

ACTAS DEL III CONGRESO  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

---

Edición al cuidado de  
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA  
Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512  
37008 Salamanca

## Las piezas preliminares de *La Celestina*: un mensaje comunicacional

María Remedios PRIETO DE LA IGLESIA

En las dos ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea* de las que nos ha llegado un ejemplar completo, Toledo, 1500, y Sevilla, 1501, el párrafo final de la carta de «El autor a un su amigo» está redactado en estos términos:

Y porque conozcáis dónde comienzan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo autor, en la margen hallaréis una cruz, y es en fin de la primera cena<sup>1</sup>.

Todos los críticos que examinaron las ediciones antiguas: Foulché-Delbosc, Menéndez Pelayo, Daniel Poyán, etc.<sup>2</sup> se limitaron a constatar que tal cruz no aparece en ninguna de las ediciones de la *Comedia*, sin intentar investigar las causas de esta anomalía. Habrá que convenir, sin embargo, en que se trata de una circunstancia digna de la más profunda atención.

La primera duda que debemos plantearnos es si esa ausencia de la cruz puede deberse a una decisión consciente del autor o a otras circunstancias ajenas a su voluntad; en otras palabras, si las ediciones que conocemos de la *Comedia* pueden ser transcripción exacta del manuscrito del autor o, por el contrario, reflejan manipulaciones de terceras personas en el camino recorrido desde el escritorio de aquél hasta las prensas. Y a este respecto resulta particularmente esclarecedor el siguiente párrafo incluido en el prólogo que aparece por primera vez en las ediciones de la *Tragicomedia*, pero que en este caso concreto constituye una advertencia muy clara de que los impresores de la versión anterior se habían tomado algunas libertades que el autor de esta pieza reprueba:

Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía: una cosa bien escusada [bien fuera de uso], según lo que los antiguos escritores usaron.

<sup>1</sup> Todas las citas de la *Comedia* están extraídas de la edición de Toledo, 1500.

<sup>2</sup> R. Foulché-Delbosc, «Observations sur La Célestine, I», *Révue Hispanique*, 7 (1900), págs. 28–80. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, III, Madrid: CSIC, 1962, pág. 248. *Comedia de Calisto y Melibea*, Toledo, 1500 (ed. facs. D. Poyán Díaz, Coligny-Géneve: Bibliothèque Bodmer, 1961, pág. 11). A. Sánchez Sánchez-Serrano, *Mensaje de La Celestina. Análisis de un proceso de comunicación diferida* (Tesis doctoral), Madrid: Servicio de Reprografía de la Editorial de la Universidad Complutense, 1988, págs. 134–149.

Queda con esto resuelta nuestra primera duda: las ediciones impresas que nos han llegado no son transcripción exacta del manuscrito del autor. A esto se añade que si especuláramos sobre la posibilidad de que el autor hubiera mentido deliberadamente en lo que atañe a la colocación de una cruz en el margen para marcar la separación entre dos escenas, acabaríamos tropezando necesariamente con una nueva pregunta de muy difícil respuesta: ¿Qué podía pretender con una falsedad tan evidente? Debemos tener en cuenta a este respecto que el tono del documento es de absoluta seriedad, pues en las ediciones de la *Tragicomedia* se sustituye la referencia a la ausente cruz por otra tan tangible y cierta como es la transcripción de las palabras iniciales del segundo auto: «Hermanos míos, etc.», lo que excluye la posibilidad de que pueda interpretarse como una broma al lector.

En consecuencia, el planteamiento correcto debe estribar en cuestionarnos por qué en ninguna de las ediciones conocidas de la *Comedia* se cumple lo que el autor promete, con total apariencia de seriedad, en la versión de la carta incluida en ellas. Y las primeras evidencias que nos surgen, a la vista de la advertencia del prólogo sobre las libertades que se tomaron los impresores en una cuestión bastante más importante que la simple supresión de una cruz, son las de que en el único lugar en que nadie podía impedirle cumplir puntualmente su promesa de colocar dicho signo en el margen era en su propio manuscrito; que en el paso de éste a la impresión pudieron intervenir otras voluntades o imponerse otros criterios, y, finalmente, que en el transcurso de casi cinco siglos han podido perderse algunas ediciones.

No nos detendremos en esta última posibilidad. En el caso de que hubiera existido una edición ajustada a las precisiones de la carta, las conclusiones serían las mismas: este documento refleja, no las características de las ediciones que nos han llegado con el título de *Comedia de Calisto y Melibea*, sino las de un estado anterior que, en definitiva, no es otro que el del propio manuscrito del autor, como ya dedujera Manuel Poyán en el breve estudio preliminar de su edición facsímil de la de Toledo, 1500.

