

FERNANDO DE ROJAS
(Y «ANTIGUO AUTOR»)

LA CELESTINA

TRAGICOMEDIA DE
CALISTO Y MELIBEA

EDICIÓN Y ESTUDIO DE
FRANCISCO J. LOBERA Y GUILLERMO SERÉS,
PALOMA DÍAZ-MAS, CARLOS MOTA,
E IÑIGO RUIZ ARZALLUZ,
Y FRANCISCO RICO

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
MADRID
MMXI

SUMARIO

Presentación

IX-XI

LA CELESTINA

I-354

ESTUDIOS Y ANEXOS

Preliminar

357

Fernando de Rojas y «La Celestina»

361

Aparato crítico

561

Notas complementarias

709

Bibliografía

959

Índice de notas

1063

Tabla

La historia que muestra *La Celestina* se desarrolla en una innominada ciudad. Un joven de la mediana nobleza, Calisto, se encapricha de Melibea, hija única y heredera de Pleberio, un aristócrata muy rico. Encendido de un deseo sexual que expresa con la retórica hiperbólica de la poesía de amor, Calisto, por consejo de su criado Sempronio, entra en tratos con Celestina para obtener a Melibea. La vieja pone a contribución su conocimiento de las debilidades humanas, su habilidad suasoria y sus artes hechiceras y consigue doblegar la resistencia —tampoco feroz— de la joven. En el proceso, Celestina logra corromper a Pármeno, un criado adolescente de Calisto cuya fidelidad a su amo socava la alcahueta ofreciéndole los favores de la prostituta Areúsa. Todo acaba de la peor manera. Celestina es asesinada por los criados de Calisto, con quienes se ha negado a compartir las ganancias obtenidas en la mediación. Los criados Sempronio y Pármeno son ejecutados en la plaza pública. Calisto muere accidentalmente tras gozar de un mes de encuentros clandestinos con Melibea en el jardín de la casa de ella. La joven, enloquecida por la desgracia, se suicida en presencia de su poco vigilante y amantísimo padre, que queda sumido en el dolor y la confusión.

La obra constituye una inequívoca advertencia contra quienes pierden el sentido del bien y del mal por someterse a sus pasiones, particularmente el deseo sexual desatado, contra las alcahuetas hechiceras, contra los criados desleales y codiciosos. Pero estas recias moralidades, aunque tal vez no constituyan ni un mero pretexto ni una coartada, no son lo que más ha interesado de *La Celestina* a lo largo del tiempo, ni lo que más nos interesa hoy.

Por encima de todo, en el siglo XV y ahora, está lo que deslumbró a Fernando de Rojas, y que él llama «su primor, su sutil artificio ... su modo y manera de labor, su estilo elegante»: la capacidad de crear con palabras y recursos retóricos mundos físicos y morales, conciencias diversas y complejas, y sus expresiones. Es una fecunda paradoja que al servicio de una moralidad tan ortodoxa y estricta se ponga un estilo tan lleno de audacias léxicas, sintácticas y retóricas, tan capaz de reflejar ricos matices emocionales, con especial frecuencia en sentimientos, estados de ánimo y expresiones que nada tienen de sublimes o ejemplares: el egoísmo, la incons-

LA CELESTINA



TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA

nuevamente añadido lo que hasta aquí faltaba de poner en el proceso de sus amores, la cual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos,¹ mostrándoles los engaños que están encerrados en servientes y alcahuetas.

TRAGICOMEDIA. Para el híbrido *Tragicomedia*, véase «Todas las cosas...», n. 51. La presencia de los nombres de los amantes relaciona el título con la tradición medieval cortés, apartándolo del uso de la comedia romana.^o Para estos nombres, véase «Síguese...», n. 1.

¹ *filosofales*: 'de filosofía' (primordialmente, moral); *avisos*: 'advertencias, consejos'; *mancebos*: 'jóvenes solteros'. La mención del *agradable y dulce estilo* junto con las *sentencias filosofales y avisos muy necesarios* responde a los muy divulgados tópicos horacianos «Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci» y «Aut prodesse volunt aut delectare poetae» (*Ars*

poetica, 343 y 333). Se ha discutido sobre si esta manifestación de una voluntad moralizante —y otras semejantes que se encuentran más abajo— refleja una intención sincera de Rojas o se trata sólo de un tópico especialmente frecuente en la comedia humanística. Es posible que este epígrafe se redactara a partir de la carta «El autor a un su amigo»; no es imprescindible suponer que sea obra de Rojas (de ahí que lo editemos en cursiva). En él se perpetraron añadidos y variaciones con bastante libertad, lo que parece signo de que los editores lo consideraron desde siempre terreno para sus propias intervenciones.[□]

EL AUTOR A UN SU AMIGO

Suelen los que de sus tierras ausentes se hallan considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia o falta padezca,¹ para con la tal servir a los conterráneos de quien en algún tiempo beneficio recibido tienen;² y viendo que legítima obligación a investigar lo semejante³ me compelia para pagar las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas,⁴ azas veces retraído en mi cámara,⁵ acostado sobre mi propia mano,⁶ echando mis sentidos por ventores y mi juicio a volar,⁷ me venía a la memoria no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra,⁸ por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee,⁹ pero aun en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto y dél cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos,¹⁰

EL AUTOR A UN SU AMIGO. No es raro —en contra de la práctica clásica— que algunas comedias humanísticas vayan precedidas de una carta con contenido y función similares a las de ésta.^o

¹ *donde*: ‘de donde’; *inopia*: ‘pobreza, escasez’.^o

² *conterráneos*: ‘coterráneos, naturales de su misma tierra’.

³ *obligación*: ‘correspondencia que uno debe tener al beneficio que ha recibido de otro’; *lo semejante*: ‘tal cosa’.

⁴ *compelia*: ‘forzaba, obligaba’; *mercedes*: ‘premios o galardones’, no necesariamente de un superior a un inferior; *libre liberalidad*: ‘desinteresada generosidad’. Por el tono de la carta, se ha pensado que el innominado amigo sería también protector de Rojas.^o

⁵ *azas*: ‘bastantes’; *cámara*: en general ‘habitación’ y, más específicamente, «el aposento donde se duerme ordinariamente» (Covarrubias). Comenzar con la situación de *retraimiento* (‘retiro’) a un lugar privado para meditar o escribir —con

independencia de que en esa situación se reciba una revelación— es tópico en la literatura moral clásica y medieval.^o

⁶ *acostado*: literalmente ‘echado’, pero rememora una típica imagen del pensador con la mano en la mejilla.^o

⁷ *ventor* es «el perro de caza, que la sigue por el olfato y el viento» (*Autoridades*). La mención de los *ventores* en unión de *mi juicio a volar* parece sugerir dos tipos de caza: con jauría de perros y con ave de cetrería.^o

⁸ *patria*: en el sentido etimológico de ‘tierra de nuestros padres’.^o

⁹ *galán* es «el que anda vestido de gala y se precia de gentil hombre, y porque los enamorados de ordinario andan muy apuestos para aficionar a sus damas, ellas los llaman sus galanes, y comúnmente decimos: Fulano es galán de tal dama» (Covarrubias).^o

¹⁰ *defensivas armas*: el arnés defensivo del caballero, que podía incluir corazas, protecciones para brazos y piernas, casco, escudo, etc.

