TEMAS TOLEDANOS

REFLEXIONES SOBRE ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LA CELESTINA

Juan José Fernández Delgado

Instituto Provincial de Investigación y Estudios Toledanos 103

T. 1 - 103

Instituto Provincial
DE
Investigaciones y Estudios
Toledanos
DIPUTACION PROVINCIAL
Plaza de la Merced, 4
TOLEDO

Juan José Fernández Delgado

REFLEXIONES SOBRE ASPECTOS FUNDAMENTALES DE *LA CELESTINA*

Publicaciones del I.P.I.E.T.

Serie VI. Temas Toledanos

N.º 103

Depósito Legal: TO-835-2002.

ISBN: 84-95432-03-X.

Imprime: Imprenta Provincial.
Plaza de la Merced, 4. Toledo.

INSTITUTO PROVINCIAL DE INVESTIGACIONES
Y ESTUDIOS TOLEDANOS

Juan José Fernández Delgado

REFLEXIONES SOBRE ASPECTOS FUNDAMENTALES DE *LA CELESTINA*

Toledo
Diputación Provincial
2002

«Y pues es antigua querella y visitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad».

Fernando de Rojas.
Nuevo prólogo de la
Tragicomedia de Calixto y Melibea.

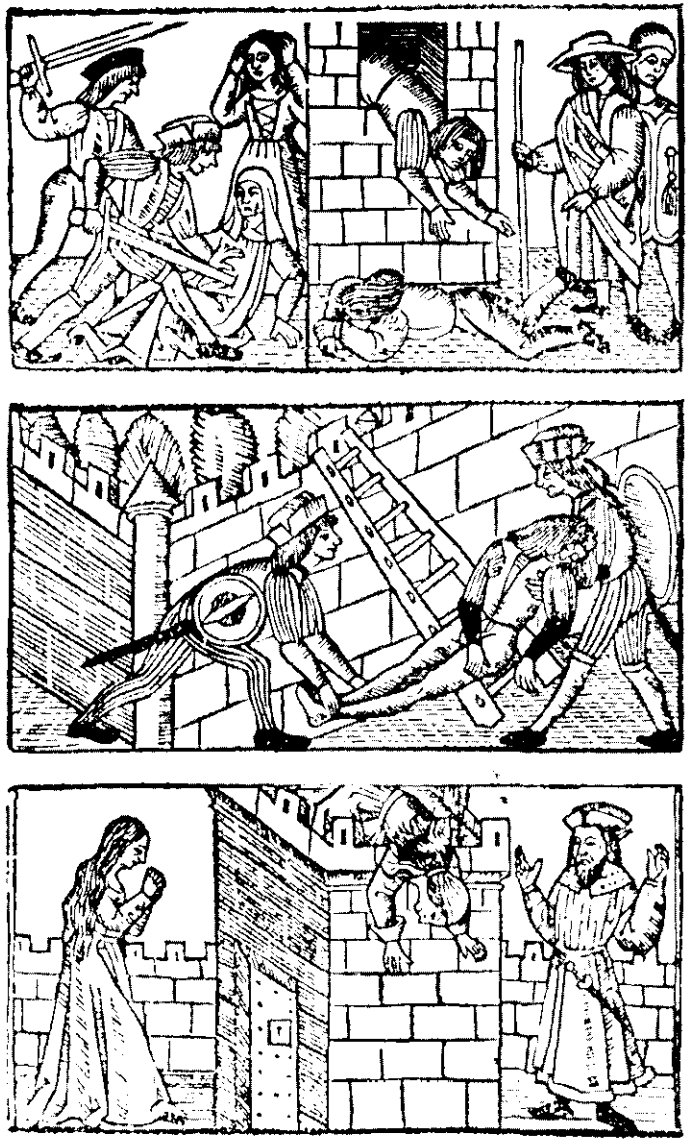
INTRODUCCION

En verdad, mucho es lo escrito sobre los más variados temas de *La Celestina* en estos cinco siglos de andadura universal que van desde su primera aparición en 1499, ¿primera?, hasta nuestros días: sobre el autor o autores, sobre el género al que pertenece la obra y su carácter (leído o representado); sobre la lengua y estilo del primer «aucto» y los quince siguientes, y sobre ellos y los cinco finales y sus posibles semejanzas y diferencias. Sobre los personajes y su momento histórico de ficción. ¡Se ha escrito poco sobre las ediciones de la obra, y sobre el título mismo, y sobre sus fuentes y la filosofía que encierra! Sobre la lengua y estilo de la obra en general. También sobre el tiempo y su tratamiento, y sobre la ciudad en la que ocurren hechos tan espeluznantes... ¿Cómo es posible tanta muerte en poco más de tres días? ¿Existió, realmente, Fernando de Rojas?, se preguntaba la crítica hasta bien entrado este siglo que agoniza. ¿Por qué no se casan Calisto, «cavallero mancebo», y Melibea, doncella de «clara patria y serenísima sangre»? ¿Cuál es la finalidad última de la obra? ¿Sería *La Celestina* realmente «divina» si escondiera más lo «humano»?

Éstos y otros muchos interrogantes se han hecho los hispanistas de todo el mundo en las más extrañas y peregrinas lenguas. Por tanto, se puede afirmar que no existe ningún aspecto de *La Celestina* en el que la crítica no haya escudriñado con su ojo avizor. Y es curioso que bastante tinta se haya derramado en torno a la misiva de Fernando de Rojas a su enigmático amigo en los preliminares de la obra. Y, teniendo en cuenta que se trata de una «carta abierta», la tomamos también nosotros como punto de partida, como ya hicimos en las vacaciones de la Semana Santa de 1973.

En aquella ocasión partimos de las opiniones de Menéndez Pelayo[1] sobre la imposibilidad de la doble autoría de *La Celestina*. Y releyendo lo que dice Fernando

1 M. MENÉNDEZ PELAYO: *Orígenes de la novela*, vol. I. Madrid, 1925.



Episodios de *La Celestina*, según grabados de la edición de Jacobo Cromberger (Sevilla, hacia 1518-1520). De arriba a abajo:

Asesinato de Celestina; fuga y prendimiento de Sempronio y Pármeno (acto XIII, esc. 10ª).

Muerte de Calisto (acto XIX, esc. 5ª).

Suicidio de Melibea (acto XX, esc. 3ª).

de Rojas –o quien fuere– al respecto, reflexioné sobre la mucha ironía que la **Carta** contiene, y sobre el problema del autor, y deduje que a Fernando de Rojas le asistía Razón en lo que expresaba, pero que también se alzaba con ella el ilustre maestro santanderino.

Ahora también vamos a partir de los mismos preliminares, lo que nos va permitir referirnos al pavor que hubo de inducir a Fernando de Rojas a escribir esa breve y primera interpolación, a la inexistencia de ese «amigo» protector, a las irónicas razones alegadas para terminar la obra y a los destinatarios de la **Carta** misma.

Opinaremos también sobre la afirmación de Fernando de Rojas por la que asegura que terminó la obra hasta completar el décimosexto acto aprovechando unas breves vacaciones. Pero, ¿es *La Celestina* una obra que se pueda escribir en tan poco tiempo? ¿Cuánto tiempo necesitó Fernando de Rojas para asimilar tan perfectamente el primer acto en el que se configuran los caracteres de personajes tan excepcionales, y el estilo, y el tono, sobre todo el tono, si creyéramos sus palabras? ¿Y el uso tan peculiar del tiempo? ¿Y los conceptos filosóficos, ora vitalistas, ora moralizantes, pertenecientes a diversos autores traídos tan perfectamente al hilo de la conversación? ¿Estaba ya suficientemente justificada y excusada su entrega a estos quehaceres «literarios» de temas tan escabrosos aduciendo que había encontrado aquellos primeros «papeles», o necesitaba añadir como atenuante que sólo les había dedicado dos semanas de su tiempo de ocio, que no de estudio, para darles fin?

En fin, escribiría un capítulo diario, por tanto. Y ¿a quién le es dado tal galardón? A Lope de Vega, a pesar de haber amado tanto y a Galdós, después de tanto «episodio nacional» escrito. Y no olvidemos que Fernando de Rojas, a sabiendas, no escribió una línea literaria más allá de la obra que nos ocupa, por lo que su destreza en el arte de escribir obras de ficción debía de ser prácticamente nula.

Además: se leen a lo largo de la obra, y también en la **Carta**, indicios, aparentemente traídos a vuelapluma, que vaticinan el final trágico de cada uno de los principales personajes de la obra, lo que nos lleva a pensar en un argumento, desarrollo y desenlace prefigurados con antelación, en cuya estructuración emplearía el autor bastante más tiempo de los «quince días» declarados. Sería, por tanto, *La Celestina* la primera novela de tesis de nuestra literatura, una vez que el final coincide con la consabida máxima medieval de «pague quien peque», que el autor tendría muy presente sobre la mesa cuando empezó a redactar su obra.

Así pues, además de los temas sugeridos por la **Carta**, vamos a tratar otros aspectos de la obra, manidos por la erudición, pero con criterios propios: autor y no autores, el tiempo y, sobre todo, el lugar en los que se citan tanta sangre derramada y tanta perversidad, y sobre indicios que presagian el fin desastrado de los personajes. Y estos vaticinios no son propios de la inspiración momentánea, pues está muy lejos *La Celestina* de ser una creación improvisada; antes al contrario, es un producto literario sometido a una meticulosa tarea de elaboración en la que se citan y aúnan, se suman

y complementan elementos de raigambre medieval y otros que apuntan al amanecer renacentista.

ANTE LA «CARTA DEL AUTOR A UN SU AMIGO» Y EL MUCHO TEMOR QUE LA CARTA ESCONDE

Todo estudioso de *La Celestina* sabe que la «Carta del autor a un su amigo» no aparece en la edición burgalesa de 1499; es, por tanto, la primera de una serie de interpolaciones que van engrosando la obra en su proceso de elaboración a lo largo de varios años. Es en la edición de Toledo (1500) cuando este texto aparece incluido en los preliminares de *La Celestina*, lo que ya es sumamente relevante y motivo muy preciso para estimar como habladurías exculpatorias, «supercherías literarias», dice la crítica disconforme, el mensaje de la misma.

¿Por qué no en la primera edición conocida y sí en la segunda? A este respecto, consideramos que su autor, Fernando de Rojas, en 1498 estaba tan indeciso como desorientado ante el texto que había escrito; incluso, no nos parecería descabellado que dudara entre darlo a la imprenta y esconderlo para siempre, al menos hasta después de su muerte. ¿Cuál sería la aceptación de la obra? ¿Qué se diría del desconocido autor? ¿Cómo sería recibida por la sociedad poderosa e inquisitorial de la época? ¿Qué suerte correría su autor en caso de ser descubierto como tal en aquella sociedad convulsa de finales del siglo XV en la que cada uno era vigilante de su vecino? Posiblemente, la obra fuese considerada como una más entre las novelas sentimentales que estaban en boga cuando apareció *La Celestina*, o no fuese más allá en fama del mal llamado *Corbacho*, del Arcipreste de Talavera. Quizá resultara una obra escandalosa cuyo autor habría de pagar con sus huesos en la hoguera, lo que no era nada improbable sobre todo si era de origen judío...

