la sociedad coetánea. Calisto representaría el nuevo estilo de vida de la clase ociosa, mientras Sempronio y Pármeno simbolizan la ruptura de los lazos feudales. Según esta teoría Rojas estaría próximo a la burguesía mercantil. Se daría el conflicto, ya señalado, entre el 'querer ser' y el 'tener que ser', que atrapa a todos los personajes.

### Otras tesis filosóficas

Existen otras tesis, como la de Alcalá, que ve en la obra un neopitagorismo que siente la vida como una pasión inútil. Se da una visión esperpéntica de la realidad, una parodia del mundo. Otros autores ven en la obra un [neostoicismo](#) platónico.

## Comentario al texto

### Contexto histórico-social

*La Celestina* se escribe durante el reinado de los [Reyes Católicos](#), cuyo matrimonio se celebra en 1469 y alcanza hasta 1504, año de la muerte de [Isabel la Católica](#), que ocupa la última fase del [Prerrenacimiento](#) en España. Durante esta unión dinástica de los reinos de Castilla y Aragón se produce en 1492 el [descubrimiento de América](#), la [conquista de Granada](#) y la [expulsión de los judíos](#), tres hechos de gran significado en la historia de España. Es también el año en que [Antonio de Nebrija](#) publica la primera gramática de la lengua castellana, lo que, junto a la actividad docente del propio Nebrija en la [Universidad de Salamanca](#), donde estudió [Fernando de Rojas](#), propicia la irrupción del [humanismo renacentista](#) en España. Así, convencionalmente y a efectos didácticos, se sitúa en este año, 1492, el comienzo de la transición entre la [Edad Media](#) y el [Renacimiento](#). Es, precisamente, en la década de los noventa del cuatrocientos cuando aparecen las primeras ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*.

La unificación de todos los territorios de la [península ibérica](#), excepto [Portugal](#), en un único reino y en una única religión, la cristiana, se produce en este periodo. [Claudio Sánchez Albornoz](#) resalta la importancia de ser *cristiano viejo* en una sociedad que está prevenida frente a los miembros de las otras dos religiones, [judíos](#) y [musulmanes](#), e incluso llega al rechazo frontal. Se desconfía de los [conversos](#) (cristianos que antes eran judíos o con antepasados de esa religión), que han de ocultar su condición. Finalmente, serán expulsados los miembros de esas religiones del reino y la [Inquisición](#) perseguirá, incluso hasta la muerte, a los sospechosos de practicar otras religiones.

### Estructura

La división externa de la obra en actos no tiene un verdadero significado estructural. Atendiendo a la acción, sin embargo, se puede decir que se divide en dos partes.

- **Prólogo:** encuentro de Calisto y Melibea en la escena I.
- **Primera parte:** intervención de Celestina y los criados y muerte de los tres. Primera noche de amor.
- **Segunda parte:** tema de la venganza. Segunda noche de amor. Muerte de Calisto, suicidio de Melibea. Llanto de Pleberio.

La crítica medievalista [María Rosa Lida de Malkiel](#) señala la estricta y cuidada motivación de toda la trama en un plano realista, así como la relación causa-efecto de los

acontecimientos. La escena inicial es desconcertante, pero dota a la obra del carácter dramático necesario para este primer encuentro y para el violento rechazo que conlleva. Su función es la de desencadenante. Pocos son los hechos que escapan de esta relación causa-efecto para sorprender al lector o a los personajes.

El esquema de la acción es el de una serie de consecuencias encadenadas (relaciones de causa-efecto) que corresponden al patrón estructural de la «cuenta presentada» de [Georg Lukács](#), según la cual más tarde o más temprano hay que pagar por nuestros actos.

La repetición de motivos trae la simetría que ordena la obra. Esto se funde con otro principio de ordenación aún más poderoso: la anticipación del fin. Todos los símbolos parciales se ordenan hacia el desenlace final.

Otro crítico, Morón, habla de una línea estructural:

- Acto I: pecado
- Actos II-XIV: pérdida de la hacienda
- Actos XV-XVIII: fama
- Acto XIX: vida y alma
- Actos XX-XXI: recapitulación.