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla dice aquel gran sabio Heráclito en este modo:¹ «Omnia secundum litem fiunt»,² sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria. Y como sea cierto que toda palabra del hombre sciente esté preñada,³ ésta se puede decir que de muy hinchada y llena quiere reventar, echando de sí tan crecidos ramos y hojas, que del menor pimpollo se sacaría harto fruto entre personas discretas.⁴ Pero como mi pobre saber no baste a más de roer sus secas cortezas de los dichos de aquellos que por claror de sus ingenios merecieron ser aprobados,⁵ con lo poco que de allí alcanzare satisfaré al propósito deste breve prólogo. Hallé esta sentencia corroborada por aquel gran orador y poeta laureado Francisco Petrarca,⁶ diciendo «Sine lite atque offensione nil genuit natura parens», ‘Sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo’.⁷ Dice más ade-

15.1-21.13 Todas las cosas ... nueva adición Todo este prólogo es original de la «Tragicomedia»

¹ *criadas*: ‘creadas’. La oración es una subordinada de infinitivo, a la manera latina: ‘Heráclito dice ... que todas las cosas fueron creadas...’. La obra del filósofo Heráclito (siglo VI antes de Cristo) nos ha llegado en citas fragmentarias; esta noción de conflicto esencial y permanente en todas las cosas del cosmos y del hombre parece haber sido uno de los fundamentos de su pensamiento. Tanto la forma como el contenido de este prólogo lo apartan por completo de los prólogos de las comedias antiguas o humanísticas; sí se reconocen en el género, sin embargo, las consideraciones finales sobre las lecturas diversas que ha suscitado la obra.

² «...illud Heracliti: “Omnia secundum litem fieri”» (Petrarca, *De remediis*, II, *Praefatio*).^o

³ *sciente*: ‘sabio’; *palabra preñada* es ‘dicho que incluye en sí más sentido

que el que manifiesta’. «Doctorum hominum verba praegnantia sunt» (Petrarca, *Índice*).^o

⁴ *pimpollo*: ‘vástago o tallo nuevo de las plantas’.

⁵ *claror*: ‘claridad, esclarecimiento’. Es un tópico de la literatura didáctica comparar los escritos con un fruto que tiene corteza y meollo. De este último se nutren los discretos, y de las cortezas los menos dotados. Aquí se usa como ejercicio de modestia para captar la benevolencia del lector.^o

⁶ Alude a que Petrarca fue coronado con laureles (árbol de Apolo) en el Capitolio de Roma en 1341, contribuyendo con ello a revivir una tradición de la Antigüedad.^o

⁷ *ofensión*: ‘daño, molestia, agravio’. «Sed sic sine lite atque offensione nil genuit natura parens» (Petrarca, *De remediis*, II, *Praefatio*).

SÍGUESE LA COMEDIA O TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA,¹ compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigos llaman y dicen ser su dios.² Asimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes.³

ARGUMENTO

Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición,⁴ de linda crianza,⁵ dotado de muchas gracias, de estado mediano.⁶ Fue preso en el amor de Melibea, mujer moza muy generosa,⁷ de alta y serenísima sangre,⁸ sublimada en próspero

I o Tragicomedia *Trag.*

¹ Para la denominación genérica *Comedia* o *Tragicomedia*, véase «Todas las cosas...», n. 51. La mayor parte de los nombres de los personajes no pretenden ser realistas, sino literarios. En ocasiones se ha querido ver una relación entre la posible etimología (no pocas veces descabellada) del nombre y el carácter o la función del personaje.^o

² La divinización de la dama es un tópico de la poesía amorosa y la ficción sentimental de la época.^o

³ Es una finalidad moral que halla ciertos paralelos en algunas comedias humanísticas, aunque no siempre la expresan en un lugar tan caracterizado como éste, ni de una forma tan precisa.^o

ARGUMENTO. Nótese que este argumento no entra en la categoría de los denostados como obra de los impresores por Rojas (véase «Todas las cosas...», n. 48). Así invita a pensarlo el manuscrito de Palacio —donde no figura el argumento del auto I pero sí éste—, además de otras razones como que el estilo de la redacción parece diferente del de los argumentos antepuestos a los

autos y también su contenido (menos ceñido a la peripecia externa y más atento a consideraciones morales que aquéllos, que muchas veces, por cierto, no describen adecuadamente la acción). Por otra parte, este tipo de argumento general sí responde hasta cierto punto a los usos de los *antiguos escritores* evocados en dicho prólogo. Queda la incertidumbre de si es obra del autor primitivo (con lo cual le habría proporcionado a Rojas un plan general que desbordaba los límites de lo que es el auto I) o si Rojas lo redactó por entero; o si, partiendo de uno existente, lo modificó para adaptarlo al diseño de la trama de la *Comedia*, hipótesis menos probable a la vista del gran respeto que parece haber tenido para con la labor de su predecesor.^o

⁴ ‘gallardo, garboso, bizarro’.

⁵ ‘perfecta educación’, en un sentido amplio del término.

⁶ *estado*: aquí, ‘posición social’.^o

⁷ *mujer moza*: ‘mujer soltera’; *generosa*: ‘de buena familia’, es latinismo.^o

⁸ *serenísima*: ‘purísima, sin mácula’, latinismo.

ARGUMENTO DEL PRIMER AUTO DESTA COMEDIA

Entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo, halló ahí a Melibea,¹ de cuyo amor preso comenzole de hablar; de la cual rigurosamente despedido,² fue para su casa muy sangustiado.³ Habló con un criado suyo llamado Sempronio,⁴ el cual, después de muchas razones,⁵ le enderezó a una vieja llamada Celestina,⁶ en cuya casa tenía el mesmo criado una enamorada llamada Elicia,⁷ la cual, viniendo Sempronio a casa de Celestina con el negocio de su amo,⁸ tenía a otro consigo llamado Crito,⁹ al cual escondieron. Entretanto que Sempronio está negociando con Celestina, Calisto está razonando con otro criado suyo,¹⁰ por nombre Pármeno,¹¹ el cual razonamiento dura hasta que llega Sempronio y Celestina a casa de Calisto. Pármeno fue conocido de Celestina,¹² la cual mucho le dice de los hechos y conocimiento de su madre, induciéndole a amor y concordia de Sempronio.

¹ *huerta*: aumentativo de *huerto*, 'jardín'. La localización de este primer encuentro entre Calisto y Melibea ha atareado considerablemente a la crítica, pues el «primer autor» parece haber sido deliberadamente impreciso, mientras que Rojas inventa en el auto II, 89, la escena del ave de cetrería perdida que va a parar a la huerta, hecho que el redactor de este argumento aprovecha. El tema novelesco del caballero que, cazando con aves de presa, salta los muros de un jardín y halla en él a una dama de la que se enamora, se encuentra con frecuencia a partir del siglo XII y parece poseer cierto simbolismo erótico.^o

² *rigurosamente*: 'ásperamente, severamente'.

³ 'angustiado', como indican otras lecturas.^o

⁴ *Sempronio* es nombre romano, aunque no de personaje de comedia latina.^o

⁵ 'palabras'.

⁶ *enderezó*: 'dirigió'.

⁷ *enamorada*: 'amante'. *Elicia* es nombre sin tradición literaria conocida.^o

⁸ *negocio*: 'asunto'.

⁹ *Crito* es nombre que aparece en varias comedias de Terencio, a veces aplicado a un viejo que suele intervenir poco en la acción.^o

¹⁰ *razonando*: 'hablando'.