Ante estos posibles interrogantes y suposiciones, Fernando de Rojas la entregó escueta y desnuda al impresor burgalés, es decir, sin interpolación alguna que justificara semejante «travesura» y sin declarar su nombre. Receloso y acechante, aguardaría los comentarios sobre la obra y su desconocido autor. Y poco tardarían aquellos comentarios, escapados de recintos áulicos y palaciegos, en inundar las plazas públicas, pues el éxito de la obra fue fulminante, tan fulminante que abrumaría al propio Fernando de Rojas. Desde el momento mismo de su aparición en público –y aun antes, pues ya era celebrada en cenáculos y tertulias universitarias, incluso se habla de una primera edición de la que no se conserva ningún ejemplar–, la obra fue objeto de disputas apasionadas y doctas reflexiones, de acuerdo con las distintas interpretaciones que la obra provoca en los lectores.

Ante ellas y por ello y, sobre todo, al observar que el autor salía ileso de tales disputas y que la censura disculpaba como materia literaria las blasfemias de Calisto, Fernando de Rojas decidió manifestarse como autor de la **Comedia**, pero obligado a

tejer una serie de excusas con las que pretende razonar su creación literaria y justificarla con propósitos morales y explicaciones literarias: que si halló unos «papeles» de autor desconocido, que ese autor, «digno de recordable memoria», puede ser éste o aquél, que si la extraviada juventud necesita «armas defensivas», que si su amigo-protector también camina descarriado en brazos del loco Amor, que si el estilo y las «deleytables fuentezicas de filosofía», etc.

Por tanto, consideramos desde estos inicios que Fernando de Rojas, en el momento de dar la obra al impresor burgalés, se sentía doblemente inseguro: por su condición de judío converso cuya familia había tenido serios y graves problemas con la Inquisición, y como autor primerizo que ha escrito una obra desconcertante por su originalidad y atrevimiento, no sólo para la sociedad que la va a recibir sino también para el propio autor. Y ello le llevó a celar su nombre. Después, confiado por la actitud de los censores y, a su vez, atemorizado por el cariz de las circunstancias que rodearon la obra nada más aparecer, se vio obligado a incluir esta **Carta** en la edición toledana, con la intención de atemperar juicios adversos procedentes de clases sociales relevantes que podrían ocasionarle consecuencias no gratas. Con ella, pues, Fernando de Rojas ofrece razones exculpatorias por haber escrito esta obra, y habrían de servirle de atenuante en caso de que le acusaran de blasfemo como autor de *La Celestina*.

Ahora bien: si en la hoja primera que falta en la edición de Burgos tampoco aparecía, como es presumible, el nombre del autor, ¿por qué Fernando de Rojas lo declara ahora, aunque sea en los versos acrósticos? Ante este supuesto, consideramos que Rojas, ya liberado del gran peso de la persecución y de la represalia y viéndose libre de comentarios difamatorios desde la mampara del anonimato, optó por declarar su nombre intuyendo, quizá, que tarde o temprano sería identificado como el autor de esta extraña y novedosa obra, pues existen razones fundadas para dar por cierto que la edición de 1499 no es la «princeps» de *La Celestina*, por lo que el nombre de Rojas debía estar relacionado con la obra, como mínimo, entre el círculo intelectual salmantino y, probablemente, toledano. Es decir: gran parte de la crítica acepta que *La Celestina* era conocida en tertulias y cenáculos literarios antes de 1499 en un texto presumiblemente manuscrito, por lo que el nombre del autor era conocido por los intelectuales de la época y por amigos de Rojas, y cualquiera de ellos, ante las acaloradas disputas que la obra ocasionaba, podía delatar el nombre del autor. Rojas, por tanto, adelantándose a esos posibles delatores –intencionados o no– declara su nombre de manera tímida y los propósitos morales que le llevaron a terminar los «papeles» encontrados. ¿Acaso no fue delatado conscientemente Álvaro de Montalbán por el párroco de La Puebla pocos años después? ¿Y fray Luis de León no padeció cárcel en Valladolid porque la ingenuidad de una monja hizo saber a sus detractores –a la Inquisición misma– que había traducido *El Cantar de los cantares*?...

¿En qué situación quedaría Fernando de Rojas ante la justicia –la Inquisición– si es descubierto como autor de *La Celestina* sin ningún argumento justificativo? Rojas,

pues, confiado y temeroso al mismo tiempo, escribe la **Carta** y declara a escondidas su nombre.

Y ciñéndonos ya al texto interpolado, no cabe duda de que se trata de una «carta abierta», como antes dije, que Fernando de Rojas quiere que lean –u oigan– las autoridades eclesiásticas, académicas y gubernamentales y, en general, todo el que se acerque a *La Celestina*, seguramente, como diría Américo Castro, para evitar problemas con la justicia y habladurías de mala reputación. No olvidemos que, siendo converso Rojas, viviría a la altura de 1495-1498 tiempos relajados en Salamanca, entregado a sus estudios y protegido por su enigmático benefactor, ni que su padre había sido ajusticiado por la Inquisición, como pone de manifiesto Gilman[2]. ¿Qué necesidad tendría Rojas para salir a la plaza pública con esta obra a pecho descubierto, aunque lo hiciera escondido en la argucia elemental de la acronimia?

Esta **Carta** –a nuestro entender– viene a cumplir en *La Celestina* lo que el sobrenombre de **ejemplares** cumple en las novelas que Cervantes agrupa bajo este título genérico. Con la aparición de la Primera Parte de *El Quijote*, Cervantes, por fin, –viene a decir Américo Castro[3]– ya había sido aceptado por la «buena» sociedad del momento, y le reconocía como admirable prosista en tertulias, academias y salones literarios. Había ya saldado sus cuentas con la justicia y con la sociedad «biempensante». ¿A qué, pues, aparecer en público en 1613 para polemizar con una sociedad que ya le había admitido como a uno de los suyos? ¿Dónde estaban, además, aquellos bríos juveniles a la edad de sesenta y cinco años para polemizar con denuedo ante tirios y troyanos? De aquí el paraguas protector de «ejemplares». Pues esto mismo pretendió hacer Rojas un siglo y pico antes con la **Carta**, si nos atenemos a la mucha ironía que la «cartita» encierra, aunque primero cotejara las opiniones y los comentarios sobre la obra y el autor desde la cómoda anonimia. Además, «el tono justificativo y defensivo es propio de quienes viven preocupados e inseguros, y temen no ser interpretados como ellos quieren y necesitan serlo»[4].

De todos era conocida su condición de judío converso, y muchos recordarían el ajusticiamiento de su padre por asuntos de religión, y los problemas de varios familiares suyos con el Santísimo Oficio, como argumenta también Gilman[5]. Él, dijimos, a estas alturas finiseculares viviría entregado a sus estudios jurídicos en Salamanca y protegido por un generoso ricohombre. ¿Para qué, pues, romper esa tranquilidad afirmando que

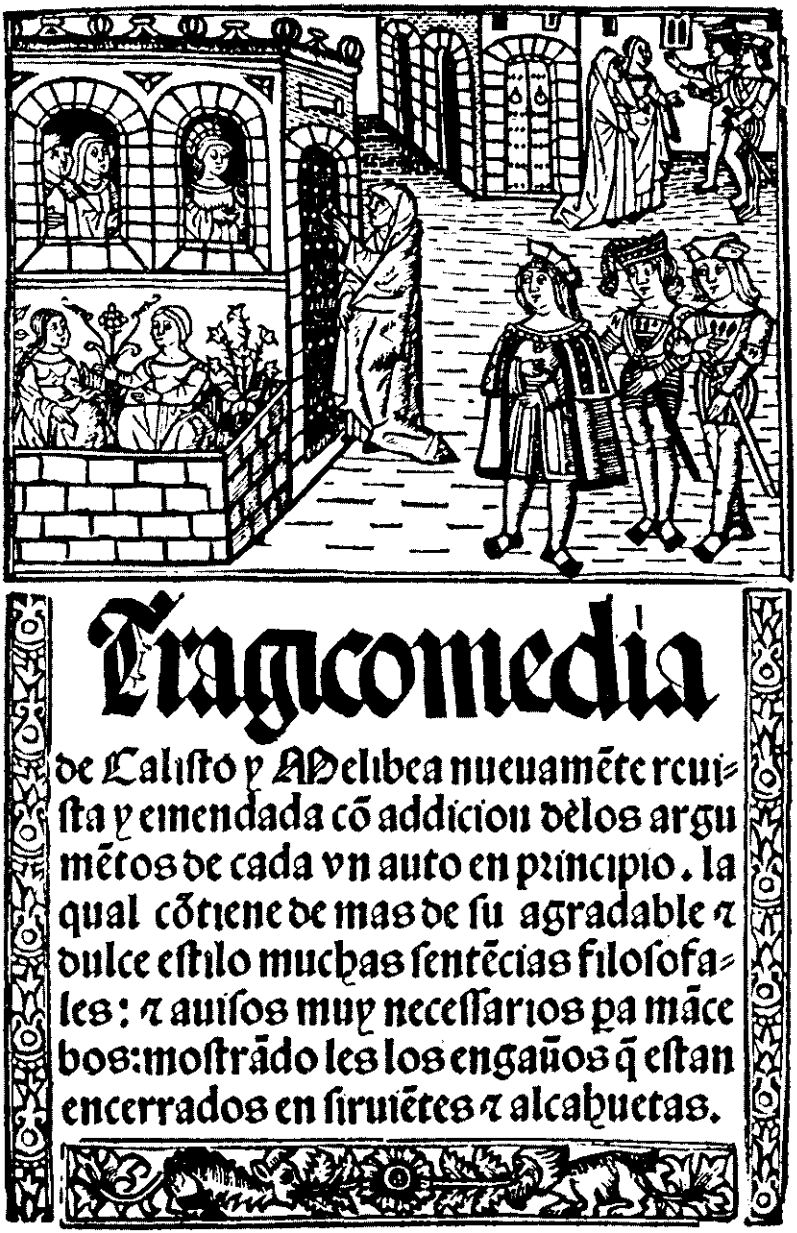
---

2 Stephen Gilman: *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de «La Celestina»*. Madrid. Edit. Taurus, 1978.

3 Américo Castro: «La ejemplaridad de las novelas cervantinas», en *Hacia Cervantes*. Madrid. Edit. Taurus, 1960.

4 Américo Castro: *Ob. cit.*, pág. 370.

5 Stephen Gilman: *Ob. cit.*



Portada de la edición de Valencia en 1514, por J. Joffre. Madrid. Biblioteca Nacional.

es el autor completo de *La Celestina*, obra, aparentemente, tan poco edificante? ¿No resulta más prudente «inventarse un amigo» y contarle todas esas patrañas con la intención real de contárnoslas a nosotros? Y en relación con esto, pensamos que Fernando de Rojas poco hubo de agradecer a Álvaro de Montalbán, su suegro, cuando en 1525 le requirió como defensor suyo en el famoso proceso inquisitorial.

