

PREFACIO

La Celestina ciertamente no fue «el ave fénix, el individuo único de una especie única, sino el individuo egregio de una olvidada especie» (1970, p. 77), como María Rosa Lida de Malkiel nos enseñó a considerar la obra maestra de Fernando de Rojas, reivindicando con conocimiento de causa su naturaleza dramática en oposición a la atractiva tesis de Stephen Gilman (1974) del «diálogo puro»; ni se puede reputar como uno de esos «frutos tardíos», que «viene [a España] cuando en los otros países de Occidente pasó la estación propicia para ellos» (Menéndez Pidal 1969, II, p. 657), según la seductora hipótesis del sumo filólogo de que «la perduración tradicionalista de formas arcaicas trae igual excelencia de resultados renovadores» (p. 658); ni tampoco, finalmente, como ha sostenido más recientemente Keith Whinnom (1988, p. 124), «la maravillosa novedad de la *Celestina* se debe, paradójicamente, a cierto atraso cultural», en el sentido de que «fue precisamente la “barbarie” de la que se quejó Nebrija, la falta de dominio del latín clásico, lo que obligó a nuestro genial autor a escribir su comedia en español». En realidad, *La Celestina* participaba plenamente en el proceso de desarrollo de la producción dramática que, entre finales del siglo xv y principios del xvi, en Europa y, en particular, en Italia, presentaba un panorama muy complejo y variado, en el que «el género dramático admitía infinidad de divergencias en relación con la comedia antigua y no digamos, con las propias comedias humanísticas que pudiera conocer», como afirma Íñigo Ruiz Arzálluz¹.

¹ Ver el estudio «Fernando de Rojas y “La Celestina”», en Rojas, *La Celestina*, 2011, p. 417. Salvo indicaciones contrarias, todas las citas de la obra están sacadas de esta edición, señalando entre paréntesis en el texto las páginas correspondientes.

En un contexto caracterizado por una notable pluralidad de soluciones, no cabe duda de que —como se ha escrito hace poco en extrema síntesis— «*Celestina* was composed as dramatic piece and can only be fully understood by framing it with the Roman theatre revival —of which the humanistic comedy was an early but a decisive stage» (Paolini, 2017, p. 81)². En este sentido, si las deudas con respecto a la comedia humanística son múltiples y, en ciertos aspectos, del todo evidentes —con algunas de ellas, al menos, como la *Poliscena*, la *Philogenia* y, en menor medida, la *Philodoxeos fabula* y el *Polidorus*—, los indicios de la actualidad de la obra no escasean, comenzando obviamente por el uso del vulgar, que la pone en sintonía con algunos textos de la producción dramática italiana, como, por ejemplo, los dramas de Nardi, de Niccolò da Correggio, del aretino Accolti, o con los mismos *volgarizzamenti* de Plauto y Terencio; e, incluso, con antelación respecto a ciertas soluciones del teatro italiano, como las muy conocidas comedias eruditas de principios del siglo XVI, *La Calandra* de Bibbiena o la anónima *Veniexiana*.

A la modernidad de *La Celestina*, que, sin embargo, no se limita solamente al componente del género teatral, están dedicados los capítulos de este libro, en los que he tratado de abordar algunos temas centrales de la obra, desde la perspectiva de una fructífera y original dialéctica de conservación e innovación, o sea, desde la óptica de una lectura del texto que, ciñéndose a las cuestiones tratadas, tiene en cuenta el conflicto entre los distintos sistemas de valores que surgen de los diálogos y las acciones, en los que participan los protagonistas de la *Tragicomedia*. Expresión de un proceso cultural de secularización, con firmes raíces en una cultura urbana y una economía mercantil, como señaló el importante libro de Antonio Maravall (1973), en *La Celestina*, sin embargo, la relación entre el texto y el mundo en el que nace no puede entenderse en términos de mero reflejo, sino que presupone la mediación de un recurso literario, que depende de una particular configuración de ese modelo teórico de «formación de compromiso» concebido y elaborado por Francesco Orlando en el marco de los estudios literarios, según el cual el momento cómico suele actuar, en determinadas circunstancias, de cobertura para la expresión de contenidos o valores no aceptados por la cultura de la época, o bien aceptados o incluso autorizados, pero

² En las notas de la reciente aportación de Devid Paolini, el lector encontrará una bibliografía lo suficientemente rica y actualizada sobre la producción dramática en Italia entre los siglos XV y XVI, así como sobre el género literario de *La Celestina*.

no por todos los códigos sociales y culturales vigentes en ese momento. Una lectura de la obra que se vale de este modelo teórico, nos permite también remarcar un vínculo más complejo que el texto establece con la cultura humanística, cuyos temas fundantes emergen y se defienden en la obra no por vía directa, sino a través de la cobertura o negación de la fachada cómica³.