¹¹ *Pármeno* es también nombre que proviene de la comedia romana, donde suele llevarlo un criado fiel.^o

¹² 'fue reconocido por Celestina'.

CALISTO, MELIBEA, SEMPRONIO, CELESTINA,
ELICIA, CRITO, PÁRMENO

CALISTO. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.¹³

MELIBEA. ¿En qué, Calisto?

CALISTO. En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase,¹⁴ y hacer a mí, innérito,¹⁵ tanta merced que verte alcanzase,¹⁶ y en tan conveniente lugar,¹⁷ que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que, por este lugar alcanzar,¹⁸ yo tengo a Dios ofrecido. ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío?¹⁹ Por cierto,²⁰ los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo.²¹ Mas, ¡oh triste!, que en esto deferimos,²² que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza, y yo, misto,²³ me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar.²⁴

MELIBEA. ¿Por gran premio tienes éste, Calisto?

CALISTO. Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos,²⁵ no lo ternía por tanta felicidad.

MELIBEA. Pues aun más igual galardón te daré yo, si perseveras.²⁶

¹³ La divinización de la amada —de forma que su visión equivale a la de la divinidad— es tópico frecuente en la literatura amorosa medieval, tanto en prosa como en verso.°

¹⁴ La consideración de la naturaleza como ministra de la voluntad divina es también lugar común del pensamiento medieval.°

¹⁵ 'no merecedor de ello'.

¹⁶ *merced*: 'gracia, beneficio'.

¹⁷ No es posible deducir de estas palabras dónde tiene lugar el encuentro.°

¹⁸ *lugar*: quizás aquí 'oportunidad', refiriéndose a la de verla y hablarle.°

¹⁹ Para la teología cristiana, sólo la Virgen y el propio Jesucristo conservan

en el paraíso su cuerpo humano, glorificado, mientras que el resto de los mortales sólo experimentarán la glorificación de su carne tras el Juicio Final.°

²⁰ 'Ciertamente'.

²¹ 'mirándote'.

²² 'nos diferenciamos'.

²³ 'mezclado', «de cuerpo y espíritu, a diferencia de los gloriosos Santos que están sin cuerpo en el cielo» (Cejaador).□°

²⁴ *esquivo*: 'áspero'. En todo este primer diálogo se ha supuesto la influencia del tratado *De amore* de Andreas Capellanus.°

²⁵ Quiere decir: 'el lugar preeminente entre sus santos'.

²⁶ *igual*: 'justo', calca el latín «aequus»;

CALISTO. ¡Oh bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra habéis oído!

MELIBEA. Mas desaventuradas de que me acabes de oír, porque la paga será tan fiera cual merece tu loco atrevimiento y el intento de tus palabras ha seído.²⁷ ¿Cómo de ingenio de tal hombre como tú habié de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo?²⁸ ¡Vete, vete de ahí, torpe!,²⁹ que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano³⁰ conmigo en el ilícito amor comunicar su deleite.³¹

CALISTO. Iré como aquel contra quien solamente la adversa fortuna pone su estudio con odio cruel.³²

CALISTO. ¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito?

SEMPRONIO. Aquí estoy, señor, curando destos caballos.³³

CALISTO. Pues ¿cómo sales de la sala?³⁴

SEMPRONIO. Abatiose el girifalte y vénele a enderezar en el alcándara.³⁵

galardón: ‘premio’, juega aquí con el sentido específico amoroso de «prenda de amor que premia la devoción del amante» (Severin y Cabello).^o

²⁷ *intento*: ‘intención’.

²⁸ Entendemos que el sujeto de *salir* es el *intento*.^o

²⁹ En el sentido del latín *turpis*, ‘des-honesto, impúdico’ e ‘infame’.^o

³⁰ *subido*: ‘entrado, penetrado’, es latinismo. Nótese la consideración del corazón como órgano del pensamiento, según era usual.

³¹ El amor que profesa Calisto a Melibea es *ilícito* como mínimo por haberse-lo declarado: las convenciones del amor cortés le exigían sufrirlo en silencio. Pero el sentido exacto del calificativo es difícilmente aprehensible: quizás se trate del «loco amor», puramente lujurioso, tradicionalmente denostado en las letras castellanas.^o

³² *estudio*: ‘empeño’. Aunque se ha querido ver un eco petrarquesco en esta alusión a la *adversa fortuna*, es motivo tópico en la literatura medieval.^o

³³ *curando*: ‘cuidando’.

³⁴ Calisto advierte que Sempronio le da una excusa sospechosa: si se ocupaba de caballos sería lo propio que saliese de la cuadra, que en las casas nobles normalmente distaba de la habitación de recibir. Es admirable la capacidad del autor del auto I (y de Rojas luego) para sugerir escenarios: espacios privados y públicos, movimientos a través de ellos, indumentarias, detalles del ambiente urbano.^o

³⁵ *girifalte* es el mayor de los halcones, un ave de cetrería muy valiosa; las *alcándaras* (‘perchas’) se utilizaban —además de para colgar vestiduras— para encadenar a ellas las aves de cetrería. Las grandes rapaces, normalmente en-

ESTUDIOS Y ANEXOS

PRELIMINAR

El presente volumen responde a un proyecto del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles acometido en abril de 1992 con el mecenazgo de la Fundación Rich, a cuyo director ejecutivo, don José Fereres, y a cuyos patronos don Camilo José Cela, don Antonio Mingote y doña Elena Quiroga, miembros de la Real Academia Española, cumplirá siempre agradecer de todo corazón el decisivo apoyo inicial.

La Celestina de BIBLIOTECA CLÁSICA tiene una deuda fundamental con la Universidad de Roma, donde, muchos años atrás, el llorado Carmelo Samonà echó la semilla de un fecundo interés por la *Tragicomedia*, orientado luego con creciente intensidad, merced al entusiasmo y al esfuerzo de Emma Scoles, hacia los problemas planteados por la tradición textual de la obra. En esa cantera prepararon Patrizia Botta y Francisco J. Lobera Serrano una primera edición crítica, que sin embargo no llegó a culminarse por falta de acuerdo entre los criterios, respetabilísimos, de la profesora Botta y los compartidos por los demás colaboradores. La labor fue, pues, reemprendida desde la raíz, vale decir, partiendo de un nuevo coitejo de todos los testimonios, por el propio F.J. Lobera y por Guillermo Serés, de la Universidad Autónoma de Barcelona, quienes se han responsabilizado de establecer el texto crítico y su correspondiente aparato de variantes: el primero, hasta el auto VII, y el segundo, desde el VIII. A su vez, en la Universidad del País Vasco en Vitoria, han elaborado la anotación Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota, por un lado, y por otro, en cuanto concernía al dominio de las fuentes, especialmente si latinas, Íñigo Ruiz Arzálluz. Los autores de los diversos capítulos del estudio introductorio se identifican en los titulillos de las páginas pares, pero debe quedar claro que ahí como en el resto del tomo el intercambio de datos y pareceres ha sido constante, todos hemos metido cuchara en el plato de todos, y en definitiva, aunque cada cual habría enunciado problemas y soluciones con el lógico acento personal, todos damos sustancialmente por válidas las formulaciones de todos.