Hay, por tanto, en la **Carta** falta de secretismo porque Rojas, a través de ese «amigo», busca un receptor común, abstracto: el público en general. ¿Qué le dice de particular al benefactor? Nada o bien poco. Y eso se lo podía haber comunicado de forma confidencial. Por consiguiente, lo del «amigo» es una mera recurrencia tópica. Además, este receptor genérico acaba anulando al particular, a pesar del tratamiento de respeto y de distinción que supone la segunda persona del plural, en el escaso espacio de la misiva hasta lograr que Fernando de Rojas se olvide de él: «... no me culpéys si en el fin baxo que le pongo, no espresare el mío» (mi nombre). ¿Quién es, realmente, el verdadero sujeto de «culpéys»? ¿Y de «vuestra mesma persona», como dice un poco más adelante? Por la forma del tratamiento puede ser tanto el «amigo» como los lectores u oidores. Pero, ¿acaso el receptor particular no sabría quién era el remitente de la **Carta** con nombre o sin firma? ¿A qué, pues, disculparse ante él? Y si no lo sabía ni era capaz de averiguarlo, ¿cómo iba a conocer, pues, «vuestra libre liberalidad» que Rojas le estaba agradecido por las mercedes recibidas? ¿Le merecería la pena, pues, pasarse esas «vacaciones»»acabando» una obra ajena y apenas iniciada, que le aportaría inexcusables consecuencias, sin recibir ningún galardón a cambio, aunque sólo fuera el del reconocimiento por parte del «amigo»?

Después de estas preguntas y otras parecidas, parécenos que Fernando de Rojas tenía muy poco interés en corresponder al «amigo». ¿Por qué callará también Rojas el nombre de su protector? Francamente, porque no existe. ¿En qué compromiso le pondría anunciando su nombre? En ninguno. Antes al contrario, le reportaría honra tener un amigo como Fernando de Rojas que en aras de la juventud sacrifica unas vacaciones para dar término a esta obra «ejemplificadora».

En fin; al «amigo» le dice, a fin de cuentas, que le está muy reconocido, y, acabando la obra, espera ayudarle a vencer las artes venenosas del Amor con las «defensivas armas» que le brinda. Esto es bien poco, y con haberle dedicado la obra era suficiente.

Es, pues, la **Carta** un monólogo que Fernando de Rojas pretende confidencial, a través del cual ironiza con su «amigo» y, sobre todo, con los censores y la reputada sociedad de su época y, en general, con todos los lectores de *La Celestina*. Y, sobre todo, es un texto que se vio obligado a escribir para calmar las acaloradas disputas que surgían entorno a la obra y, también, por temor a ser descubierto como autor de dicha obra sin el paraguas protector de la intención moralizante que le guió a «terminarla». Por tanto: Fernando de Rojas pretendió escribir una obra literaria original en todos los órdenes, aunque tuviera que cambiar el rumbo emprendido a partir del primer acto. Pero resultó ser atrevida por abrumador exceso de originalidad; de aquí que se viera obligado a inventarse un amigo a quien escribir la **Carta** exculpatoria.

EL RECEPTOR DE LA CARTA Y LAS IRÓNICAS RAZONES DE FERNANDO DE ROJAS PARA TERMINAR LA OBRA

Además, observé que la **Carta** es, en realidad, un epílogo que ocupa el lugar de cualquier prólogo, una vez que está escrita después de concluida la obra, lo que tomé como razón primera para ponerme de parte de Menéndez Pelayo, pues se percibe una ironía nada sutil en la misma y una encadenada recurrencia a los «topoi» por todos conocidos. Observé, después, un exceso de retoricismo que, lejos de corresponderse con el estilo literario de la época (en esta **Carta** aún no ha empezado la obra literaria, por lo que no se justifica tanta altisonancia expresiva), contribuye al humor irónico que la misiva contiene, mediante el cual Fernando de Rojas se burla del lector y de vaya usted a saber de quién más. Vayamos por partes.

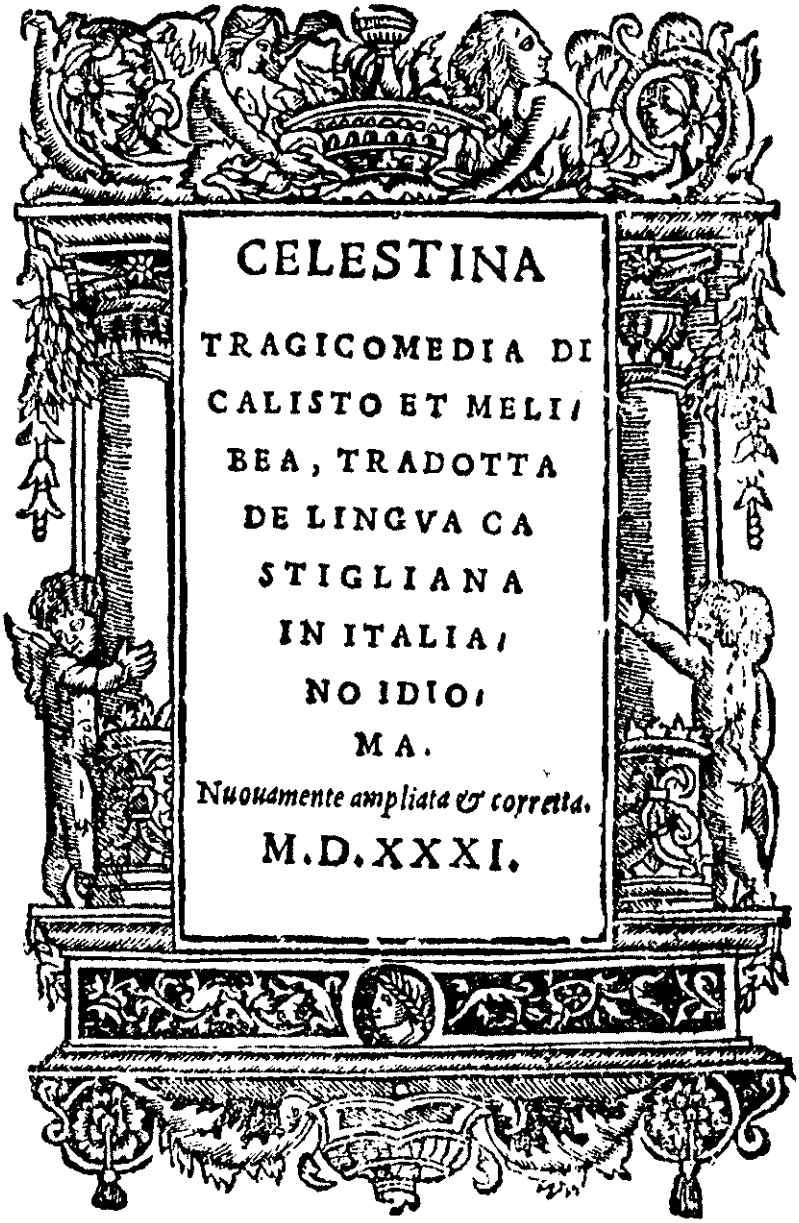
En primer lugar, Rojas, que se nos presenta ausente de su tierra, señala las razones que le han llevado a terminar una obra ajena de la que sólo existe un acto. Y estas justificaciones son de orden moral una y de orden literario o estilístico la segunda. La razón moral tiene, a su vez, un doble referente: abstracto uno, genérico y patriótico –la ardorosa juventud española de su época–, y particular el segundo, «vuestra mesma persona», con la que Fernando de Rojas ha de estar endeudado y, escribiendo la obra, desea corresponder a los muchos favores de él recibidos. Para ello, decide continuar y dar fin a la obra durante unas vacaciones, lejos de su tierra, mientras sus «socios» las pasan holgazanes entre los suyos.

¿A qué viene esta alusión a sus compañeros de estudio o profesión? ¿Todos se marcharon de Salamanca, ciudad en la que Rojas hubo de escribir la inmortal obra? Naturalmente, esta afirmación la emplea el autor como «captatio benevolentia» del lector: ellos, de vacaciones; yo, aquí, escribiendo esta obra con la que espero socorrer a mi «amigo» y redimir a la «descarriada» juventud de mi país.

En fin, la razón primera para continuar el texto «encontrado» no es otra que por venirle «a la memoria no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra mesma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto y dél cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos».

Llegados aquí, surgen numerosos interrogantes: ¿Quién es el portador de tanta generosidad? ¿Quién es ese joven mancebo que se esconde detrás de «vuestra mesma persona», enamoradizo y por ello en peligro de caer en las mallas abrasadoras del Amor?

Puede tratarse –dice la crítica– de alguien que se hiciera cargo de Fernando de Rojas una vez ajusticiado su padre por la Inquisición. ¿Pero tan joven, tan rico, tan responsable iba a ser ese mancebo? Entonces, antes que el tratamiento de «amigo» con el que le rememora el agradecido Rojas sería el de «protector» u otro parecido. Y si era



Portada de la edición en italiano, publicada en Vinegia en 1531.

de su edad y, realmente, su «amigo», ¿a qué la rimbombancia de «vuestra libre liberalidad»? ¿Cuál sería su posición social y económica? «La de un Calisto cualquiera», puede alguien argumentar. Pero ese Calisto no pasaría de ser un botarate egoísta, como el de la obra, o como los mancebos coetáneos de Rojas, entregados a gozar de los placeres mundanos recién descubiertos en la transición de los siglos y de las edades.

Es más probable que fuera el padre de este joven quien se erigiera en protector de Rojas y le costeara los estudios de jurista en Salamanca. Pero, el padre ya no estaría en peligro de amar y, por tanto, esa primera justificación no sería cierta. Parécenos, pues, que este personaje no existió, que no es sino una tópica recurrencia libresca, por lo que se trata de un referente común en el que Rojas descarga una buena dosis de ironía sobre la cual, para tamizarla, expande una loable intención: el agradecimiento y la redención.

Y luego el tratamiento con que se dirige a él: «vuestra libre liberalidad», pues, a pesar de ser fórmula común entre otras muchas para dirigirse a personas respetables desde el primer tercio del siglo XV, los fonemas se repiten intencionadamente para lograr una muestra expresiva de humor e ironía.

A este respecto diremos que el pronombre «vos», desde el encumbramiento aristocrático con el que nació, ha descendido tantos peldaños sociales desde los tiempos del Cid que a mediados del siglo XV es ya sinónimo del «tú», con el que lucha por prevalecer, siquiera, como tratamiento entre iguales. Pero este problema lingüístico no estaba resuelto aún a finales de esa centuria y, por ello, es exportado al mundo recién descubierto. Aquí, en España, triunfará el «tú»; el «vos» allá, en el Nuevo Mundo. Y que existen numerosas fórmulas altisonantes que intentan ocupar la casilla vacante dejada por el «vos» como fórmula de respeto; pero en «vuestra libre liberalidad» existe un fonetismo expresivo abiertamente irónico. Y con «vuestra mesma persona», al tiempo que admite un referente muy concreto, puede aludir también a cualquier lector u oidor de la obra, como dijimos.