Ahora bien, lo que verdaderamente resulta extraño es que, habiendo llegado a esta deducción, no reparara en dos necesarias y trascendentales consecuencias que de ella se derivan:

1ª Que se nos ofrece una nueva luz para comprender y valorar las discrepancias entre las afirmaciones de la carta y las realidades que nos presentan las restantes piezas preliminares y finales, así como la obra literaria, ya que aquélla se refiere al manuscrito y no a las ediciones que conocemos.

2ª Que la carta, al estar referida al manuscrito del autor, merece un estudio profundo para tratar de discernir las características de dicho manuscrito; estudio que no ha de estar condicionado por las realidades que nos ofrece el resto del texto impreso, ya que este puede reflejar alteraciones posteriores: conclusión fundamental de la que vamos a partir para intentar resolver la oscurísima problemática de *La Celestina*.

En primer lugar, si la carta alude a una articulación de la obra en «cenas» o escenas, según se deduce de la frase «en la margen hallaréis una cruz, y es en fin de la primera cena», y no en autos, como aparece dividida en todas las ediciones conocidas, no hay más remedio que rendirse a la evidencia de que eso era precisamente lo que cabía esperar, ya que tanto Plauto y Terencio como los autores de las comedias humanísticas, género al que se vincula *La Celestina*, articularon sus obras en un número variable de escenas; también resulta sintomático que las primeras imitaciones celestinescas estén articuladas casi todas en la misma forma. Finalmente, tampoco podemos olvidar que la división en autos que algunos críticos romanos aplicaron a las obras de Terencio constaba de un número invariable de ellos, cinco; por lo que la insólita articulación en dieciséis resulta impropia de un verdadero conocedor de tales obras, como sin duda lo fue el autor de los diálogos de *La Celestina*, y no puede ser atribuida a él, dentro de la más pura lógica<sup>3</sup>. Por otra parte, la coincidencia indicada en la misma carta de la terminación de «las razones del antiguo autor» con el «fin de la primera cena» impide considerar que pueda referirse a la primera escena del primer auto, ya que ésta es, sin duda, la del encuentro en la huerta, que sólo ocupa treinta y cinco líneas de la edición de Burgos.

Asimismo hay que otorgar confianza a la carta en la contradicción más resaltada por todos los estudiosos. Si en este documento se dice que el autor no incluye su nombre en el *fin bajo* que pone a la obra («no me culpéis si en el fin bajo que le pongo no expresare el mío [nombre]»), es porque así ocurriría en realidad. Ese citado *fin bajo*, en el que a voluntad podría ponerse u omitirse un nombre, sólo puede consistir en unos versos acrósticos colocados al final de la obra, costumbre muy generalizada en la época sobre todo para testimoniar una incompleta autoría<sup>4</sup>, que es precisamente lo que confiesa quien escribe la carta, al referirse a un «antiguo autor». Tal *fin bajo* existió realmente: son las cuatro estrofas centrales (4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup>) de la serie total, situada a continuación de la carta en las ediciones que nos han llegado, cuyo acróstico dice escuetamente SACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA. Como razones obvias de falta de espacio me impiden abordar la demostración, me permito remitir a un recentísimo artículo publicado la *Revista de Literatura*<sup>5</sup>. No obstante añadiré, por la extrañeza que puede producir la elisión de la «e», que incluso el exquisito Garcilaso emplea la expresión «s'acabó» en el soneto XXVI<sup>6</sup>, y que el «embeber» una letra en un acróstico era una licencia poética atestiguada por Cervantes a través del Bachiller Sansón Carrasco, cuando D. Quijote le pide que componga unos versos en cuya lectura en vertical apareciera el nombre de Dulcinea del Toboso (Parte II, cap. IV).

<sup>3</sup> Véase S. Gilman, *La Celestina: arte y estructura*, Madrid: Taurus, 1974, págs. 143 y 144.

<sup>4</sup> Véase M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: EUDEBA, 1970, pág. 15 y n. 5.

<sup>5</sup> A. Sánchez Sánchez-Serrano, y M<sup>a</sup> R. Prieto de la Iglesia, «Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea», *Revista de Literatura*, 51 (1989), págs. 21-54.

<sup>6</sup> Cf. Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, Madrid: Castalia, 1983, pág. 62.