Por mi parte, amén de las secciones con mi firma expresa, he atendido mayormente a definir las líneas generales de trabajo en los términos que se declaran en «La presente edición» y en los prole-

FERNANDO DE ROJAS Y «LA CELESTINA»

1. LA OBRA Y LOS AUTORES

DE LA «COMEDIA» A LA «TRAGICOMEDIA»

La Celestina, según el título generalmente usado desde hace siglos, se nos ha transmitido en dos redacciones, cada una con la suficiente entidad propia como para poder ser leída y considerada con independencia de la otra. Por un lado, tres ediciones españolas de hacia 1500 y un manuscrito fragmentario de fecha cercana nos han conservado una versión en dieciséis actos, con el título de *Comedia de Calisto y Melibea*. Por otra parte, desde 1502 cuando menos se divulga una refundición de la obra, en veintiún actos, presentada como *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.¹ La diferencia mayor entre ambas versiones está en el desarrollo de la intriga argumental.

La obra se inicia con un encuentro entre Calisto y Melibea, ambos jóvenes y miembros de familias acomodadas de su ciudad. Calisto manifiesta su amor por Melibea de forma inadecuada, y la doncella lo rechaza con resolución y dureza. Ya en casa, Calisto confiesa su mal de amores a Sempronio, criado suyo, quien le aconseja que se haga con los servicios de Celestina, vieja herbolaria, hechicera y alcahueta, a la que conoce por frecuentar su casa (con Celestina vive Elicia, amante de Sempronio). Cuando el criado se presenta en casa de la vieja, Elicia está en su alcoba con Crito, a quien esconde precipitadamente; Sempronio y Celestina se conchaban para obtener un buen beneficio a costa de la ofuscación de Calisto, y se presentan ante él. El joven, sólo atento a su deseo, desoye las advertencias del criado Pármeneo, que conoce a Celestina por haber pasado parte de su infancia con ella (Pármeneo es hijo de Claudina, antigua compañera de oficio de la alcahueta). Mientras Calisto va a buscar algún dinero con Sempronio, Celestina queda a solas con Pármeneo y procura atraérselo hacia su bando, ofreciéndole parte de la ganancia y el amor de la bella Areúsa. Calisto regresa con cien monedas de oro, que ofrece a la vieja como anticipo por sus servicios; ésta se despide y se va (*auto* I). Después de consolar y animar a su amo, Sempronio parte nuevamente a casa de Celestina. A su vez, Pármeneo medita si ponerse del lado de Calisto,

¹ Para el uso de «*La Celestina*» como título, véase «Primeros textos y fortuna editorial», pp. 395-396; sobre las más tempranas ediciones, las pp. 383-387 y 390-395.

2. GÉNERO Y FUENTES

La idea de llamar «comedia» a *La Celestina*—nos lo dice el propio Fernando de Rojas— fue del «antiguo autor»: «llamola comedia» («Todas las cosas...», 21). Rojas hizo que discurriera por caminos que, a buen seguro, no estaban en la intención de aquel «primer autor», pero no sintió la necesidad de cambiar la adscripción de la obra al género cómico: recoge el término en el título de las primeras ediciones (*Comedia de Calisto y Melibea*), abunda en lo que éste implica al escribir los versos acrósticos («Jamás yo no vi sino terenciana», «El autor, escusándose...», v. 65 y n.) y lo mantiene en el *incipit* («Síguese la Comedia...»);¹⁰² del mismo parecer se mostró Proaza en las coplas que añadió al final: «No debujó la cómica mano / de Nevio ni Plauto... / Cratino y Menandro y Magnes anciano...» («Alonso de Proaza...», vv. 17-21). Pero por lo menos había una cosa que no encajaba bien en que *La Celestina* fuera una comedia: acababa con la muerte de los dos protagonistas; de manera que no les faltaba razón a los lectores que sostenían «que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia» («Todas las cosas...», 21). Sin duda fue la continuación de Rojas lo que hizo que obra y título no se correspondieran a la perfección, y así lo reconoce tácitamente cuando atiende —aunque sólo en parte— a las quejas de los lectores y decide partir «por medio la porfía» («Todas las cosas...», 21) y llamarla «tragicomedia». Éste es, en esencia, el problema que Rojas y sus contemporáneos encontraban en el género de *La Celestina*.

¿Qué significaban exactamente «comedia» y «tragedia» en boca del «antiguo autor», de Rojas o de aquellos lectores entusiastas? Con frecuencia se entendía por comedia toda obra literaria que tra-

¹⁰² Tal y como señala Lida de Malkiel [1962a:29], *terenciana* significa aquí 'comedia' o, simplemente, 'drama'; no deja lugar a dudas la explicación de Pedro Manuel Jiménez de Urrea en el prólogo de su *Penitencia de amor*, que cita la propia Lida de Malkiel: «Esta arte de amores está ya muy usada en esta manera por cartas y por cenas, que dice el Terencio, y naturalmente es estilo de Terencio lo que hablan en ayuntamiento»; y en la misma dirección apuntan los testimonios aducidos por Webber [1956:197-198]. Recuérdese que este verso fue alterado en la *Tragicomedia* del siguiente modo: «Jamás yo no vide en lengua romana»; Whinnom [1993:132] se pregunta si el cambio no se debería a que para entonces Rojas ya había leído algo de Terencio; véanse también Vega [1955] e Illades [1999:118-122]. Sobre la autoría del *incipit*, baste remitir a Lawrance [1993a].

3. ARTICULACIÓN Y CONTENIDO

La trama de *La Celestina* habría sido elaborada en al menos tres etapas: el auto I, la *Comedia* en dieciséis actos y la *Tragicomedia* en veintiuno (véase más arriba «De la *Comedia* a la *Tragicomedia*»). Pese a ello —y a la posible pluralidad de autores—, hechos, causas y consecuencias se concatenan de forma verosímil para el lector, y más aún para un oidor, el tipo de receptor explícitamente imaginado.¹⁴⁶ Otra cosa es que el examen detenido de esa trama, volviendo páginas adelante y atrás, pueda revelar que no es un mecanismo perfecto, que existen en él desajustes e inconsecuencias,¹⁴⁷ y que el marco

¹⁴⁶ Recuérdese el pasaje de las coplas finales de Alonso de Proaza, vv. 25-32: «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 riyendo en tiempo y sazón». Sin embargo, Rojas se pinta a sí mismo como lector y relector, que descubre nuevos significados en cada lectura del auto I que heredó del «antiguo autor», tal como señala en la carta «El autor a un su amigo», 6: «Y como mirase su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído, leílo tres o cuatro veces, y tantas cuantas más lo leía, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradaba, y en su proceso nuevas sentencias sentía». Esto marcó inevitablemente la forma de su continuación. Es indudable que la obra gana mucho en profundidad y complejidad si se reexaminan sus peripecias desde una perspectiva consciente de todo cuanto sucede y sobre todo del final desastroso. Por lo demás, que Rojas no pensaba exclusivamente en lectores silenciosos está bien atestiguado por el prólogo de la *Tragicomedia* («Todas las cosas...», 20), que ya da cuenta de las primeras experiencias de recepción de la obra en su conjunto: «Unos les roen los huesos, que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haciéndola cuento de camino. Otros pican en los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos. Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia...». Sobre la recepción de *La Celestina* en el siglo xvi, véanse Chevalier [1976], Fothergill-Payne [1984], Whinnom [1988], Arata [1988], Blanco [2001], Carrasco [2000], Snow [2001b], Parrilla [2010], Taylor [2010] y arriba, pp. 395-401.