En cuanto al segundo receptor, vemos un exceso de patriotismo en un converso que ha padecido los rigores de la Inquisición en las carnes de su padre. ¿Resulta lógico que Fernando de Rojas, mirado con recelo por muchos de sus convecinos, se erigiera en «salvador» de una juventud que pertenece a la clase represora? ¿Le merecería la pena verse en lenguas destempladas, aunque fuera después de descifrar el mensaje de los versos acrósticos, por hacer ese favor de advertencia a jóvenes que, probablemente, no llevarían a la práctica? En verdad, creemos que no. Con este aparente deseo, Rojas extendía sobre sí una capa de bondad que le habría de cubrir frente a opiniones detractoras y le ensalzaría entre tyrios y troyanos.

Leemos también: «echando mis sentidos por ventores y mi juyzio a bolar». ¡Bonita metáfora de caza! Y «muchedumbre de galanes y enamorados mancebos (...) que nuestra común patria posee». Se trata de una juventud desprovista de «defensivas armas para resistir» los «fuegos» de Amor. ¿Pues cómo iba a ser aquella juventud? ¿Cuándo los jóvenes se han distinguido por su experiencia, incluso la amorosa? Bien lo sabe Celestina,

y por ello amonesta a Pármeno cuando se muestra reticente a «colaborar» con ella y Sempronio en el negocio de Calisto: «Y la prudencia no puede ser sin esperimento, y la esperiencia no puede ser más que en los viejos», Acto I, pág. 127[6]. ¿Acaso la juventud renacentista italiana era menos ardorosa, más recatada? ¿Cómo la vemos en *El Decamerón*? ¿Y en *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado? ¿Era menor el número de galanes y mancebos enamoradizos en otras naciones?

Las cuales «armas» «hallé esculpidas en estos papeles» providenciales, pues. ¡Armas esculpidas en papel! Y más providencial es que las tales «armas» no fueron «fabricadas en las grandes herrerías de Milán», famosas que eran desde finales del siglo XIII, y por su ornamentación y calidad desde el siglo XV, sino «formadas» «en los claros ingenios de doctos varones castellanos». «Defensivas armas», «esculpidas», «grandes herrerías», «formadas» con valor de forjadas, «su claro y fuerte metal», «su modo y manera de lavor», es decir, la laboriosidad con que estaban trabajadas esas «armas» en el hilo de la metáfora... Todo esto es redomada ironía –repetimos–, nada sutil por la evidencia de la misma, montada sobre la grupa de la metáfora de la caza y de la guerra.

La razón literaria viene justificada por los consabidos –y merecidos– elogios, no sólo al decir argumental de esos «papeles» hallados, sino también para las «delectables fuentezicas de filosophia» que de ellos se desprende, y sería muy presuntuoso que el propio Rojas alabase de tal forma su propio trabajo. ¡Y también alabanzas para el anónimo autor, claro! Pero hay algo más importante que estas alabanzas, pues Rojas, como si conociera con plena seguridad los intrísecos motivos que llevaron a ese supuesto autor a callar su nombre, argumenta que lo hizo por «temor de detractores y nocibles lenguas», razón por la cual él tampoco estampará su firma, pero luego anota su nombre, profesión y «clara patria» en los ingeniosos versos, aunque se haya visto obligado a ello, como apuntamos más arriba.

¿Cómo sabe Rojas que fueron esos los motivos y no otros los que le llevaron a «celar» su nombre?¿Cómo tenía Rojas información tan de primera mano si –supuestamente– no conocía al autor? Y para más ironía señala con una «cruz» dónde empiezan realmente sus «mal doladas razones y acaban las del antiguo auctor; y es en fin de la primera cena». Es decir: Rojas antes se preciaba de haber dado fin a una obra que serviría para redimir a esa descarriada juventud y a su mismo amigo-protector y ahora habla de «mal doladas razones». ¿En qué quedamos, pues?

Una observación más sobre la **Carta**: Al justificar Rojas que «celará» su nombre al final de la obra porque «es agena» a su facultad de jurista, corrobora que este estudio o profesión lo tiene en muy alta estima, «como es la verdad». ¿A qué viene esta coletilla

6 Citamos por la edición de Dorothy S. SEVERIN S.: *La Celestina*. Madrid, Cátedra, Col. «Letras Hispánicas», 1988.

si es lógico que ame su profesión, si nadie lo pondrá en duda? Por tanto, es ésta una verdad subrayada ante quienes conocieran al autor, verdad con la que luego pretende disfrazar cosas no ciertas, porque esta misma «coletilla» la usa un poco después para corroborar que no empleó más de quince días en «acabar» la obra, «como es cierto». Si antes reforzó una verdad para hacerla resaltar, ahora pretende esconder una mentira con el mismo procedimiento.

Así pues; teniendo en cuenta la endeble consistencia de un concreto destinatario, la poca esperanza de Rojas en que aquella desviada juventud pusiera en práctica las «defensivas armas» que con su obra le brindaba —con ninguna la hubo de escribir a este respecto—, y la necesidad del autor de justificarse ante los demás, consideramos irónicas las razones argüidas por Rojas. No obstante, nadie niega ese contenido moralizante que, al final de *La Celestina*, resplandece.

AUTOR, QUE NO AUTORES

Razonando así o de modo parecido, comprendí que tanto a Fernando de Rojas como al ilustre crítico santanderino les asistía Razón, como antes señalé. A Rojas, porque ciertamente halló esos «papeles» pertenecientes a un «antiguo auctor» y por más señas desaparecido. Sin embargo, «autor» es el que hace, y es más que posible que Fernando de Rojas hubiera hecho –escrito— ese primer acto unos ocho años antes de que diera fin a **la Comedia** y los encontrara en esas precisas vacaciones a las que alude. Pero a la altura de los treinta años, en verdad, la preparación intelectual de Rojas no era la misma que cuando se iniciaba en el camino de los estudios; ni tampoco eran los mismos preceptos estilísticos los de 1488 ó 1490 que los de finales del siglo XV. También es muy posible que Fernando de Rojas, una vez que escribiera el primer acto tan prometedor no supiera qué hacer con él, no se encontrara con fuerzas suficientes para continuarlo, quizá porque sintiera muy próximos a sus maestros latinos, Plauto y Terencio, y el modelo del amante cortesano, concretamente a Leriano, protagonista de la *Cárcel de Amor*, de Rodríguez de San Pedro, y primer huelguista de hambre de nuestra historia si exceptuamos al conde catalán del *Poema de Mío Cid*. Y es muy posible también que Fernando de Rojas sintiera este primer acto tan próximo a los autores que había tomado como modelo que no se atreviera después a llamarlo suyo.

Por todo ello, lo dejaría «aparcado» para posteriores intentos. Y al reanudarlo después de varios años con nuevas intenciones artísticas, que le llevarían a desviar el carácter paródico inicial de la obra hacia el desenlace trágico, considera que aquellos primerizos papeles pertenecen a «un antiguo auctor». Pero para Rojas eran «antiguos», como para Jorge Manrique, los griegos y romanos; de ninguna manera Juan de Mena ni el toledano Rodrigo de Cota. Y si a estos dos autores los considerase Rojas también entre los «antiguos» es porque Juan de Mena era tenido como clásico desde el último tercio del siglo XV, como «el poeta» por excelencia, pues así lo había conceptuado Nebrija, y a Rodrigo Cota

porque su *Diálogo entre el Amor y un viejo* está más emparentado con los «debates» medievales y literatura cancioneril que con la que apunta a finales del siglo XV. También era autor antiguo para Fernando de Rojas, en el momento en que escribe la **Carta**, él mismo al recordarse con dieciocho años y exponente de aquella primera intención literaria, fecha en que lo escribiría. Y de aquí se desprenden los recelos de Menéndez Pelayo y se concluye la razón que le asiste: es imposible que un segundo autor, a pesar de los argumentos de Martín de Riquer[7] y de otros muchos críticos, pueda asimilar de modo tan extraordinario no sólo el carácter de los personajes fijados ya en el primer acto y les dé continuidad sin fisuras aparentes. Por el contrario; es más factible que Rojas empezara la obra siguiendo el modelo de la «comedia humanística» y la influencia de la «novela sentimental», y él mismo cambiara el rumbo de la «Comedia» hasta convertirla en «Tragedia», redimiendo así a Calisto de cómico amante, aspecto con el que aparece en la plaza pública cortejando a Melibea, para convertirlo en héroe trágico bien avanzada la obra, aunque su muerte sea tan prosaica como ridícula, de donde se desprende que Rojas nunca liberó de forma total a Calisto del carácter paródico con el que nació.

Es muy posible que entre esos autores antiguos incluyera también Rojas a Rodríguez de San Pedro, a pesar de que su *Cárcel* había aparecido en 1492, por razones similares a las anteriores: porque ni esa literatura sentimental y lacrimógena ni su forma de expresión ni, mucho menos, esa clase de amantes o amadores eran actuales –como tampoco lo era el rumbo del primer acto– en los albores del siglo XVI, cuando el Renacimiento proponía y exigía otras novedades artísticas y otras concepciones amorosas adecuadas a los placeres recién descubiertos.

Por tanto, es nuestra opinión que Fernando de Rojas es el autor de toda la obra, pues hubo de escribir el primer acto en tiempos juveniles siguiendo de cerca modelos latinos e italianos y la forma de amar de Leriano, a cuyos autores llamaría, con razón, «antiguos». Luego se extravió lo escrito, o Rojas no supo darle continuidad literaria viendo la proximidad que le unía al modelo, o no conforme con la finalidad cómica encomendada decidió aparcarla; y, pasados varios años, Fortuna quiso que lo hallara y terminara la obra con nuevos propósitos. Pero hasta darle fin, hubieron de transcurrir muchos más días de los «quince» señalados por el mismo irónico autor.

Así pues, a nuestro entender, mucha es la ironía solapada en esta «Carta del autor a un su amigo» que no pasa de ser una recurrencia literaria, traída para justificar su «distración intelectual» en estos asuntos literarios, en apariencia, tan poco edificantes.

Bajo la promulgación de unas plausibles intenciones, Fernando de Rojas quiere hacer creer que encontró unos «papeles» con argumento posible tan beneficioso para la

7 MARTÍN DE RIQUER: «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», en *Revista de Filología Española*, XLI, 1957.

juventud y para su protector que, en aras de su patriotismo y por deberes de amistad, decidió darles fin en una obra ejemplificadora. Que, si no los hubiera «encontrado», a él no se le hubiera ocurrido obra semejante, tan ajena a su condición de jurista. Que, después de todo, sólo se ha mantenido alejado de su «principal estudio, del qual yo más me precio, como es la verdad», un par de semanas. Que por vergüenza «cela» su nombre, aunque luego lo declara.