Con los cinco actos añadidos, quedan más profundamente motivados el carácter de Melibea y la muerte de Calisto.

Lo que subyace en la estructura de *La Celestina* para [Humberto López Morales](#) es una novela amorosa de tono caballeresco y simbólico en el primer acto (tópico del joven que, persiguiendo un ave encuentra a una bella joven) sobre la cual Rojas trabaja una concepción diametralmente opuesta, cambiando hacia un tono de realismo psicológico y un ambiente burgués de tintes muy concretos.

### **Ejes temáticos**

Los temas de la obra —que señalan y marcan los prólogos, en vistas a orientar la interpretación de la obra en su tiempo— los declara el mismo titulillo introductorio:

*Compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su Dios, asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros sirvientes.*

De lo cual se deduce su fin educativo de atacar el loco amor o apetito de lo material (amor a la carne, amor al oro) y la corrupción que trastorna el orden social humano y divino. Sin embargo, subyace una temática filosófica expresada en el segundo prólogo de la obra, y extraída de las obras filosóficas de [Francesco Petrarca](#) que tanto leyó el autor, quien, como abogado, tenía una concepción muy litigiosa del mundo: «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla...»: el mundo de los señores se contrasta con el de los siervos, el de los viejos con el de los jóvenes, el masculino con el femenino, el idealismo con el materialismo y el lenguaje mismo popular con el culto.

A esto se reducen los temas principales: el amor, la muerte y la codicia (distintas versiones según los personajes). El tema del amor es el eje determinante de la obra y suscita el comportamiento de todos los personajes, los dos únicos personajes que no resultan víctimas del amor son Pleberio y Alisa (los padres de Melibea). El modo de presentar el amor en *La Celestina* es complejo, ambiguo y a veces contrario a las ideas tradicionales recibidas por los jóvenes. Esta obra pone en tela de juicio los valores sociales propios de la literatura amorosa tradicional, donde se mantenía una separación de clase social. En esta tradición a la clase alta se le atribuía el refinamiento y las doctrinas, frente al amor que las capas bajas eran incapaces de experimentar. El tema del amor es tratado de formas distintas: el primer tipo de amor en la obra es el amor cortés, del que se hace una parodia en la obra. Calisto no tiene en absoluto la paciencia del amante cortesano, ni guarda el secreto de sus relaciones amorosas, y la divinización de Melibea le lleva hiperbólicamente a convertirla en «su Dios». En realidad, la relación amorosa entre Calisto y Melibea más parece propia del amor romántico y apasionado que del amor cortés. Todo parece indicar que se trata de una concepción estética del amor. El amor de Sempronio y Pármene por Elicia y Areusa está claro que procura el goce físico.

Calisto y Melibea utilizan un lenguaje más ideal y literario, que suele ser una muestra del lenguaje amoroso que durará hasta el siglo XVIII, e incluso se podría interpretar como una burla de dicho lenguaje que solo sirve para encubrir intenciones y deseos concretos. Otro tipo de amor que se trata en *La Celestina* es el llamado «loco amor»: este amor apasionado no se distinguía de la lujuria y era una manifestación auténtica de la locura. Calisto posee una locura real, y sus actuaciones y palabras exhiben un personaje con todas las características de un loco de verdad. Melibea, una vez admite la pasión amorosa para con Calisto, también se comporta como persona loca y no vacila en poner en peligro tanto su fama como la de sus padres, introduciendo a su amante de noche en su huerto y desechando todas las moralidades propias de una muchacha de estirpe aristocrática. El último tipo de amor sería el «amor como sexualidad». En este tipo de amor es Celestina la que, basándose en lo que ha aprendido a lo largo de su vida dedicada al amor ilícito, es la encargada de proferir juicios y consejos relacionados con amor y sexualidad. Para la vieja, amor y acto sexual son términos intercambiables. Celestina pasa por alto la doctrina ortodoxa, porque piensa que la idea de las finezas del amor cortés son meros gestos hipócritas, mediante los cuales hombres y mujeres aparentan una sensibilidad por las cosas amorosas. La sexualidad no es cosa privada. Así, la vieja quiere asistir de testigo al acto sexual entre Pármeno y Areúsa, y Melibea, ya loca de amor, no halla inconveniente en que su criada Lucrecia esté presente en el huerto mientras hace el amor con Calisto. Las trágicas consecuencias de este amor confirman la interpretación moral de la obra. Francisco José Herrera señala que, como motor, la codicia y la avaricia sustituye en los personajes de clase baja a la furia amorosa de los de la clase alta.