¹⁴⁷ Sobre las principales inconsecuencias de la trama de *La Celestina*, tema trata-do por numerosos autores, pueden verse por ejemplo Rubio García [1969-1970],

das las cosas.³²⁰ Su discreción, interés y aptitud para la representación de la complejidad y su profundo sentido del humor ponen a *La Celestina* lejos de un doctrinario beato o a un brillante resentido que simplemente da rienda suelta contra los objetos de su resentimiento. Sin embargo, también difícilmente sabremos cuántas y cuáles pudieron ser las reservas mentales de Rojas frente a los rasgos de carácter, las opiniones, actitudes y hechos públicos y privados de los personajes altos y bajos que contribuyó a crear, junto a los que se mantuvo obstinadamente como una sombra callada y que tantos puntos de contacto pueden tener con realidades de su tiempo peligrosamente interconectadas e interesantes para un jurista: la aristocracia ociosa y entontecida, los criados ávidos de dinero y socialmente descolocados, el mundo del proxenetismo y la delincuencia. Y mucho menos aún, nos tememos, sobre si albergó algunas reservas mentales sobre el norte moral inobjetable antes mencionado.

4. LA TRANSMISIÓN TEXTUAL

LAS EDICIONES MODERNAS

Tímidamente en el siglo XIX, desde los círculos más eruditos, y ya en el siglo XX, con una progresión impresionante y con un número extraordinario de ediciones en castellano, *La Celestina* vuelve a ocupar el lugar que merece entre los grandes clásicos europeos. Existen unas doscientas ediciones en castellano, según las indicaciones de Mandel [1971], la bibliografía de Snow [1985] y los hallazgos recientes de que tenemos noticia; y son un centenar las traducciones modernas a todas las lenguas cultas más importantes.

Nos detendremos brevemente en los hitos más importantes de este recorrido. *La Celestina* se vuelve a editar en el siglo XIX, toda-

³²⁰ «Pues aquí vemos cuán mal fenecieron / aquestos amantes, huigamos su danza. / Amemos a Aquel que espinas y lanza, / azotes y clavos su sangre vertieron. / Los falsos judíos su haz escupieron, / vinagre con hiel fue su potación, / por que nos lleve con el buen ladrón / de dos que a sus santos lados pusieron» («Concluye el autor...», vv. 1-8). Sobre la visión de la sociedad de Rojas en tanto que jurista, Mota [2003b] y Baranda [2003, 2004]. Deyermond [2001] y Canet [2010] insisten en la ortodoxia cristiana y antipagana del continuador del Antiguo Autor.

BCD·ZPHIKJU así en el poco hablar en mi enojo *como con el*
mucho sufrir (136.17)

LM *como en el*

L y *M* no derivan de *K*:

BC que jamas *cessa de quexar* (133.7)

D que jamas *le cessa de aquexar*

ZPHILM que jamas *cessa quexar*

K que jamas *cessa de le aquexar*

BCD·ZPHIJULM lo *agradescemos* (135.16)

K lo *agradeceremos*

M no es *descriptus* de *L*:

BCD·ZPHIJUM (K) *faltan* (113.11)

L *faltaron*

BCD·ZPH allí *viste* (144.22)

IKM allí *se viste*

L allí *se ianta*

N de *li veste*

Sed que el abad, de donde canta / es claro que de allí yanta /
y de allí se calza y viste

Para concluir, es importante notar que los dos testimonios más arcaicos de las dos redacciones impresas que conocemos (*B* y *Z*) no han dejado descendencia alguna, mientras que la *vulgata* de la *Tragicomedia* (las numerosísimas ediciones impresas a partir del decenio de 1530) viene casi en su totalidad de la rama más baja del *stemma*, esto es, de los subarquetipos γ^6 y γ^7 .

EL PROBLEMA TEXTUAL

El *stemma* fundamentado en los párrafos anteriores no resuelve, desde luego, todos los problemas textuales de *La Celestina*, pero los responsables de la presente edición estamos convencidos de que sí da cuenta de la mayoría según los parámetros usuales del método lach-

LA PRESENTE EDICIÓN

Texto crítico

Esta edición tiene como propósito el acercarse todo lo posible a la versión de la *Tragicomedia* considerada definitiva por Fernando de Rojas y deslindarla de los anteriores estadios de la obra, evitando principalmente incurrir en el texto híbrido, mixto, del drama en dieciséis actos y de su posterior refundición en veintiuno, que ha sido la manera usual de publicar, arbitrariamente, *La Celestina* durante el siglo pasado (véase arriba, pp. 521-529).

Cuando damos variantes entre la *Comedia* y la tradición unánime de la *Tragicomedia*, nos hemos esforzado por discernir las llamadas *adiáforas* (en realidad, no propiamente 'indiferentes', sino accidentales) y las intervenciones de autor, estudiándolas con todos los instrumentos al alcance de la crítica textual, así como con las aportaciones de la bibliografía celestinesca, y ayudados, esperamos, por nuestra familiaridad específica con la transmisión de la obra, que en más de una ocasión no sólo ofrece acertadas conjeturas en las ramas bajas del *stemma*, sino que incluso cuando brinda respuestas descartables nos muestra y nos enseña a resolver muchos lugares discutibles.

De igual manera que en la tradición en dieciséis actos destaca la edición de Burgos, 1499-1502 (*B*) por su cercanía al arquetipo, por su aislamiento y por el contraste con las otras dos impresiones conocidas (*C* y *D*), en la *Tragicomedia* es la edición de Zaragoza, 1507 (*Z*) la que ocupa una posición más próxima al arquetipo. Sin descendencia conocida y con numerosísimas lecciones menudas coincidentes con la *Comedia*, la edición zaragozana contrasta con las variantes *adiáforas* del resto de la tradición en veintiún actos. En general, puede afirmarse que en los primeros años de la historia de *La Celestina* las ediciones que introdujeron un mayor número de innovaciones en el texto fueron las crombergerianas, que alcanzaron gran difusión y sirvieron de modelo a ediciones posteriores.

Junto con *Z*, especial relieve merece, por su corrección general, la edición de Valencia, 1514, que permitió a Proaza cruzarse por segunda vez en la historia de *La Celestina*, y que presenta una significativa referencia a Salamanca y 1500 como lugar y fecha de edición (véase arriba, pp. 385-386 y 392-393). Testimonios dignos de espe-

APARATO CRÍTICO

INTRODUCCIÓN AL APARATO CRÍTICO

Damos a continuación la lista de los testimonios en lengua castellana de que conservamos ejemplares; para que aquélla sea completa, indicamos también los dos manuscritos conservados y acogemos además la versión poética de Sedeño (*Sed*), por su importancia textual, y *N* como única excepción entre las traducciones, por ser el primer testimonio del texto en veintidós actos. Mantenemos el sistema de siglas de Herriott [1964] para las ediciones primitivas, mientras que para las demás abreviamos con las tres primeras letras del nombre de la ciudad, seguidas, en subíndice, por las dos o tres últimas cifras del año de impresión. Indicamos también los ejemplares conservados y su ubicación, y remitimos, para más detalles, a los repertorios y artículos ya citados en el prólogo, n. 51. Para no alargar en exceso la lista, de aquellas ediciones de las que se conservan abundantes ejemplares damos sólo los que se encuentran en las bibliotecas más importantes y accesibles, sin pretensiones de exhaustividad.