En fin; bajo esta ironía se desprende que toda la *Comedia* es tela del mismo paño, como acertadamente ya señaló Blanco-Withe[8] y, por su escabroso tema y el peligro potencial que para su propia persona suponía ser el autor de la obra, Rojas ha de inventar lo del hallazgo de los «papeles», aludir a la situación límite en que se encuentra la juventud de su época por causas del loco amor y el endeudamiento moral con un «amigo» que le protege, por lo que Rojas pasaría de protegido a protector.

Y en cuanto a las diferencias estilísticas y uso que hace de las fuentes clásicas en el primer acto y en los restantes, aducidas por gran parte de la crítica para argumentar la duplicidad de autores, a nuestro entender obedece a que la preceptiva de mediados de los años ochenta no era la misma que la de finales de siglo; a que la preparación intelectual de Rojas en los juveniles años en que hubo de escribir el primer acto y fines del siglo XV cuando terminó la obra tampoco era la misma, y a que las intenciones artísticas, incluso morales, de Fernando de Rojas habían cambiado también.

LAS PREMONICIONES Y EL TIEMPO CALLADO

Ya hemos adelantado que es muy poco probable que esta obra –*La Celestina*, precisamente se pueda «escribir», aun excluyendo el primer acto y los del «Tratado de Centurión», en dos semanas. Si así fuera, Rojas habría escrito un capítulo para la posteridad por día, lo que demostraría un portentoso poder de creación en un autor no habituado a hacer literatura. Pero, además, desde los mismos umbrales de la obra se adelantan detalles y rasgos de conducta y se vaticinan muertes que coinciden con el final que aguarda a los personajes. Alguna de estas predicciones no están exentas de una acusada ironía patética, una vez que las formulan los personajes de modo irreverente, a veces, o inconsciente, y porque la hora en que se van a cumplir está muy cercana para quien la formula. Y ello nos induce a pensar que Rojas ya conocía el desenlace desde los inicios mismos de la *Comedia*. Así, los amores correspondidos de Calisto y Melibea se ven insinuados en el diálogo inicial, si atendemos a la tergiversación cómica que el mancebo hace de las palabras de la dama.

---

8 Blanco-White, en el *Periódico trimestral, intitulado Variedades o Mensajero de Londres*. Tomo I, núm. 3, pág. 228. Londres, 1824 (citado por Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela, Ob. cit.*, pág. XXVI).

Todo ello, a nuestro parecer, exige un planteamiento, un desarrollo y un desenlace premeditado que, forzosamente, necesita más tiempo del que Rojas indica. Veamos cuáles son esos indicios con valor catafórico, aunque no intentemos agotar todos y cada uno de ellos.

El primer agorero es Calisto al aludir a su propia muerte y a la de Sempronio cuando reprende al criado por una broma que le ha dado en sus primeros momentos de amante no correspondido: «Ansí los diablos te ganen!, ansí por infortunio arrebatado perezcas, o perpetuo intolerable tormento consigas, el qual en grado incomparablemente a la penosa y desastrada muerte que spero traspassa». Acto I, págs. 87-88.

De nuevo, Calisto invoca para sí a la muerte, que en el tiempo explícito de la acción no tardará en llegar, aunque acuda en momentos no deseada: «O bienaventurada muerte aquella que desseada a los afligidos viene», y con alusiones mitológicas anuncia también su desastre y el de Melibea, bien a través de la historia de Píramo y Tisbe, bien mediante la alusión a la catástrofe ocasionada por París con la manzana de la discordia:

> «¡O piedad celestial, inspira en el plebérico coraçón, por que sin esperança de salud no embíe el spíritu perdido con el desastrado Píramo y de la desdichada Tisbe», Acto I, págs. 88-89.

En esta cita, además, como opina gran parte de la crítica, con «plebérico coraçón», quizá Calisto esté aludiendo al padre de Melibea, con lo que se convertiría también en elemento anticipador, pues nada sabemos hasta ahora de este personaje.

Asimismo, en el monólogo de Sempronio, cuando Calisto le expulsa de su presencia de manera destemplada con «¡Ve con el diablo!», pág. 96, ante la duda de dejarle solo en su alcoba o entrar a hacerle compañía y exponerse a los insultos de Calisto –«¿dexarle he solo, o entraré allá?», aludiendo a la posibilidad de morir ante la furia del mancebo enamorado–, pretendemos ver un anticipo de las dudas y temores que acosan a Celestina cuando acude por primera vez a casa de Melibea y las deja traslucir en el famoso monólogo que abre el acto IV.

Además, en este monólogo del criado aparece ya el egoísmo y la avaricia que le distinguirá, a él y a todos los demás.

El dispendio de la riqueza de Calisto por estos amores lo anuncia Sempronio en las primeras escenas, pág. 103, y Celestina piensa en las pingües ganancias que obtendrá de este negocio de Calisto cuando regresa, jubilosa, de casa de Melibea con «el cordón»:

> «Pues alégrate, vieja, que más sacarás deste pleyto que de quinze virgos que renovaras», Acto I, pág. 171.

El final trágico de Sempronio lo anuncia de una manera inconsciente Elicia cuando éste acude por vez primera a buscar a Celestina, y luego lo amplía cuando los criados dan muerte a la vieja: «En mal poder os veáys». Acto II, pág. 275.

La misma Celestina, sabedora y orgullosa de sus poderes y facultades, augura varios hechos que luego se cumplirán con exactitud: el socorro cierto que dará a Calisto, Acto I, pág. 120, la rendición de Pármeno para la causa común con Sempronio: «Yo te le traeré manso y benigno a picar el pan en el puño, y seremos dos a dos y, como dizen, tres al mohíno», Acto I, pág. 115; y acabando de ganarse la voluntad de Pármeno para que se una a Sempronio en el «pleito» de Calisto, le refiere el placer de los amigos al ayudarse en sus respectivas aventuras amorosas, con alusión a objetos que luego tendrán especial relevancia por coincidir con los de la muerte de Calisto, lo que sugiere que el autor ya la tiene perfilada. Celestina refiere las supuestas conversaciones confidenciales entre los amigos: «... Ya va a missa, mañana saldrá, rondemos su calle, mira su carta, vamos de noche, **tenme la escala**, aguarda a la puerta», Acto I, pág. 126.

También anticipa la victoria sobre Melibea: «Porque sé que aunque al presente la ruegue, al fin me ha de rogar; aunque al principio me amenaze, al cabo me ha de halagar», Acto III, pág. 145. Y un poco más adelante, Acto IV, dice en un aparte delante de Melibea: «(Más fuerte estaba Troya, y aun otras más bravas he yo amansado; ninguna tempestad mucho dura)», pág. 163.

Tres veces habla Celestina sobre su propia muerte, pero no sabe que en la tercera estaba muy cerca la hora exacta: «Que si me ha dado algo (dice Celestina a los criados), dos vezes he puesto por él mi vida en el tablero», Acto, XII, pág. 271; pero ahora, ironía trágica, sin sospecharlo, la está arriesgando por tercera vez ante la ira de los criados y perderá. También la vieja alcahueta prevé el final trágico de todos los que rodean estos amores:

> «Mayormente estos novicios amantes, que contra cualquier señuelo buelan sin deliberación, sin pensar el daño quel cevo de su desseo trae mezclado en su exercicio y negociación para sus personas y sirvientes», Acto III, págs. 138-140.

En este prolongado diálogo que mantienen Sempronio y la alcahueta, el criado aventura un final poco halagüeño para ambos: «No te maravilles madre de mi temor, pues es común condición humana que lo que mucho se dessea jamás se piensa ver concluydo, mayormente que en este caso temo tu pena y mía», Acto III, pág. 146.

El egoísmo tanto de Calisto, pág. 122, evidente ya en el acto II, como de Celestina y de los criados, se declara con antelación en varias ocasiones.

Aunque todos los personajes, como señalamos, se muestran agoreros, el más insistente es Pármeno, el cual, a su vez, emite estos juicios, a diferencia de otros personajes, de un modo reflexivo, dolorido, como si hubiese adivinado la escritura del destino inapelable. Así, nada más ver a Calisto enredado en la urdimbre de la vieja alcahueta, exclama:

> «Guay de orejas que tal oyen. Perdido es tras quien perdido anda. ¡O Calisto desventurado, abatido, ciego! (...) deshecho es, vencido es, caído es; no es capaz de ninguna redención ni consejo ni esfuerço», Acto I, págs. 116-117.

Más adelante, reitera a Celestina que ya ve a su amo «perdido», sin esperanzas de que pueda salvarse, por ello «pierdo el alegría y lloro». Anuncia también el fatal desenlace de Calisto en otros momentos de la obra, la pérdida de sus riquezas y honra por la relación de causa-efecto por la intervención de Celestina. Así le dice a Calisto en el II Acto:

> «Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de le veer y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y el alma y hazienda. Y lo que más dello siento es venir a manos de aquella trotaconventos», págs. 134-135.

Hablando con Calisto de la vieja en el Acto I, da cuenta del proceder de la hechicera: que no rehusa ganarse a las criadas para allegarse a «las más encerradas, hasta traer a execución su propósito», lo que luego se cumplirá con Lucrecia. Asimismo, Pármeno le sugiere que no escuche las palabras suaves de Sempronio, «que lo cevan, atizan tu fuego, abivan tu amor, encienden tu llama, añaden astillas que tenga que gastar, hasta ponerte en la sepoltura», Acto II, pág, 136. Con reiteración, alude al desastre final: «luto avremos de medrar destos amores», «¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder», «En mal punto creo que se empeçaron estos amores», Acto XII, pág. 262. Y hablando con Sempronio, anuncia la muerte de Calisto que, al insistir éste en la premonición de manera distendida, se convertirá en patética, una vez que está muy próxima la consumación, al menos en el tiempo explícito. Dice Pármeno: «Porque soy cierto que esta donzella ha de ser para él çevo de anzuelo o carne de buytrera, que suelen pagar bien el escote los que a comerla vienen». Y Sempronio insiste: «Anda no te penen a ti essas sospechas, aunque salgan verdaderas», Acto XII, pág. 258.

Y si la muerte de los protagonistas ya había sido anunciada por varios personajes y de distintos modos, quien lo hace de manera rotunda, a través de esta solemne y tremebunda imprecación por la insensibilidad de Calisto, y aun de Melibea, ante la muerte de Celestina y de los dos criados, es Elicia, cuando comunica a Areúsa este desastre en el acto XV. Pero lo que no sabía Elicia es que sus deseos se iban a cumplir inmediatamente:

> «O Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes, mal fin hayan vuestros amores, en mal sabor se conviertan vuestros dulçes plazeres; tórnese lloro vuestra gloria y trabajo vuestro descanso; las yerbas deleytosas donde tornáys los hurtados solazes se conviertan en culebras; los cantares se os tornen lloro; los sabrosos árboles del huerto se sequen con vuestra vista; sus flores olorosas se tornen de negra color», pág. 298.