### La magia y Celestina

Véase también: [Bruja](#)

En lo referente al tema de la magia, hay opiniones contrapuestas en cuanto a su importancia dentro de la obra. Para Lida De Malkiel es una nota de la época un tanto ingenua a la que no hay que dar más importancia. Sin embargo, para autores como Petriconi, Maravall o Russel tiene una función importante en el desarrollo, alcanzando la categoría de elemento integral; Celestina cree en la eficacia de sus artes y la pasión de Melibea es producto de los conjuros de Celestina. Asensio y Gilman niegan la existencia del 'tiempo implícito' al decir que el cambio psicológico de Melibea se produce por las malas artes de Celestina. La intención de Rojas sería alertar contra este mundo, real y activo en su tiempo.

Según el antropólogo español [Carmelo Lisón Tolosana](#), el personaje de Celestina constituye el tipo universal de la vieja bruja, hechicera y alcahueta, constituyendo un híbrido entre [hechicera](#) —«Vivo de mi oficio», dice— y bruja. Vive «rodeada de ponzoñosos ungüentos y de fórmulas mágicas cuyo poder residía en la fuerza del lenguaje» pero «puede además disparar el terrible dardo del [maleficio](#), opera con poderes nocturnos, conjura y obliga al mismísimo [Satán](#)». <sup>22</sup>

*Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud é fuerça destas vermejas letras; por la sangre de aquella nocturna aue con que están escriptas; por la grauedad de aquestos nombres e signos, que en este papel se contienen; por la áspera ponçoña de las bíuoras, de que este azeyte fué hecho, con el cual vnto este hilado: vengas sin tardança á obedescer mi voluntad...*

*Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes é oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre. E otra é otra vez te conjuro. E assí confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te lleuo ya embuelto.*

Según Carmelo Lisón, «el conjuro revela el carácter bastardo de Celestina, alcahueta mestiza, resultado de un cruzamiento entre bruja y hechicera. Aunque se confiese cliente del demonio sabe bien su «arte», conoce y sabe leer los [agüeros](#) y activa a voluntad el poder intrínseco a líquidos, hilados y palabras. Además, para asegurarse el éxito, pacta con Satán pero, nótese, en pacto arrogante y altivo, exigente y amenazante, en pacto entre iguales, esto es, entre dos agentes [teúrgicos](#) tan poderosos como malvados». <sup>23</sup>

Sin embargo, [Julio Caro Baroja](#) no considera a Celestina un personaje híbrido entre bruja y hechicera, sino que la propone como ejemplo de esta última. Según Caro Baroja la diferencia fundamental entre ellas estribaría en que las brujas habrían desarrollado su actividad en un ámbito predominantemente rural mientras que las hechiceras, conocidas desde la antigüedad clásica, habrían actuado en la ciudad. Ejemplo de las primeras sería

la [sorgina](#), de la [brujería vasca](#), y de las segundas Celestina. De ella dice que, aunque el autor «dibujó su espléndido personaje tomando elementos de la literatura latina, de [Ovidio](#), de [Horacio](#), etc.» sus rasgos coinciden «con los que aparecen enumerados en los procesos levantados a las hechiceras castellanas por los tribunales [inquisitoriales](#) [de Toledo y de Cuenca]». <sup>24</sup>

un añadido poco funcional, aunque tiene algo que ver en los desórdenes que llaman la atención de Calisto y hacen que se mate.