TESTIMONIOS Y LISTA DE EDICIONES ANTERIORES A 1650

- B* [*Comedia de Calisto y Melibea*], Burgos, Fadrique de Basilea, 1499-1502 (Nueva York, Hispanic Society of America).
- C* *Comedia de Calisto y Melibea*, Toledo, Pedro Hagenbach, 1500 (Ginebra, Biblioteca Bodmeriana).
- D* *Comedia de Calisto y Melibea*, Sevilla, Stanislao Polono, 1501 (París, Bibliothèque Nationale, Rés. Yg.63).
- N* *Tragicomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma*, Roma, Eucario Silber, 1506 (Londres, British Library, C.62.b.17; Venecia, Biblioteca Marciana, Dramm. 2988; Santander, Bibliothèque Menéndez Pelayo, R-V-9-13; Cambridge, Ma., University of Harvard).
- Z* *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Zaragoza, Jorge Coci, 1507 (Madrid, Real Academia de la Historia, 3-7-2-3566; Toledo, Biblioteca del Cigarral del Carmen).
- H* *Tragicomedia de Calisto y Melibea* [Toledo, Pedro Hagenbach, 1510-1514], aunque en el colofón se indica Toledo, 1502 (Londres, British Library, C.20.b.9).
- I* *Tragicomedia de Calisto y Melibea* [Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511], aunque en el colofón se indica Sevilla, 1502 (Londres, British Library, C.20.c.17).
- K* *Tragicomedia de Calisto y Melibea* [Sevilla, Jacobo Cromberger,

VARIANTES

Los números iniciales de cada entrada remiten, por este orden, a la página y a la línea correspondiente.

TÍTULO

3.1-4 Tragicomedia ... añadido ... amores] Tragicomedia de Calisto y Melibea nuevamente añadida lo que hasta aquí faltaba de poner en el proceso de sus amores *Z* Comedia de Calisto y Melibea *C* Comedia de Calisto Melibea con sus argumentos nuevamente añadidos *D* Tragicomedia de Calisto y Melibea nuevamente revista y emendada con addicion de los argumentos de cada un auto en principio *P* Tragicomedia de Calisto y Melibea *HIKM* Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina *L* Tragicomedia di Calisto e Melibea novamente agiontovi quello che fin a qui manchava nel processo de loro innamoramento *N* Tragicomedia de Calisto y Melibea nuevamente trobada y sacada de prosa en metro castellano por Juan Sedeño *Sed (B)* [La coincidencia de *Z* y la traducción italiana (*N*) nos da la lección de ω^{21} , γ^1 , γ^2 y γ^3 . Corregimos el error de *Z* (añadida) a la luz de *N*. *Mp* comienza más adelante con «Síguese...»]

3.4-7 la qual ... alcahuetas *edd. om. L (B)*

la qual *CD·ZP* En la qual *HIKM* nel quale *N*

contiene *CD·ZP* se contiene *H* se contienen *IKM*

alcahuetas *CD·ZP* alcahuetas y nuevamente añadido el tractado de Centurio *HIKM* e rrofiame per Alphonso Hordognez familiare de la sanctita di nostro signore Iulio papa secondo, ad instantia de la Illustrissima Madonna gentile Feltria de Campo Fregoso ma-

onna sua observandissima; de lingua casteliana in Italiana novamente per lo sopradicto traducta *N*

«EL AUTOR A UN SU AMIGO»

5.1 amigo *edd. (B)* [*Sed* en vez de «El autor a un amigo», de «El autor, escusándose...» y de «Todas las cosas...», nos da una «Introduccion del auctor [Sedeño] en loor del primer original desta obra, que es la prosa, encomendando el verso a la correction del lector», formada por cinco «Octavas» y un «Prólogo al lector», también del mismo Sedeño.

5.3 padezca *edd. padezce D (B)*

5.4 con la tal *edd. con tal M (B)*

5.6 compelia *edd. complia C (B)*

6.2 herrerias *edd. harrerias Z (B)*

6.3 su primor su sutil *edd. su primo sutil P* loro ingegno loro sottile *N (B)* [La lección singular de *P*, pese a tener todas las apariencias de *difficilior*, va contra la tradición completa de la *Com* y de la *Trag*. Tanto *primor* cuanto *primo* se refieren a la elegancia y artificiosidad de una obra de arte (*Autoridades: «Primor*. Se toma por el mismo artificio y hermosura de la obra executada con él. Lat. *Artificium. Concinnitas. Politura*). La referencia metafórica en el texto son las «armas defensivas» como las fabricadas en las «herrerías de Milán»; véase también «prima entretalladura» («El autor, escusándose...», 12, n. 34).

6.7 releerlo *CD·ZP* leer lo *HIK LM* tornarlo a leggere *N (B)* [γ^4 , como ya se ve en este caso, es responsable de numerosos retoques esti-

NOTAS COMPLEMENTARIAS

Los números iniciales de cada entrada remiten, por este orden, a la página y a la nota al pie que se complementa.

TÍTULO

Nota inicial El título *Tragicomedia de Calisto y Melibea* revela «la filiación medieval “cortés” de la concepción del amor» que se percibe en *LC*, como ha señalado Lida de Malkiel [1962a:33-34, n.]. En efecto, títulos que contienen los nombres de dos amantes se encuentran sistemáticamente —y casi sólo— en las novelas griegas y bizantinas (*Dafnis y Cloe*, *Hero y Leandro*, *Drosila y Caricles*), en los relatos amorosos medievales (*Flores y Blancaflor*, *Aucassin et Nicolette*), en el *roman courtois* (*Erec et Enide*, *Floriant et Florete*) y en la ficción sentimental castellana (*Arnalte y Lucenda*, *Grimalte y Gradisa*, *Grisel y Mirabella*). En cambio, las tragedias y comedias antiguas suelen llevar por título el nombre de un personaje relevante o una alusión a algún aspecto significativo de la trama, y lo mismo sucede con aquellas obras renacentistas que quieren asimilarse —siquiera formalmente— a los cánones clásicos: Boccaccio, por ejemplo, a pesar del contenido de las obras en cuestión, titula las suyas *Filocolo* (y no *Flores y Blancaflor*, de cuya historia trata), *Filóstrato* (y no *Troilo y Crésida*) o *Fiammetta* (y no *Fiammetta y Pánfilo*). El hecho de que la obra de Rojas pase pronto a conocerse como *LC* «revela —en palabras de Lida de Malkiel— un cambio en la valoración de los personajes y un apego a la tradición romana que a buen seguro no entraban en la intención de los autores, y que se comprenden mejor si se piensa que la primera edición en llevar el nombre de *Celestina* es la de la traducción italiana de Hieronimo Claricio [?], impresa en Valencia [¿Venecia?], 1519» o, según Berndt-Kelley [1985:18] y Lawrance [1993a:79], la edición de la traducción italiana de Alfonso Ordóñez impresa en Venecia por Cesaro Arrivabeno también en 1519. Lawrance [1993a:79-81] sostiene que la interpolación del nombre de *Celestina* en el título —y la posterior suplantación del genuino— se debe a un accidente de transmisión cuyo éxito posterior, eso sí, hay que atribuir a su coincidencia con la práctica clásica descrita más arriba. Los detalles sobre las peripecias del título de *LC* pueden verse en Berndt-Kelley [1985]. Véase también Kirby [1989].