El afán de posesión de los criados y el tema de la avaricia se anuncia también con frecuencia, lo que va preparando la venganza de los criados. Así, Sempronio encuentra a Celestina por la calle cuando ésta viene de casa de Melibea con «el cordón» para

[CELESTINA]

TRAGICO

MEDIA DE CALIS-
to y Melibea, en la qual ſe cõtie
nẽ de mas de ſu agradable y dul
ce eſtilo muchas ſentẽcias phi-
loſophales, y auiſos muy neceſ-
ſarios para mancebos, moſtrã
doles los engaños que eſtã
encerrados en ſiruiẽtes
y Alcahuetas.

Con licencia impreſſa

EN ALCALA

En caſa de Iuan de
Villanueua .1569.

¶Acoſta de Pedro del Boſque li
brero en Alcala.

Portada de la edición de Alcalá, en 1569

Calisto y surge, por primera vez, el conflicto avaricia-venganza. Le pide el criado que le dé alguna razón de lo sucedido, pero Celestina le dice que le acompañe hasta casa de Calisto, «que aunque ayas de aver alguna partezilla del provecho, quiero yo todas las gracias del trabajo». Y Sempronio responde: «¿Partezilla, Celestina? Mal me parece esso que dizes». A partir de aquí, el tema queda abierto y se va anunciando su resolución de forma reiterada.

En fin, digamos que la caída total de Melibea tiene varios agoreros: Celestina y Lucrecia y también, como vimos, Calisto mediante alusiones mitológicas. Aquí queremos traer los consejos que Alisa da a Melibea porque ocurren otra vez dentro del plano de la ironía patética, una vez que Melibea ya ha entregado su voluntad a la vieja para que la transmita a Calisto:

«Guárdate, hija, della, que es gran traydora, que el sotil ladrón siempre rodea las ricas moradas. Sabe ésta con sus trayciones, con sus falsas mercadurías, mudar los propósitos castos: daña la fama: a tres vezes que entra en una casa, engendra sospecha». Y Lucrecia que lo ha oído comenta en un aparte: «(Tarde acuerda nuestra ama)», acto, XII, pág. 248.

Y todas ellas, precedidas por los augurios de la Carta: cuando Rojas hace constar que el interés primordial de «acabar» la obra –apenas iniciada– es la de socorrer a la «muchedumbre de galanes y enamorados mancebos» que existen en su patria, presas fáciles de las garras del amor «y dél cruelmente lastimado(s), a causa de le(s) faltar armas para resistir sus fuegos» heridores. Pues esto que, aparentemente, observa Rojas en la realidad, es lo que ocurre en la obra: Calisto/Melibea, Sempronio/Elicia y Pármeno/Areusa; y «avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras», con lo que el autor apunta por primera vez al tema de la hechicería tan presente en la obra. Asimismo, se alude en estos inicios a la «gran copia de sentencias entrexeridas», que luego se desparraman por toda la *Comedia*.

Por tanto, ante tales premoniciones, cumplidas todas al final, nos afianzamos en nuestros argumentos: no sólo en que Fernado de Rojas es el único autor de *La Celestina*, al menos de la *Comedia*, sino también en que no respetó el texto «encontrado» (escrito por él mismo años antes), pues la intención cómica del primer proyecto celestinesco se ve modificada con estas intromisiones premonitorias, que exigen ya un final trágico. Es decir, que el final trágico de la obra se halla impuesto desde este primer acto. La obra se inicia para cumplir unos objetivos fijados con antelación, pues. Y ello, como dijimos, exige un planteamiento y un desarrollo, difícil de concebir y convertirlo en páginas literarias excepcionales –en obra universal– en dos semanas. Además, hay que tener en cuenta que en este acto ya ha sido superada la intención cómica de la obra, que no sería así si eliminásemos estas interpolaciones agoreras. Por tanto, Fernando de Rojas ya tenía la obra bien pergeñada cuando empezó a redactarla y, posiblemente, la diera fin en quince días. Y a este tiempo de preparación de la obra lo llamamos nosotros «tiempo callado».

EL TIEMPO DE LA ESCRITURA Y EL TIEMPO DE LA ACCIÓN

Existe, pues, un tiempo extraliterario que podemos señalar en una doble ejecución: el material, que es el empleado realmente por Rojas en escribir la obra, y otro anterior, que sería el de la concepción de la obra y la maduración en su mente, su encuadramiento en esquemas y su planificación en presentación, desarrollo y desenlace: recopilación de fuentes, estudio y asimilación, etc. Este tiempo se cuantificaría en años, si se acepta —como sí no— que Fernando de Rojas escribió el primer acto en edad bisoña y lo reanuda bastantes años después. Y a todo ello ha de sumarse los intervalos de las interpolaciones posteriores.

En cuanto al tiempo de la acción, hemos de decir que a todos los críticos de *La Celestina* y aun a muchos de sus lectores ha asombrado la extraordinaria libertad de Fernando de Rojas al tratar el tiempo en la obra, de manera que este tratamiento tan particular les ha llevado a afirmar que Fernando de Rojas crea tiempo y espacio cada vez que lo necesita. Pero más extraordinario resulta la ilusión de considerar que son los propios personajes, desde su absoluta libertad e independencia, quienes lo crean, alejándolo de su presente cuantas veces lo necesiten para hacer «ciertos» sus procederes y sentimientos, en especial los personajes más representativos, como luego veremos.

Por todos es conocida, pues, la necesidad de ese tiempo «implícito», prolongado en meses y aun en años, en el que han de fraguarse los caracteres de los personajes, se han de justificar cambios de conducta contradictorios en un mismo personaje y se ha de velar por la verosimilitud de la obra. Y este tiempo se manifiesta en la obra de varias maneras. En primer lugar, de un modo no cuantificable, que nos retrotrae a varios años antes del comienzo de la acción: el conocimiento mutuo de los personajes (Pármeno y Sempronio de Celestina; Celestina de Calisto y de la familia de Melibea y de Lucrecia; Calisto y Melibea también se conocían antes de iniciarse la obra, de aquí la detalladísima descripción que Calisto hace de Melibea; la alusión a la infancia de Pármeno y su estancia con los frailes de Guadalupe; el conocimiento y relación de Celestina con los padres del criado, etc. Sabemos que Areúsa, si damos crédito a las palabras de Celestina, conoce al menos de oídas a Pármeno, pues la primera noche de la acción, cuando la vieja actúa para que los jóvenes la pasen juntos, le dice a su pupila: «Ya sabes lo que de Pármeno te ove dicho», Acto VII, pág. 204. También Sempronio conoce a Melibea y a su familia, pues aconseja prudencia a Celestina cuando ésta se dispone a visitar a la familia:

> «Madre, mira bien lo que hazes, porque cuando el principio se yerra, no puede seguirse buen fin. Piensa en su padre: que es noble y esforçado, su madre celosa y brava, tú misma sospecha», Acto I, pág. 145.

Es, pues, un tiempo remoto que entra en el campo de las «presuposiciones», lo que contribuye a la verosimilitud de muchos aspectos y exime al autor de numerosas explicaciones.

Existe, además, otro tiempo «implícito», pasado también pero más próximo e igualmente incontable, y de mayor importancia que el anterior porque, sobre todo, se hace sumamente necesario para entender de modo verosímil el desarrollo prolongado de los amores de Calisto y Melibea, sintetizados en los tres días que dura la acción, y otros muchos comportamientos de los personajes. Es el tiempo del que hablábamos antes y pertenece al pasado de los personajes, por tanto, no compartido con los lectores u oidores. Este tiempo viene, además, a cubrir los numerosos silencios urdidos por la genial libertad creadora del autor. Así, por ejemplo, entre la primera escena –diálogo de Calisto y Melibea en el jardín, a media mañana– y la reanudación de la acción en casa de Calisto, se ha producido un primer corte temporal que luego averiguamos prolongado en varios días. Y lo mismo podemos decir entre el «no» rotundo de Melibea y su entrega a Calisto poco después. Se trata, pues, de un tiempo muy próximo al de la novela escamoteado ahora teatralmente y que, luego, «llenarán» con alusiones varias los protagonistas. Es decir, Rojas crea un tiempo muy amplio lleno de omisiones y tajaduras, las cuales, después, rellenarán y cubrirán los personajes con numerosas alusiones cuando les convengan y las necesiten.

Este tiempo aludido e implicado manifiesta, por tanto, la independencia y facultad creadora de estos entes de ficción. Así, en la primera entrevista de Celestina y Melibea, que tiene lugar el primer día, ésta le responde cuando oye el nombre de Calisto: «Este es el quel otro día[9] me vido y començó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán»[10], Acto IV, págs. 162-163, cuando, en realidad no han pasado sino cuatro o seis horas de tiempo ficcional, pero que viene a cubrir el tiempo eludido por el autor. Celestina, al responder a Melibea, viene a concretar que «el otro día» supera los de una semana, pues asegura que Calisto lleva «ocho días» con dolor de muelas, lo que no resulta posible si atendemos a que sólo unas horas antes hablaba de manera locuaz con la joven. Y en la segunda entrevista, que ocurre, como todos recordamos, la tarde del segundo día compartido por personajes y lectores, Melibea profundiza en sus recuerdos y nos da a conocer que sus relaciones amorosas con Calisto vienen de muy lejos, pues, «Muchos e muchos días son passados que este noble cavallero me habló de amor», Acto X, pág. 245, lo que explica ya el cambio rotundo de sus sentimientos hacia Calisto.

---

9 Este «otro día» mencionado por Melibea, a su vez, se ha de corresponder con el de la pérdida del neblí de Calisto, según las palabras de Pármeno en sus razonamientos de causa-efecto: «Señor porque perdiste el otro día el neblí», Acto II, pág. 134.

10 Obsérvese el poco crédito que Melibea concede a las palabras de Calisto, al que considera un amanerado, un imitador impersonal del galán enamorado. Le considera, pues, un «Leriano» cualquiera salido de las páginas de la novela en la que únicamente puede tener realidad.

Calisto, a su vez, dice a Celestina que «En sueños la veo (a Melibea) tantas noches que temo no me contezca como a Alcibiades», Acto VI, pág. 186. Y cuando habla con Melibea en el primer encuentro nocturno, dice: «O, quantos días antes de agora passados me fue venido este pensamiento a mi coraçón, e por impossible lo rechazava de mi memoria», Acto XII, pág. 261, a lo que responde Melibea: «E aunque muchos días he pugnado por lo dissimular, no he podido tanto que, en tornándome aquella mujer tu dulce nombre a la memoria...», pág. 262. Y Lucrecia, cuando Melibea le pide secreto para sus amores con Calisto que están a punto de iniciarse carnalmente, le responde: «Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y callo tu desseo», Acto X, pág. 247.

Las relaciones amorosas entre Pármeno y Areúsa también las había «adobado» Celestina antes de que se inicara la acción, pues le recuerda el criado: «Bien se te acordará, no ha mucho que me prometiste que me harías aver a Areúsa, quando en mi casa te dixe cómo moría por sus amores», Acto VII, pág. 200, lo que se evidencia como realmente prometido por la vieja sólo unas horas antes.