El libro que el lector tiene en sus manos es el fruto del ensamblaje en cinco capítulos de una serie de estudios publicados, con la única excepción del trabajo sobre la magia, en un lapso de tiempo que abarca casi un cuarto de siglo. El primer capítulo, «*La Celestina*» y *el otoño de la Edad Media*, ofrece una lectura a grandes rasgos de la obra de Rojas, a la que sirve como premisa la exposición y ejemplificación del específico modelo teórico de «formación de compromiso», adoptado como clave exegética general de la obra; y en la que se propone una interpretación

³ Sobre el «senso del rapporto tra la *Celestina* e la letteratura ad essa contemporanea, in particolare quella che si è cominciato a chiamare l'“umanesimo vernacolare”», Guido Cappelli se ha expresado en términos negativos y, acerca de algunos temas de connotación ‘humanística’ presentes en la *Tragicomedia*, sostiene que «l'intenzionalità di Rojas è apertamente parodica o anche ferocemente critica» (2010, p. 167) y, aún más explícitamente, que hay numerosos pasajes de la obra que «mirano a mettere in rilievo l'inutilità dell'umanesimo, l'ipocrisia di questa morale pretesamente nuova, ma che risale sempre e comunque a quei ‘gentili’ d'Occidente, da Cicerone a Seneca, che i nuovi ‘umanisti italianizzanti’ andavano proponendo, sulla scia di Petrarca, come l'etica umana per eccellenza [...] e che, per contro, a un giovane converso del *siglo XV* è ben possibile che non garbassero» (p. 167). El equívoco, en mi opinión, consiste en el hecho de que para el estudioso italiano la perspectiva cómico-paródica implica necesariamente una actitud de rechazo y de crítica hacia el contenido parodiado y ridiculizado, mientras que la posición teórica adoptada aquí —como ya he hecho notar— sugiere identificar en la perspectiva cómico-paródica la modalidad figural o retórica con la que, bajo la forma de negación y de inversión en su contrario, pueden afirmarse los nuevos valores de la cultura moderna de matriz humanística. Por lo que se refiere a la relación con la cultura humanística, es tan solo parcialmente análoga a la posición asumida por Cappelli la que sostiene Di Camillo, quien propone considerar *La Celestina* una manifestación temprana de la corriente de pensamiento europeo que coincide con el libertinismo, o libertinaje, intelectual o erudito, y que se identifica con una «actitud escéptica, naturalista y laica» (1999, p. 71). En particular, «la dimensión libertina de la obra» (p. 82), según el citado estudioso, «queda circunscri[t]a dentro de los ataques, a mi entender radicales y burlescos, a las doctrinas éticas humanísticas tal como las profesan o, mejor dicho, las parodian los personajes de *La Celestina*» (p. 69). Para una reciente puntualización sobre la relación entre *La Celestina* y el humanismo, el lector puede consultar Gastaña Ponce de León, 2017.

de la *Tragicomedia* en su conjunto como texto emblemático de transición histórica, entendida como «edad axial», a la que alude la definición del título, tomada del famoso libro del historiador holandés. Este primer capítulo, por lo tanto, es de carácter general, por lo que en él se examinan temas y problemas de la obra de Rojas, de los que algunos serán tratados en profundidad en los capítulos siguientes. Vienen después cuatro capítulos que abordan algunas temáticas cruciales de la *Tragicomedia*. Como eje central del segundo capítulo, de hecho, titulado *Fortuna y mundo sin orden*, se encuentra la reflexión sobre el binomio conceptual básico de *fortuna* y *orden*, que en el universo poético de la *Tragicomedia* se presenta en términos de antítesis absoluta, dado que una Fortuna que irrumpe incontrastada en todos los ámbitos de la existencia humana, incluso en los que no pertenecen a su jurisdicción, por ser ajenos a «li splendor mondani», acaba por determinar un mundo sin orden, sede de un conflicto total y perenne. En este contexto, una reexaminación de la relación del prólogo de *La Celestina* con el petrarquesco del segundo libro del *De remediis* resulta útil para comprender la posición ideológica del autor español, cuya actitud crítica hacia el mundo y la realidad es mucho más moderna y radical que la asumida por el escritor italiano en la obra mencionada, ya que, como el texto del prólogo declara y los hechos de toda la *Tragicomedia* testifican, el conflicto que domina el mundo de las cosas y los hombres no conoce solución alguna ni la razón del intelectual es capaz de ofrecer ningún remedio a una guerra tan generalizada que afecta a todos los elementos de la naturaleza y de la cultura, incluida la obra literaria misma.