Llegamos así a otra y no menos fundamental conclusión: si la obra manuscrita que el autor envió «a un su amigo» llevaba como remate, o como *fin*, unos versos cuyo acróstico anónimo le da el título de *Comedia*, es también de esperar que tal título le fuera conferido con pleno fundamento. Pretendo afirmar que tal obra tendría un desenlace feliz, como sucede invariablemente en las de Plauto y Terencio, en las comedias humanísticas y en todas las obras del siglo XVI que introducen en su título el término de «comedia», incluidas las imitaciones de *La Celestina*<sup>7</sup>. Me limitaré a proporcionar dos breves pruebas en apoyo de esta afirmación:

1ª Que en esas estrofas acrósticas centrales se define el argumento de la obra como «dulce cuento que muestra salir de cativo», y ello no puede resultar más contradictorio con el «amargo y desastrado fin» de los amantes de que nos habla el *Argumento general de La Celestina*, que por lo tanto no puede ser identificado con aquél. Parece claro que la contradicción entre «dulce» y «amargo» refleja con exactitud la existente entre «comedia» y «tragedia».

2ª Que el propio nombre de la protagonista sugiere un desenlace venturoso: Pablo A. Cavallero, en su artículo «Algo más sobre el motivo grecolatino de la vieja bebedora en Celestina: Rojas y la tradición de la Comediografía»<sup>8</sup>, se refiere a «la leyenda de Melibea que, tras arrojarse desde un techo, huyó ilesa para reunirse con su amado Alexis». Y a este respecto, parece fuera de toda duda que los escritores renacentistas eran sumamente respetuosos con el fondo de las tradiciones antiguas que refundían o reelaboraban.

Es evidente, en consecuencia, que esa obra anónima, articulada en escenas según la carta y con final feliz y título de comedia según las estrofas centrales de los acrósticos, esto es, según el fin bajo aludido en aquélla, fue convertida, antes de llegar a las prensas, en una «tragedia» (aunque en un principio no se hiciera el pertinente cambio de título) articulada en autos. Y esta conversión está reflejada en la nunca convenientemente explicada existencia de dos títulos: el considerado propiamente como tal y el comúnmente llamado *incipit*.

La primera de estas piezas refleja un fondo de comedia, ya que la única referencia a su trama nos indica que la obra contiene «avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas»; y el poner de manifiesto engaños es casi siempre un buen tema de comedia. Tampoco podemos ignorar, para confirmación de afirmaciones anteriores, que ésta es también la única motivación de la obra según los dos últimos versos del fin bajo:

Estos amantes les pondrán temor  
a fiar de alcahueta ni de mal sirviente.

<sup>7</sup> Véase Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid: Taurus, 1987, págs. 77 y sigs.

<sup>8</sup> Cf. P. A. Cavallero, «Algo más sobre el motivo grecolatino de la vieja bebedora en Celestina: Rojas y la tradición de la comediografía», *Celestinesca*, 12, 2 (noviembre de 1988), pág. 14.

Este título sería, por consiguiente, el que llevaría la comedia manuscrita aludida en la carta.

El *incipit*, por el contrario, pone su énfasis en una cuestión muy diferente: en la «reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios», es decir, en un atentado contra la ortodoxia y las prácticas católicas que en la mentalidad de la España de aquella época había de conducir a la tragedia. Y sólo en calidad de segundo tema continúa manteniendo el que en la pieza anterior resumía el contenido de toda la obra: «Asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes». Este «incipit», auténtico «segundo título», sería, por tanto, redactado para la Comedia de Calisto y Melibea que nos ha llegado impresa.

Finalmente, habremos de referirnos a los versos acrósticos. Como hemos dicho, hubo un núcleo anónimo (el *fin bajo*) que constaba de cuatro octavas solamente, al cual se le agregaron luego siete más, y, como veremos, por una persona distinta:

–tres de ellas por delante, proporcionándonos por medio de su acróstico el nombre del Bachiller Rojas a falta de la «s» final de su apellido, que queda completado con la inicial de la expresión *s'acabó* de las cuatro estrofas primitivas.

–otras cuatro por detrás, que nos permiten conocer por el mismo procedimiento el lugar de su nacimiento.

El estudio de estos dos nuevos núcleos de estrofas resulta particularmente interesante, pues de él se deduce que su autor parece tener una sensibilidad versificadora distinta del de las octavas 4<sup>a</sup> a 7<sup>a</sup>. Estilísticamente, se observa que en las estrofas agregadas veinticuatro rimas se han conseguido mediante la repetición de formas verbales (además en un caso reproduciendo la misma palabra, «ir», y en otro dando lugar a una rima asonante: «vuelan» con «llevan»), mientras que en todo el fin bajo sólo hay una repetición. En cuanto a sus fuentes literarias, únicamente en aquellas existen préstamos de Juan de Mena<sup>9</sup>. Constatamos así unas diferencias entre ambas partes muchísimo más significativas y contundentes que las de todos los estudios aplicados a señalar las que pudieran existir entre el Auto I y los restantes de la Comedia, así como con las adiciones de la *Tragicomedia*.