En cuanto a este tiempo, encontramos una cita que consideramos excepcional, porque profundiza tanto en el tiempo pasado como muestra prolongación en el futuro. Me refiero a la dolorida razón que profiere Elicia al comunicar a Areúsa la muerte de los criados y de Celestina, que es, a todas luces, el origen de la venganza posterior en la muerte de los amantes:

> «Y de lo que más dolor siento es ver que por esso no dexa aquel vil de poco sentimiento de ver y visitar festejando cada noche a su estiércol de Melibea, y ella muy ufana en ver sangre vertida por su servicio», Acto XV, pág. 299.

En efecto; sólo hemos asistido como espectadores a dos encuentros amorosos; Elicia, sin embargo, los prolonga en el pasado y en la intención del futuro. A este respecto, señalemos que Melibea hablando con Lucrecia los resume en un mes: «Y después un mes ha, como as visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza, y muchas aver venido embalde.» Acto XVI, pág. 305.

Valen también estas palabras de Calisto por distorsionar el tiempo explícito y por prolongar sus amores con Melibea en tiempo pasado. Calisto despide a Celestina por segunda vez: «Dios vaya contigo (mi) madre. Yo quiero dormir y reposar un rato para satisfacer las noches passadas y cumplir con la porvenir», Acto XI, pág 254.

Aún existe un tercer tiempo «implícito», muy próximo a la acción, con el que los personajes distorsionan de manera más palpable, si cabe, el desarrollo lineal del tiempo «explícito». Se trata de un tiempo ya cuantificable que los personajes, desde su total independencia y libertad, crean, aparentemente, de modo caprichoso. Así, al tratar Pármeno de convencer a Calisto para que no acepte los servicios de Celestina por las nefastas consecuencias que sus servicios ocasionarán mediante la relación causa-efecto, empieza señalando que «por perderse el otro día el neblí», cuando, realmente, en el

desarrollo lineal del tiempo, ha ocurrido esa misma mañana, con lo que da la impresión de que Pármeno confunde el tiempo realmente vivido. Ocurre igual con Calisto y Melibea, pues, en el Acto IV, al acudir por primera vez Celestina a casa de Melibea y pronunciar el nombre de Calisto, la dama responde: «Éste es el quel otro día me vido...», págs. 162-163, lo que ocurrió la mañana del día anterior.

Traemos a continuación, dos de los ejemplos más clarificadores de la ruptura del tiempo explícito; uno pertenece a Celestina y otro a Areúsa. En el desarrollo de la acción, la vieja vuelve a casa de Melibea el segundo día y, jugando ya con los sentimientos de la joven, dice: «Más que esso sé yo, sino porque te enojaste estotro día, no quiero hablar». Acto IX, pág. 223. Pármeno pasa la primera noche de la acción con Areúsa y muere en la madrugada del día siguiente; sin embargo, cuando Elicia le lleva la noticia de la muerte de Celestina y de los criados a la joven, ésta comenta: «No ha ocho días que los vi bivos y ya puedo dezir...», Acto XV, pág. 296.

En fin, por hacer referencia a un tiempo contable, traemos el siguiente ejemplo: cuando Sempronio va por primera vez a casa de Celestina para encargarla el «caso» de Calisto, la vieja le recrimina: ¿«Y tres días pudiste estar sin vernos?», pág. 104, y Elicia: «Tres días que no me ves», aunque estos ejemplos pertenezcan al pasado compartido por los personajes antes de iniciarse la acción. Y este otro en boca de Areúsa que, si no cuantificable, sí próximo. Me refiero a cuando planea ya la venganza de la muerte de Celestina y de los criados. Dice a Elicia: «devemos yr a casa de aquellotro cara de ahorcado, que el jueves echó delante de ti baldonado de mi casa». Acto XVII, pág. 313.

En cuanto al tiempo «explícito», muchas son las referencias que hacen los personajes a este tiempo real de la acción, prolongado en tres días y la madrugada del cuarto. Valgan tres o cuatro ejemplos: Como Sempronio fuese dos veces el primer día a casa de Celestina, comenta sorprendida Elicia: «¿Qué novedad es ésta, venir oy acá dos vezes». Acto III, pág. 146. Cuando Celestina intenta explicar a Calisto su encuentro con Melibea la tarde en que le lleva el «cordón» como botín y éste le interrumpiera con frecuencia, la vieja le reprocha: «Señor, no atajes mis razones; déxame decir, que se va haziendo noche», pág. 184. Y un poco después, razonando por qué no le ha traído la oración, argumenta que por falta de tiempo, «pero quedó (con Melibea) que si tu pena no afloxase, que tornasse mañana (es decir, el segundo día de la acción) por ella». Acto VI, pág. 189. Y despidiéndose de Calisto: «Quede, señor, Dios contigo: mañana será mi vuelta, donde mi manto y la respuesta vernán a un punto, pues oy no ovo tiempo». Acto VI, pág. 192.

El segundo día –todos lo recordamos–, Melibea manda a Lucrecia a buscar a Celestina, a la que encuentra en su casa rodeada de los suyos, es decir, de las muchachas y de los criados; y mientras llegan, Melibea espera afligida razonando así: «¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina quando de parte de aquel señor...», Acto X, pág. 238. Y como Alisa encontrase a Celestina en su casa y le

preguntase a qué se debe su nueva visita, ésta le responde que «faltó ayer un poco de hilado al peso y vuelvo a cumplir, porque di mi palabra», Acto X, pág. 247.

Esta noche del segundo día, pues, tiene lugar el primer encuentro de los amantes. De madrugada (tercer día, ya), es asesinada Celestina y los criados a primeras horas de la mañana. Calisto ha pasado todo el grosor del día en la cama, pues Sosia dice a Tristán: «¿qué te pareçe de Calisto, qué dormir ha hecho?, que son las quatro de la tarde y no nos ha llamado ni comido», Acto XIV, pág. 293. Y ya, como fijación para la venganza de las criadas en las personas de los amantes, valgan las palabras de Sosia, con lo que se cumple el tiempo explícito delatando la hora y el lugar del encuentro entre los amantes: madrugada del cuarto día:

«Señora, no alarguemos los testigos; para esta noche en dando el relox las doze está hecho el concierto de su visitación por el huerto; mañana preguntarán lo que han sabido», Acto XVII, pág. 312.

En fin, bastantes citas más podíamos aducir para señalar casi paso a paso el trascurso de estos tres días de acción, roto mil veces por ese poder creador de los personajes emanado de su independencia y libertad. Por todo ello, da la impresión de que son los personajes, antes que Rojas, los que crean tiempo cuando lo necesitan. O bien: los personajes, sabedores de los cortes temporales tajados por el autor, se encargan con plena libertad de rellenarlos y cumplirlos para hecerse «verdaderos».

EL LUGAR DE AUTOS

El lugar en el que sucedieron hechos tan espantosos en tan escaso tiempo, a pesar del esquematismo con que aparece en la obra –y precisamente por ello ha merecido también la atención de la crítica[11]. A este respecto, dice María Rosa Lida que es tal «la simplificación del ambiente, evocado con tal concretez y con tal prescindencia de notas particularizadoras que explica y refuta los devaneos anécdóticos de identificar el lugar de la acción»[12].

En efecto, lo ambiental y popular, la nota localista e identificadora, prácticamente no existen, a pesar de que la acción transcurra tanto en focos interiores como en el

11 En cuanto al lugar de la acción, puede consultarse: Francisco Maldonado de Guevara: «La casa de *La Celestina*», en *Anales Cervantinos*, VII, 1958; Rafael Morales: «Otro escenario más para *La Celestina*, en *Cid*, 1950; Higinio Ruiz y Carmen Bravo-Villasante: «Talavera de la Reina (1479-98), ¿lugar de acción de *La Celestina*?», en *Anuario de Estudios Medievales*, III, 1966; Manuel Criado del Val: «Siguiendo a *La Celestina*», en *Campo literario de Castilla la Nueva*, Madrid, Col. Mediodía, 1963.

12 María Rosa Lida de Malkiel: *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires, EUDEBA, 1962, pág. 726.

THE
SPANISH BAWD

REPRESENTED
IN CELESTINA
OR,
The Tragicke-Comedy of
CALISTO and MELIBEA.

Wherein is contained, beſides the pleaſantneſſe and ſweeteneſſe of the ſtile, many Philoſophicall Sentences, and profitable Inſtructions neceſſary for the younger ſort:

Shewing the deceits and ſubtilties bouſed in the boſomes of falſe ſeruants, and Cunny-catching Bawds.

LONDON
Printed by J. B. And are to be ſold by
ROBERT ALLOT *at the Signe of the Beare*
in Pauls Church-yard. 1631

Portada de la edición en inglés, publicada en Londres en 1631.

exterior: Calisto no alude para nada al lugar cuando va por la calle en busca del neblí, ni los criados cuando acuden a buscarle a la iglesia de La Magdalena ni al acompañarle tantas noches al huerto de Melibea; tampoco Sempronio cuando alcanza a Celestina y juntos caminan hasta la casa de la vieja; ni Elicia ni Pármeno cuando van a casa de Areúsa; ni Celestina cuando encuentra a Sempronio por la calle después de su primera visita a Melibea, a pesar del que el autor –o quien fuere– dijera en el resumen que se encuentran en casa de la alcahueta; en fin, nadie hace alusión al lugar de la acción, sino de manera vaga e imprecisa.

Y esto no deja de ser curioso si reparamos en la tradición localista de nuestra literatura, anterior y posterior a *La Celestina*. ¡Para qué hablar del *Poema de Mío Cid* y de los demás poemas épicos, completos e incompletos!; ni del «mester de clerecía», con Gonzalo de Berceo a la cabeza; ni de numerosos cuentos de *El Conde Lucanor*, ni de las muchas referencias geográficas encontradas en el *Libro de buen amor*. ¡El Romancero!, «Ocaña», de las *Coplas* manriqueñas, etc. Y, de pronto... la escueta alusión de Sempronio en el primer acto a la localización de la casa de la vieja alcahueta: «Días ha grandes que conozco **en fin desta vezindad** una vieja barbuda que se dize Celestina», Acto I, pág. 103.

Y en el desarrollo de la obra, pocas alusiones más, y todas de este cariz. Pármeno, hablando con Calisto, hace referencia en el Acto I dos veces a la morada de Celestina: «Días grandes son passados que mi madre, mujer pobre, morava en su vezindad» (de Celestina) Acto I, pág. 109; «Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio cayda, poco compuesta y menos abastada», pág. 110. Y aún después, Pármeno, hablando con Celestina, revela su identidad y le dice que la conoce desde hace tiempo, pues es «hijo de Alberto tu compadre; que estuve contigo un poco tiempo que te me dió mi madre, quando moravas a la cuesta del río cerca de las tenerías», Acto I, pág. 120. También Lucrecia alude a la casa de Celestina, «que solía bivir aquí en las tenerías a la cuesta del río», Acto IV, pág. 152, próxima a la casa de Melibea.

Por tanto, se desprende de estas citas que Celestina vivía cerca de los futuros amantes, en una calle empinada que da al río y está en las «tenerías». Y así se desprende de la cita anterior de Lucrecia y lo corrobora Melibea, que decide atender a la escondida razón de la vieja «por el passado conocimiento y vezindad, que pone obligación a los buenos», Acto IV, pág. 159. Pero bien poco, en cualquier caso, para el intento de averiguar la ciudad en la que está ubicada.