Sin embargo, un mundo sin orden, tal como le parece a un padre que es víctima postrada del sufrimiento más atroz, en verdad, es un mundo gobernado por nuevas leyes y reglas diferentes con respecto al pasado: un mundo nuevo, cuya originalidad y modernidad surgen por negación, es decir, como un sistema inusual de valores que puede afirmarse solo si aparece al mismo tiempo desmentido por el carácter cómico con el que se manifiesta o por la abyección de los personajes que se hacen sus portadores. Desde esta perspectiva, en el capítulo central, *Una sociedad secularizada: magia, tiempo, dinero*, se propone una lectura de la obra como expresión de «un proceso de secularización y mundanización que se da en todos los campos de la cultura» (Maravall, 1973, p. 157), cuyas nuevas concepciones relativas a la libertad de la voluntad y la acción humanas, al paradigma temporal moderno, a la función totalizadora del dinero como principio ordenador de las relaciones entre los hombres, se

presentan en la *Tragicomedia, in figura* de sobrenatural mágico tradicional, o bien en forma de prerrogativas de personajes bajos y abyectos como la alcahueta y los criados. Los dos últimos capítulos versan sobre la temática que constituye el motor que impulsa toda la acción de la obra: el deseo, que en la *Tragicomedia* tiene un campo de acción que comprende el dominio casi total del actuar y el sentir humanos, como ha explicado Michael Gerli en su reciente libro, partiendo de la tesis, según la cual

Celestina [...] clearly extended the notions of desire beyond their traditional medieval formulations directly into the social, economic, physiological, and psychological fields of human activity: to the transformations of *libido amandi* (lust for love), into *libido dominandi* (lust for power) and finally into *libido capiendi* (lust for knowledge) (2011, p. 3).

En los dos capítulos en cuestión, sin embargo, el discurso se ciñe al deseo sexual. La agresión cómica que la obra de Rojas lleva a cabo, con respecto a la antigua, elitista y prestigiosa concepción erótica, así como por lo que se refiere a los irrefutables modelos éticos y de comportamiento, abre el camino al reconocimiento del deseo sexual y a la reivindicación del carácter natural de la pulsión erótica, en obsequio a una ética de la sexualidad basada en el principio natural, progresivamente entendido como principio ordenador del mundo y regulador del comportamiento humano. En el primero, «*Quando i' fui preso*». *Primeros encuentros amorosos, de Dante a Fernando de Rojas*, el análisis de la escena inicial de la obra, llevado a cabo a la luz de la tradición temática del primer encuentro amoroso, nos permite distinguir las diferentes maneras con las que el legado trovadoresco de la *fin'amor* es acogido desde la *Vita Nuova* al *Filocolo* y a la *Fiammetta*, hasta *La Celestina*, donde el carácter cómico-paródico con el que se replantea la escena del primer encuentro, actúa de cobertura para liquidar como superada toda una tradición literaria y cultural. El último capítulo del libro, *El «cimiento del secreto» entre normas e infracciones*, está dedicado al análisis del tema del secreto de amor y sus diferentes formas de infracción: en Calisto, como violación de una de las normas fundamentales de la concepción de amor cortés; en Melibea, como transgresión de todos los valores que determinan el código moral y de conducta de una doncella de su rango; en Sosia, en el *Tratado de Centurio*, donde la antigua y noble norma del secreto se degrada a un mero elemento del enredo amoroso. Los cinco capítulos que componen el volumen están precedidos por una *Introducción* que,