Por otra parte, el contenido de las tres primeras octavas resulta particularmente elocuente para demostrar la posterioridad de su confección respecto de las cuatro centrales: en éstas se emplea el tiempo presente para indicar el momento en que el autor las está componiendo:

buscad bien el fin de aquesto que *escribo*

tiempo presente que también utiliza para hacernos saber las circunstancias en que se encuentra al escribir la obra:

movíme a acabarla [la obra] por estas razones:  
es la primera, que *estó en vacaciones*.

<sup>9</sup> Véase J. Cejador y Frauca, ed., *La Celestina*, I, Madrid: Espasa-Calpe, 1968, págs. 10 y 12.

En cambio, el mensaje de las tres primeras estrofas consiste en hacernos saber que su autor está recibiendo críticas por su intervención en el «acabado» de la *Comedia*, lo que indica que, cuando se compusieron, la obra era ya conocida; había dejado de ser novedad, habiendo pasado cierto tiempo desde que lo fue y, por ello, desde que se escribieron las estrofas del *fin bajo*.

En cuanto a las cuatro últimas, vamos a centrar toda nuestra atención en estos seis versos:

Y as[í] que esta obra, a *mi flaco entender*,  
fue tanto breve cuanto muy sutil.  
[...]  
No hizo *Dédalo en su oficio y saber*  
alguna más prima *entretalladura*,  
si fin diera, en esta *su propia escritura*  
*corta*, un grande hombre y de mucho valer.

En lo que respecta a los dos primeros, parece imposible que quien aquí se expresa en tan vacilantes términos, quien apela a su «flaco entender» para definir las características de la obra del «antiguo autor» sea la misma persona que lo hace en la carta con la firmeza y seguridad de criterio que reflejan las siguientes palabras:

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...

Mayor interés aún ofrecen los cuatro siguientes, porque en ellos se nos ofrece un testimonio de la gestación de la forma definitiva de la obra. Esa denominación de «entretalladura» superior a las que hubiera podido hacer Dédalo «en su oficio y saber», al aparecer no en las cuatro estrofas originales sino en una de las agregadas, está aplicada, sin duda, al estado de la *Comedia de Calisto y Melibea* según fue publicada en las tres ediciones antiguas que de ella nos han llegado.

Lo que más poderosamente llama la atención es que el verdadero «oficio y saber» de Dédalo fue la construcción del famoso laberinto de Creta; y la utilización de tal tropo nos obliga a pensar que en estos versos se nos está sugiriendo que la obra a que acompañan encierra algún misterio, que hay algo en ella capaz de extraviar nuestro juicio. También sorprende la calificación de «entretalladura», vocablo propio de tejedores o de tallistas; tan sólo cabe pensar que su empleo pueda responder al deseo de resaltar cierta similitud con las técnicas empleadas en alguno de dichos oficios. Y la acepción más acorde con todas las reflexiones anteriores nos la proporciona el *Diccionario de Autoridades*:

ENTRETALLAR: Es término de bordadores, que, para aprovechar las bordaduras, cortan el fondo de la tela sobre que está hecho el bordado, y cosiéndolas sobre otra tela o fondo, sirven como si fuesen nuevas.



Acepción semejante a la que Covarrubias nos ofrece para ENTRETEJER: «Meter en la tela alguna trama diferente» y que traslada muy significativamente al terreno de las Letras:

y en la escritura enxerir algo que sea fuera del argumento principal.

Así pues, la ya casi olvidada voz «entretallar», nos proporciona la clave de la abundante problemática de *La Celestina*: la aplicación a una obra de desenlace trágico de unos diálogos escritos para una comedia. Porque parece claro que, en esta «entretalladura», el «fondo de la tela» que se corta y se desecha es la trama de la *comedia manuscrita*, y esas «bordaduras» que se aprovechan y se aplican a una nueva tela son los diálogos de aquélla, igualmente aplicados a un nuevo fondo de «tragedia». Naturalmente, la ejecución de esta delicada labor por una persona distinta de la del verdadero autor y no versada en la técnica de las comedias, prácticamente desconocida a la sazón en España, es lo que puede dar lugar a un marcado contraste entre los prodigiosos diálogos de *La Celestina*, que le confieren merecida calificación de obra maestra de la Literatura universal, y sus también muy señaladas anomalías: el incoherente tratamiento del tiempo, la falta de motivación de su trama, la indefinibilidad de su género y, en definitiva, las inadecuaciones detectables entre palabras y hechos.

Y doy así por finalizada mi comunicación. La última conclusión que acabo de extraer a partir del vocablo entretalladura y de su conexión con el «oficio y saber de Dédalo» parece de tal entidad que exige, naturalmente, una cumplida demostración. Dada la imposibilidad de prolongar más mis palabras, tal demostración será proporcionada en la comunicación de Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, titulada «Diálogos interpolados o refundidos en la *Comedia de Calisto y Melibea*».