3.1 Que tal declaración se haga en el título mismo de la obra (y en otros lugares igualmente propios y de paternidad segura, como en «El autor a un su amigo», 6: «Vi no sólo ser dulce...»; «El autor, escusándose...», vv. 31-33: «...que, aunque dulce cuento / ...os muestra salir de cativo. / Como el doliente que píldora amarga...»; y «Todas las cosas...», 20: «Unos

25.11 El nombre de Pármeno se encuentra en *Eunuchus*, *Adelphoe* y *Hecyra* de Terencio (véanse Menéndez Pelayo 1905-1915:71 y n. 3, y Castro Guisasaola 1924:82, n. 2) y, según Donato (*Adelphoe*, v. 26: véase arriba, 24.12), es nombre natural para el *servus fidelis*.

27.13 El hecho de que Calisto pretenda deducir la grandeza de Dios de la belleza de Melibea ha sido entendido por Castro [1929:203-205] como una prueba del laicismo humanístico del autor de *LC*; Spitzer [1930:237-240] demuestra, en cambio, que la actitud de Calisto no es distinta de la que se documenta en numerosos textos medievales, y Green [1963-1966: 90-108] abunda en lo mismo para iluminar las palabras de Calisto desde la ideología medieval. También Lida de Malkiel [1949 y 1974-1975] contribuye a situar éstas y otras palabras del comienzo de *LC* en su verdadero contexto cultural y en la tradición literaria que le corresponde: véase más abajo, 34.90. Para los valores ideológicos de la palabra «Dios» el *LC*, García Gomez [1996].

27.14 Véase Spitzer [1930] y Green [1963-1966:II, 76-77].

27.17 Aparte de quienes, aun aceptando la existencia de un «primer autor» diferente de Rojas para este auto I, han dado por bueno que el encuentro inicial sucede en el jardín de Melibea, Krause [1953:97] y M. de Riquer [1957], con más argumentos, apuntaron la posibilidad de que la escena se desarrollase en una iglesia (véase arriba, 25.1); Bataillon [1961: 70-71] se decanta por un lugar deliberadamente abstracto, mientras que Garci-Gómez [1985] y Castells [1995] han propuesto que todo sucede en sueños.

27.18 Castro Guisasaola [1924:168 y ss.] encuentra en estas palabras una posible reminiscencia de «Venus do tanto servicio / que te fice atribulada, / de oración et sacrificio / ¿qué galardón es sacada?» (*El planto que fizo la Pantasilea*, vv. 113-116; Dutton, *CsXV*, ID 0037; poema antes atribuido al Marqués de Santillana y hoy a Juan Rodríguez del Padrón, tras Bartolini 1956, Lapesa 1957:94 y Salvador Miguel 1977:194-196). Forcadas [1978-1979] apunta que hay bastantes más reminiscencias de este planto en la obra, pero la práctica totalidad de ellas son incluso más dudosas.

27.19 Vacant y Manganot [1909-1931:s.v. «corps glorieux»].

27.23 Cejador, I, 33, n. 6; también Russell, 212, n. 16, lo entiende como «mezcla de alma incorpórea e inmortal y cuerpo material y mortal». Bataillon [1961:58-59, n. 4] lo considera adverbio, opuesto a *puramente*. Tras el término «misto» Di Camillo [2010:117-118] ve las teorías de *amore* de Ficino y otros humanistas italianos (v. 37.113) Para las expresiones *cuerpo glorificado* y *visión divina*, véase Castells [1993].

27.24 Deyermond [1961b] ha visto en esta intervención de Calisto el eco de algunos preceptos que Capellanus da en el libro primero de su tratado *De amore*, pp. 21, 110-111 y 124-125: «[Loquitur plebeius ad plebeiam] Quando te divina formavit essentia, nulla sibi alia facienda restabant. Tuo decori nihil deesse cognosco»; «[Loquitur nobilior plebeiae] A longinquis retro temporibus diem istam desideravi et plenarie in mente gessi proposi-

tum meam vobis aperire mentem et intentionem et quanta mihi sit de vobis assidue cogitatio. Temporis tamen inopportunitas usque nunc distulit amantis eloquium»; «[Loquitur nobilior nobili] Maiores mihi restant Deo gratiae referendae quam cuiquam in orbe viventis, quia hoc, quod meus animus videre super omnia cupiebat, nunc corporali mihi visu est concessum aspicere, et hoc mihi Deum credo praemium concessisse propter nimium desiderii mei affectum, et quia mei voluit exaudire preces importune precantis. Non enim poterat diei vel noctis hora pertransire continua, qua Deum non exorarem attentius, ut corporaliter vos ex propinquo videndi mihi concederet largitatem». Para Deyermond resulta particularmente verosímil que el Calisto pedante y un poco tonto que se nos muestra en el auto I—no tanto en los siguientes—eche mano del tratado *De amore*, y le parece probable que el resultado negativo de su pedantería fuera motivo de risa entre un público familiarizado con esta clase de libros. Por lo menos J.H. Martin [1972], Severin [1984], Lacarra [1989] y R. Beltrán [2001 y 2003] coinciden con Deyermond en los dos puntos principales de su exposición: en que el *De amore* está, directa o indirectamente, presente en esta primera escena, y en que Calisto usa indebidamente el manual de Capellanus—en lo que se revela como figura paródica del amante cortés—. (J.H. Martin 1972:74 y R. Beltrán 2001:83-85 proponen la presencia de un pasaje más del *De amore* en esta escena inicial). Por el contrario, para Castells [1990-1991, 1995] Calisto sigue correctamente los consejos del *De amore* y, por tanto, no hay razón para suponer ninguna intención paródica por parte del «antiguo autor»; antes al contrario, muchos aspectos de su carácter y muchas de sus acciones responden puntualmente a lo que Capellanus considera que debe esperarse de un amante o a lo que recomienda para llegar a serlo: desde el supuesto sueño de Calisto en esta primera escena—en lo que Castells sigue a Garci-Gómez— hasta el recurso a la tercera. En efecto, Castells encuentra en el *De amore*, pp. 81-83, un apoyo crucial para la interpretación de esta primera escena como un sueño de Calisto: «[Loquitur nobilis nobili] Homo ait: licet me raro corporaliter vestro repraesentem aspectui, corde tamen et animo a vestra nunquam abscedo praesentia; assidua namque de vobis habita cogitatio saepe saepius me vobis praesentem constituit et illum thesaurum, circa quem mea versatur intentio, cordis me facit oculis semper aspicere, poenasque mihi affert et solatia multa ... Quando vero vos non possum corporali visu aspicere nec super vos constitutum aërem deprehendere, undique contra me cuncta incipiunt elementa consurgere et varia me poenarum incipiunt allidere genera, nullo possum gaudere solatio nisi quantum falsa mihi demonstratione dormienti somni sopor adducit. Sed licet falsa me somnus quandoque largitione decipiat, nihilominus tamen ei affectuosas offero grates, quod tam dulci atque nobili me voluit deceptione frustrare». Y también la actitud de Calisto en la escena siguiente a ésta—y, en realidad, en todo el auto I—se correspondería perfectamente con la que describe Capellanus: «Postquam vero ad hanc cogitationem plena-

riam deveniret, sua frena nescit continere amor, sed statim procedit ad actum; statim enim adiutorium habere laborat et internuntium invenire. Incipit enim cogitare qualiter eius gratiam valeat invenire, incipit etiam quaerere locum et tempus cum opportunitate loquendi, ac brevem horam longissimum reputat annum, quia cupienti animo nil satis posset festinanter impleri; et multa sibi in hunc modum evenire constat. Est igitur illa passio innata ex visione et cogitatione. Non quaelibet cogitatio sufficit ad amoris originem, sed immoderata exigitur; nam cogitatio moderata non solet ad mentem redire, et ideo ex ea non potest amor oriri» (*ibidem*, pp. 5-6). Recientemente, Morón Arroyo [1994:22-27] ha explicado este diálogo entre Calisto y Melibea desde la terminología escolástica de la época. Véase también abajo, 28.28.