### **Celestina** (Personaje)

**Celestina** es el personaje más sugestivo de la obra y la protagonista indiscutible de la misma aunque el tema se centre más en el amor y la pasión de Calisto y Melibea, hasta el punto de que acabó por darle título; un personaje pintoresco y vívido, es [hedonista](#), avara y vital. Conoce a fondo la psicología del resto de los personajes, haciendo que incluso los reticentes con sus planes cedan a ellos. Sus móviles son la codicia, el apetito sexual (que sacia facilitando e incluso presenciando) y amor al poder psicológico. Representa un elemento subversivo dentro de la sociedad: se siente comprometida a propagar y facilitar el goce sexual. En cuanto a la magia, ver el apartado de los temas. Se inspira en el personaje de la alcahueta que ya había aparecido en las comedias romanas de [Plauto](#) y a lo largo de la Edad Media en obras como el *Libro de Buen Amor* de [Juan Ruiz](#) (Arcipreste de Hita) (el personaje conocido como Urraca la Trotaconventos) y en obras latinas e italianas como la *Historia duobus amantibus* de [Enea Silvio Piccolomini](#) o la *Elegía de madonna Fiammetta* de [Giovanni Boccaccio](#). Su lenguaje parece salido del *Corbacho* de [Alfonso Martínez de Toledo](#) y de las *Coplas* de [Rodrigo de Reinosa](#). Antaño fue una meretriz, ahora se dedica a concertar discretamente citas amorosas a quien se lo pide al mismo tiempo que utiliza su casa para que las prostitutas Elicia y Areúsa puedan ejercer su oficio. Utiliza para penetrar en las casas el artificio de vender afeites, hierbas, ovillos y adornos para las mozas; como alcahueta considera estar haciendo un oficio útil y como tal tiene su orgullo profesional. Le gusta el vino y es diabólicamente inteligente y utiliza su experiencia para manipular psicológicamente a los demás, pero sin embargo nubla su entendimiento el defecto de la codicia. Además es una bruja y hechicera que hace un pacto con Plutón, máscara pagana que encubre en realidad al demonio, y en la *Tragicomedia* las adiciones de Rojas subrayan este hecho.

## **Tiempo y espacio**

### **Tiempo**

Hay dos órdenes de tiempo (como se ha comentado): explícito e implícito. Primer salto temporal implícito: para Asensio, entre la escena-prólogo y la siguiente han pasado unos días, en los que se fermenta la pasión de Calisto y este acude a Celestina. Esto haría también verosímil la evolución psicológica de Melibea. A esto seguirían tres días de acción ininterrumpida.

Segundo salto temporal: se da entre los actos XV y XVI, entre los que pasaría un mes. Tras esto, todo transcurre en un día y medio.

Este manejo del tiempo lleva a Lida a decir que la representación no es sino una selección. Sin embargo, hay autores que niegan la existencia de ese tiempo implícito, aduciendo la evolución de Melibea a la magia de Celestina y dándole a este elemento (como vimos en el apartado de los temas) gran importancia estructural.

### **Espacio**

El [macroespacio](#) de la obra es [urbano](#) y se configura a través de los diálogos de los personajes con sus calles, plazas o iglesias, dando incluso nombres concretos. Se han barajado los nombres de algunas ciudades como [Salamanca](#), [Toledo](#) o [Sevilla](#) como marco espacial de la obra, pero no existen referencias suficientes e inequívocas al respecto, con lo que se asume que Rojas creó como marco una ciudad arquetípica. Hay muchos escenarios, que cambian rápidamente, pasando de un lugar a otro, llegando incluso a simultanearse dos espacios (en el acto 12 se simultanea el diálogo de Calisto y Melibea con el de Pármeno y Sempronio). Resalta la domesticidad: la acción principal tiene lugar en tres casas (la de Melibea, la de Calisto y la de Celestina). Es de destacar la función principal del huerto de Melibea en lo que supone la primera dramatización de la



naturaleza en la literatura española. El espacio es, en fin, vital, dinámico, múltiple y hasta simultáneo.

Versión Estudio 1 RTVE :

<https://www.rtve.es/play/videos/teatro-en-el-archivo-de-rtve/la-celestina/2446009/>

Trailer versión cinematográfica de Gerardo Vera:

<https://www.youtube.com/watch?v=gEZW7JNwIDA>

Presentación versión española de la película:

<https://www.rtve.es/play/videos/version-espanola/la-celestina/2688318/>