de forma muy discursiva, alude concisamente a algunas de las principales cuestiones que han sido objeto del debate crítico sobre *La Celestina* (historia del texto y sus diversas redacciones, autoría, etc.). La función de este escrito introductorio no es la de tratar exhaustivamente las cuestiones tocadas y, aún menos, ofrecer soluciones originales a los problemas que han recibido la atención de las diferentes generaciones de estudiosos que se han ocupado de estos aspectos de la obra, sino que consiste exclusivamente en responder a la exigencia de referir la actitud adoptada por mí acerca de las cuestiones y los problemas indicados, porque estos, aunque no son el objeto de la reflexión desarrollada en este volumen, requieren igualmente una necesaria toma de posición, preliminar a cualquier otra manifestación de interés con respecto a la obra estudiada. La naturaleza del presente libro, resultado de una elaborada operación de montaje de una serie de diferentes trabajos redactados durante un periodo que abarca más de dos décadas, y su misma estructura con un primer capítulo de carácter general y cuatro capítulos siguientes de profundización de temas cruciales de la obra, son la causa de algunas repeticiones inevitables, para las cuales, aunque han sido reducidas al mínimo, confío en la indulgencia del lector benevolente. Del mismo modo, para las partes del libro, cuya composición se remonta más atrás en el tiempo, el lector podrá constatar que los estudios citados, con alguna mínima excepción, no van más allá de los años de la redacción de las partes implicadas. Dada la exuberante riqueza de trabajos de los que es objeto constantemente la obra maestra de Rojas, una actualización bibliográfica, aunque no es difícil de realizar, resultaría ser una mera acumulación de títulos, a menos que se quisiera provechosamente dialogar con cada uno de ellos, lo que comportaría una inevitable operación de reescritura, sin que ello implicara una significativa reelaboración de las soluciones interpretativas propuestas por mí, y de las que sigo estando —injustamente, se dirá— convencido.

Para concluir esta nota preliminar, haré una breve referencia a tres argumentos, que no son en absoluto secundarios, y que, por lo tanto, requieren una aclaración adecuada. A pesar de que, como es sabido, el conocimiento de la historia redaccional de *La Celestina* es esencial para la comprensión de la obra, mi trabajo interpretativo está interesado en el texto de la *Tragicomedia* en veintiún actos, con la inclusión de la serie completa de paratextos, cuyo primer testimonio, en lengua original, que conservamos está representado por la edición zaragozana de Jorge

Coci, de 1507⁴. Ya en estas páginas prologales, al mencionar la obra de Rojas, me he referido a ella con el título de *La Celestina*, por lo que continuaré haciéndolo en las páginas de los capítulos del libro, aunque soy consciente de que «the unofficial substitute title of the *Tragicomedia* was not originally *La Celestina* but *Celestina*», como advierte y documenta Whinnom (1994, pp. 156–158). Así pues, aunque *Celestina*, sin artículo, puede parecer más correcto y ser, por lo tanto, preferible, porque con este título los traductores italianos y el común de los lectores españoles conocieron la obra, sin embargo, se empleará el título con artículo, *La Celestina*, ya que este fue «el título por el que optaron a partir de 1822 los impresores del texto español de la *Tragicomedia* y por el que se conoce hoy la famosa obra de Fernando de Rojas» (Berndt Kelley, 1985, p. 44)⁵.

Por último, en referencia al título que he elegido para este volumen, en «la ley universal de la vida» solo cabe reconocer el conflicto perenne que anima cada partícula de lo creado, de modo que cualquier cosa en el mundo es el resultado de una guerra. Es por eso por lo que del cuestionamiento de todo principio del orden preexistente, de la violenta ruptura de equilibrios y estructuras del pasado, se genera y se instaura lo nuevo, en relación con lo cual la obra de Rojas termina por dar la voz más poderosa a las contradicciones y contrastes que pertenecen a la trama más profunda de la modernidad.

⁴ El ejemplar completo de dicha edición se conserva en la Biblioteca del Cigarral del Carmen (Toledo), para el cual pueden consultarse Martín Abad, 1999; Botta e Infantes, 1999.

⁵ Sobre el título de la obra de Rojas, además de los citados trabajos de Whinnom y de Berndt Kelley, el lector podrá recurrir a los escritos de Kirby, 1989, de Lawrance, 1993, y de Snow, 2018.