27.26 Severin y Cabello, 87, n. 6. Russell, 212, n. 18, entiende que se juega con tres posibles sentidos de *galardón*: a) 'recompensa (premio o castigo)', que es como ambiguamente lo usa Melibea; b) 'prenda que daba la dama en reconocimiento de la devoción del amante', acepción propia del léxico cortés; y c) 'rendición sexual', que es como parece entenderlo Calisto, y de ahí la airada respuesta de la dama.

28.28 Véase la interpretación de Botta [2002]. Russell, 213, n. 20, cree que Melibea puede hacerse eco de Capellanus, I, p. 41: «[Loquitur plebeius nobili] Quis ergo tu es, qui tam antiqua conaris temerare statuta et sub amoris commento maiorum praecepta subvertere tuique generis tanta niteris praesumptione metas excedere?».

28.29 Salvador Martínez [1980:40] quiere ver en esta frase un eco del *Diálogo entre el amor y un viejo*, vv. 37-40, de Rodrigo Cota («Sal de huerto miserable, / ve buscar dulce floresta / que tu no puedes en ésta / hacer vida deleitable») y del anónimo *Diálogo del viejo, el amor y la hermosa*, vv. 64-65 («Va con Dios, que ya tu llama / no me causa más dolor»); Severin [1980a:4] no reconoce ninguna similitud entre los tres textos.

28.31 Castro Guisasaola [1924:110] encuentra semejanzas con I Corintios, II, 9: «Sed sicut scriptum est, quod oculus non vidit nec auris audivit nec in cor hominis ascendit, que preparavit Deus his qui diligunt illum». Green [1953a:] y McPheeters [1954] explican la ira de Melibea por la falta de observancia de las normas del amor cortés por parte de Calisto; véase además Deyermond [1961b], pero téngase en cuenta que hoy ya no tiende a verse el *De amore* como la especie de manual del amor cortés que se juzgaba en la época de esos trabajos: véase Dronke [1994]. Otras interpretaciones de la reacción de Melibea en Trotter [1954], quien la ve como un resorte argumental, o en Lacarra [1990:55-56], que estima que Melibea —revelando en ello una falta de cortesía y de prudencia equiparables a las de Calisto— exagera su indignación tras haber coqueteado maliciosamente con su torpe amador para luego mostrarle «su pretendida superioridad moral». Sobre el carácter iracundo de Melibea véase Lacarra [1997], quien trata de explicarlo desde la filosofía moral senequista y las teorías

TABLA

PRELIMINAR	IX
------------	----

LA CELESTINA

TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA	3
El autor a un su amigo	5
El autor, escusándose de su yerro	9
Todas las cosas ser criadas a manera de contienda	15
Argumento	25
PRIMER AUTO	25
SEGUNDO AUTO	83
TERCERO AUTO	95
CUARTO AUTO	111
QUINTO AUTO	137
SESTO AUTO	143
SÉTIMO AUTO	163
OTAVO AUTO	187
NOVENO AUTO	201
DÉCIMO AUTO	219
ONCENO AUTO	231
DOCENO AUTO	239
TRECENO AUTO	263
CUATORCENO AUTO	271
DECIMOQUINTO AUTO	285
DECIMOSESTO AUTO	293
DECIMOSÉPTIMO AUTO	299
DECIMOOC TAVO AUTO	307
DECIMONONO AUTO	315
VEINTENO AUTO	327
VEINTE Y UN AUTO	337
Concluye el autor...	349
Alonso de Proaza al lector	351

ESTUDIOS Y ANEXOS

Preliminar, <i>por Francisco Rico</i>	357
Nota de uso	359
FERNANDO ROJAS Y «LA CELESTINA»	
1. La obra y los autores, <i>por Guillermo Serés</i>	
De la «Comedia» a la «Tragicomedia»	361
Fernando de Rojas y el «antiguo autor»	368
Primeros textos y fortuna editorial (ss.XVI y XVII)	382
« <i>La Celestina</i> » manuscrita	387
« <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> »	390
Otras ediciones y traducciones	395
El género de la « <i>celestinesca</i> »	398
2. Género y fuentes, <i>por Íñigo Ruiz Arzálluz</i>	402
3. Articulación y contenido, <i>por Carlos Mota</i>	
La trama y su estructura	436
Técnicas dramáticas	445
La lengua y el estilo	451
La construcción de los personajes	466
<i>Los señores</i>	475
<i>Calisto y Melibea</i>	478
<i>Los padres</i>	484
<i>Los de abajo</i>	488
<i>Sempronio y Pármeneo</i>	490
<i>Lucrecia</i>	493
<i>Las «mochachas»</i>	495
<i>Los nuevos criados de Calisto</i>	496
<i>Celestina</i>	499
<i>Los rufianes</i>	505
El mundo	507
El lugar del autor	513
4. La transmisión textual, <i>por Francisco J. Lobera</i>	
Las ediciones modernas	518
«Stemma»	529
El problema textual	538
La presente edición	551

APARATO CRÍTICO	
Introducción	563
Testimonios y lista de ediciones anteriores a 1650	563
Manuscritos	568
Ediciones y variantes	569
Disposición del aparato crítico	570
Criterios de presentación gráfica	573
Variantes	579
NOTAS COMPLEMENTARIAS	709
BIBLIOGRAFÍA	959
ÍNDICE DE NOTAS	1063

BIBLIOTECA CLÁSICA
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

CON EL PATROCINIO DE



Coordinación editorial: Ignacio Echevarría
Diseño de la sobrecubierta: Winfried Bährle,
con una caligrafía de Keith Adams
Tipografía: Manuel Florensa
Producción: Susanne Werthwein
Revisión: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles

© de la colección: Real Academia Española, 2011

© de la presente edición: Real Academia Española, 2011

© de la edición, estudios y notas: Francisco J. Lobera y Guillermo Serés,
Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Arzálluz, Francisco Rico, 2011

© Círculo de Lectores, S.A., 2011, por las características de esta edición

© para la edición librería: Galaxia Gutenberg, S.L., 2011

Publicado por:

Círculo de Lectores, S. A.

Travesera de Gracia, 47-49, 08021 Barcelona

www.circulo.es

Galaxia Gutenberg, S.L.

Avenida Diagonal, 361, 1º 1ª A

08037-Barcelona

galaxiagutenberg@galaxiagutenberg.com

www.galaxiagutenberg.com

1 3 5 7 9 2 1 0 2 8 6 4 2

Primera edición: diciembre 2011

Fotocomposición: Víctor Igual, S.L., Barcelona

Impresión y encuadernación: Rotocayfo (Impresia Ibérica)

Barcelona, 2011. Impreso en España

Depósito Legal: B. 41144-2011

ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-4800-5

ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-8109-986-7

Nº 42960

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)