Y si esto es lo que sabemos de la primera casa en que habitó este ancestral personaje, menos aún sabemos de la segunda: «Que después que me mudé al otro barrio, no han sido de mí visitadas», Acto IV, pág. 150, palabras éstas de Celestina que denotan una relación anterior, por lo que contribuye también a ese tiempo implícito del que hablábamos antes. Y esta nueva vivienda ha de estar alejada de la anterior y, por tanto, de la de Calisto y Melibea; pues hablando Celestina con Alisa, le argumenta «que la

distancia de las moradas no despega el amor de los coraçones», Acto IV, pág. 153. Y la insípida Melibea también hace referencia a la vivienda de Celestina en «las tenerías, cabe el río», Acto IV, pág. 157.

Tampoco nos sirven de mucho la referencia de Melibea a su propia casa cuando se dirige a su padre poco antes de lanzarse desde la torre: «Subamos, señor, al açutea alta, para que desde allí goze de la deleytosa vista de los navíos»[13], Acto XX, pág. 330, porque con «navíos» se puede referir a barcas que tanto podían cruzar el Tormes a su paso por Salamanca como el Tajo en las cercanías de Talavera o en Toledo. Y aun antes, hablando con Lucrecia: «Y después un mes ha, como as visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza», porque casonas de estas características hay en estas tres ciudades señaladas y en cualquier otra de corte tradicional.

Ahora bien; ¿por qué tan escasas alusiones al lugar? Equivocados o no, nos respondemos que se debe al carácter oral que el autor había conferido a la obra. De aquí que el oyente estuviera atento a lo importante, a la acción, pues según la teoría más aceptada, la obra se escribió para ser recitada por un solo orador ante un grupo reducido, de acuerdo con las teorías de san Isidoro sobre el modo de representarse la comedia clásica. Además, el carácter de obra leída por un solo actor, que debería modular la voz para resaltar diferencias de afectos y de personajes, se infiere ya del prólogo mismo y de una copla intercalada después. Pensamos también que esta imprecisión geográfica y localista se debe a que, al ser estos personajes nada edificantes, estaría en el ánimo del autor mantenerlos en ese estadio de imposible empadronamiento en una ciudad concreta, con lo que se evitaría señalarla como prototipo de personajes tales.

Pues bien, a pesar de esta escasez ambiental, de este esquematismo, la crítica erudita se lanzó a localizar la acción en ciudades concretas, principalmente en tres[14]: Talavera, Salamanca y Toledo; y los salmantinos se adelantaron ya a mediados del siglo XVI, aun en vida de Fernando de Rojas, a enseñar a los visitantes y curiosos forasteros la «casa de la Celestina», como hace constar Maldonado de Guevara[15]. Pero con esos

---

13 Teniendo en cuenta las palabras de Melibea, supone Galdós que este gozar la vista de los navíos «indica que la escena pasa en algún puerto de mar o ciudad atravesada por un caudaloso río», en *Toledo. Su historia y su leyenda*. Madrid. Edit. Renacimiento, 1924, pág. 47.

14 La crítica ha intentado identificar y localizar la casa de Celestina y encontrar un escenario real para la *Tragicomedia*. MALDONADO DE GUEVARA, *Ob. cit.*, sugiere Salamanca; por el contrario, el poeta talaverano Rafael MORALES, *Ob. cit.* y RUIZ VILLASANTE, *Ob. cit.*, prefieren Talavera y señalan que «las tenerías» podía ser el nombre de un barrio a final de la ciudad, junto al río. Por su parte, CRIADO DEL VAL se inclina por Toledo o Salamanca.

15 Francisco MALDONADO DE GUEVARA: *Ob. cit.*

mismos argumentos que leemos en la obra, se podrían señalar más de dos lugares localizados en Toledo[16].

A este respecto, concluimos en aquellas señaladas vacaciones, teniendo en cuenta lo que en la obra se coteja, que no se puede señalar ésta o aquella otra ciudad como lugar en el que ocurren los hechos, a pesar de las muy razonables sugerencias de Galdós. Antes al contrario, consideramos que de las tres ciudades castellanas, tradicionales, conocidas por Fernando de Rojas, éste compone una síntesis que le servirá de escenario idóneo para el desarrollo de la acción: una ciudad muy concurrida, con gran presencia del elemento clerical, vitalista y de aspecto mundano propio del incipiente renacimiento; con una distribución espacial gremial, con río y varias iglesias; con casas solariegas e hidalguescas, torreadas y con altos muros. Y ciudades españolas con estas características encontramos muchas. Esta conclusión, por supuesto, la hemos encontrado luego como común opinión de la crítica.

Sin embargo, si tuviéramos que señalar una ciudad concreta, atendiendo a lo leído en la obra, ésta sería, sin duda, la ciudad de Toledo. Es verdad que ni la casa de Celestina, ni la de Calisto, ni la de Areúsa, ni la iglesia a la que va Calisto el segundo día de la acción, ofrecen detalle alguno que permita localizarlas. Sin embargo, en el deambular de los personajes, se alude a varios rótulos callejeros que, consultados en planos antiguos de Toledo, todos, existieron en realidad: calle del Arcediano, calle del Vicario, iglesia de La Magdalena y la iglesia de San Miguel, aunque en La Puebla de Montalbán también existía una iglesia con el mismo nombre y de la que aún hoy queda una esbelta torre como índice emblemático. Veamos las citas:

«Toda la calle del Arcediano vengo a más andar tras vosotros», dice Celestina a los criados cuando regresa de casa de Melibea la tarde del segundo encuentro, Acto XI, pág. 249.

Dos lugares toledanos se ofrecían en la primera mitad del siglo XVI así rotulados: «Corral del Arcediano» y «Plazuela del Arcediano»[17], desaparecidos hoy del callejero.

«Por la calle del vicario gordo, a spaldas de su casa (de Melibea», Acto, XVII, pág. 312, dice Sosia.

---

16 Sobre esto dice GALDÓS: «Aunque los autores de aquella curiosa obra (*La Celestina*) no señalan materialmente el sitio de la acción, se conoce bien que el teatro anónimo de tan singulares aventuras es Toledo, centro entonces de la sociedad española. Por lo demás, ¿no están sus calles marcadas aún con el rastro de aquella repugnante bruja? ¿los barrios de Andaque y San Lucas, no conservan aún los infames garitos de Elicia y Areusa? Y bien claro muestran las casas toledanas, con sus altas tapias, su escasez de ventanas, sus recatadas celosías, su severo aspecto, que Melibea vivía en alguna de ellas, verdaderas cárceles de honestidad que construyeron los padres del siglo XV con fortalezas del honor doméstico», en *Ob. cit.*, págs. 47-48.

17 Julio PORRES: *Historia de las calles de Toledo*. 3 vols. Toledo. Ed. Zocodover, 1982.

También a mediados del siglo XVI existía en Toledo un rótulo que hacía referencia a este topónimo celestinesco con el nombre de Callejón del Vicario[18], en el que se ubicaba un lugar penitenciario conocido como «Cárcel del Vicario», que ya existía en 1381 con el nombre de «Cárcel del Arzobispo».

«Agora lo creo, que tañen a missa. Daca mis ropas, yré a la Madalena...», Acto VIII, pág. 219, dice Calisto a media mañana del segundo día, mientras espera que Celestina le traiga buenas nuevas de Melibea. Pues bien, iglesia con esta advocación la encontramos en la toledana plaza del mismo nombre, documentada por primera vez en 1153, y se supone que «debió de ser erigida la iglesia para uso de estos colaboradores de Alfonso VI en la toma y repoblación de la ciudad»[19].

Se menciona también al cura de San Miguel, y en Toledo existe una iglesia así llamada desde antes de la reconquista de la ciudad por Alfonso VI, pero la referencia celestinesca debemos relacionarla con la existente en La Puebla de Montalbán antes que con la toledana. Y ello nos permite también identificar a Sempronio como natural de este pueblo toledano, una vez que a él pertenece esta cita en la que refiere hechos de su infancia: «¿Y yo no serví al cura de San Miguel, y al messonero de la plaça, y a Mollejas el hortelano? Y también yo tenía mis quistiones con los que tiravan piedras a los páxaros que assentavan en un álamo grande que tenía, porque dañavan la ortaliza», Acto XII, pág. 265. Así pues, Sempronio y «Mollejas», una vez que Gilman[20] ha identificado la huerta mencionada en La Puebla, serían paisanos. Y esta identificación del lugar de nacimiento de Sempronio, habría de servir también para identificar la ciudad literaria con la ciudad de Toledo, por la cercanía de los dos topónimos y porque es más probable que Sempronio viniera a servir a Toledo antes que a Salamanca; y a Toledo acudiría Pármeno con sus padres después de servir a los frailes de Guadalupe.

En cuanto a las «tenerías», el callejero toledano actual no recoge este topónimo tal cual; sí en dos ocasiones las calles «Tintes». Pero no es menos cierto que en 1176 ya se mencionan a estos industriales «al venderse una parte de una tenería, en el barrio de la Puerta del Hierro»[21], y «en 1561 se censaron, bajo el epígrafe «Las Tenerías», a cincuenta y dos feligreses de San Cipriano, parroquia modesta y que se empobreció más aún al

---

18 Julio Porres: *Ob. cit.*

19 Julio Porres: *Ob. cit.*, vol. II, pág. 795.

20 Gilman demuestra entre los documentos de Fernando de Rojas la existencia de una «Huerta de Mollegas» localizada en La Puebla de Montalbán, en «Mollejas el ortelano», en *Estudios dedicados a James Homer Herriott*, Madison, University of Wisconsin Press, 1966. Cita tomada de Dorothy S. Severin, *La Celestina*, Madrid, Edit. Cátedra, 1988. Edición y notas de.

21 Julio Porres: *Ob. cit.*, vol. III, pág. 1.420.

desaparecer este barrio. Em 1605 se dice que *los curtidores de las tenerías tienen su trato y casas cerca del río...*»[22].

No obstante y a pesar de tales coincidencias geográficas, repetimos, se trata de una ciudad abstracta, elaborada en la imaginación del autor como síntesis de las ciudades castellanas conocidas por Rojas. Es, pues, un producto literario nacido de la imaginación del autor. Pero si tuviéramos que señalar un «lugar de autos», éste sería, sin duda, Toledo.

22 Julio PORRES: *Ob. cit.*, vol. III, pág. 1.420.

ÍNDICE

PÁGINA

Introducción 7

Ante la «Carta del autor a un su amigo» y el mucho temor que la Carta esconde ... 10

El receptor de la Carta y las irónicas razones de Fernando de Rojas para terminar la obra 15

Autor, que no autores 19

Las premoniciones y el tiempo callado 21

El tiempo de la escritura y el tiempo de la acción 27

El lugar de autos 31

Geografía y Naturaleza

Historia y Arte

Etnografía y Tradiciones

Literatura

Diputación Provincial de Toledo