

**UN TERCER AUTOR PARA LA TRAGICOMEDIA.
LA INFORMÁTICA AL SERVICIO DE LA
LITERATURA**

**Miguel Garci-Gómez
Duke University**

El primer autor quiso darle denominación del principio que fue *plazer*, e llamóla comedia. Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, e llaméla tragicomedia...de manera que acordé, avnque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lauor e tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación.

PROLOGO.

"Amigo de los críticos, pero más amigo del texto," es el lema que todo el que indaga y ayuda a indagar, esclarecer y propagar la autenticidad, el arte y la excelencia de los textos consagrados debiera enarbolar y esgrimir sin recelos ni compromisos. Razones objetivas de enorme peso y no simples corazonadas, presentimientos o deseos son los únicos motivos que podrían hacerle dudar al crítico literario del testimonio explícito del propio texto sobre la génesis, creación y autoría de una obra determinada.¹

Han sido muchos y muy prestigiosos los críticos que, llevados por fines particulares de amplio vuelo, han restado valor a las declaraciones de los textos. El reto a la letra del texto ha dado como

resultado un considerable esfuerzo analítico e interpretativo, que ha ido acompañado en muchos casos de una alta exhibición de ingenio, aunque en otros no haya pasado de la mera ingeniosidad. El reto al texto dio origen al diálogo, a veces altamente polémico, sobre la unidad o variedad de obras, unidad o variedad de autor; de ahí surgió a la conciencia una inquietud que no cesa de hurgar en la mente de todos los investigadores, hasta el punto de que a muchos les urge tomar partido, a algunos les incita a escribir. Como consecuencia, tal polémica ha promovido desde antiguo "la querella" y fomentado el estudio cada vez más atento de la cuestión. Y eso no es malo.

E pues es antigua querella e uisitada de largos tiempos, no quiero marauillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada vno sentencia sobre ellas a sabor de su voluntad (PROLOGO 22-23).²

Tal es la algarabía de opiniones encontradas, que cada vez que hayamos de replantearnos la cuestión, haremos bien si no nos dejamos aturdir por la palabrería, si no dejamos que nos ensordezca el griterío de tal modo, que nos enredemos nosotros mismos en rencillas con uno u otro bando y dejemos así de oír la voz del texto mismo; a éste es al que hemos de acudir cada vez que nos planteemos la cuestión.

Planteémosnosla de nuevo, en el estado de la mayor inocencia que podamos, liberándonos en lo posible de cualquier actitud hasta ahora mantenida. Así me la he querido replantear yo con la mirada, el examen, el análisis y el juicio centrados con intensidad, extensión y exclusividad en la dicción, la palabra, el estilo, el texto en su contexto.

Para el análisis me he limitado al texto dialogado y he dividido el drama en las tres partes principales sobre las que se ha centrado la polémica para pasar a hacer el análisis comparativo de las formas de expresión de cada una de ellas. Los datos y las cifras me han sido facilitados por el cómputo electrónico mediante ordenador y unos textos desmenuzados y cuantificados con la ayuda del programa *WordCruncher*.³

Existe en *La Celestina*, en la CARTA introductoria, un testimonio explícito que define la *Comedia de Calisto y Melibea*, la

versión de 16 actos, como obra de colaboración de dos autores, señalándose expresamente dónde terminaba el Antiguo Autor y comenzaba el continuador:

porque conozcáis dónde comiençan mis maldoladas razones acordé que todo lo del antiguo auctor fuesse sin diuisión en vn aucto o cena incluso, hasta el segundo aucto, donde dize: "Hermanos etc." Uale. (7-8)

La mayoría de los críticos sostiene hoy lo que con base en dicho testimonio parece indiscutible, que la *Comedia* fue escrita por un Antiguo Autor, anónimo --el del Acto I--, y por un continuador, --el de los actos II-XVI. Negarle pues a la *Comedia* la dualidad de autor es pretender saber más que los propios autores.⁴ Los datos literarios y lingüísticos, masivos, que aporta el ordenador cofirman de manera contundente que el AUTO es de veras de distinto autor que la adición, actos II-XVI.

En ediciones posteriores la *Comedia* apareció con una "nueva adición": un PROLOGO, copiosas interpolaciones textuales y cinco actos —TRATADO DE CENTURIO—; el prologuista le da a la obra el nuevo título de *Tragicomedia* y nos ofrece unos comentarios en los que pretende revelarnos su propia individualidad:

de manera que acordé, avnque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lauor e tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación (PROLOGO 26).

LA DOBLE PATERNIDAD. Por razones que se denominan - literarias, cree hoy la mayoría de los críticos que las Interpolaciones que se añadieron en la *Tragicomedia* fueron escritas por el primer continuador, Fernando de Rojas, quien acordó "meter segunda vez la pluma," es decir, según interpretan ellos de modo acomodaticio, acordó 'meter segunda vez su pluma".

Desde hace tiempo la crítica tradicional celestinesca se ha sentido cómoda en aceptar que la pluralidad de autor no comprometía la excelencia de la obra. La obra presenta una admirable unidad dentro de una diversidad que a nadie le pasa

desapercibida, obligándoles a mucho a teorizar. Aquellos que repasen con detención y libre de prejuicios las teorías sobre la paternidad de la *Celestina* se darán cuenta, estoy seguro, de que las razones que se aducen en defensa de dos autores —o de un autor único—, son más bien justificativas que argumentativas. Así se expresaba, por ejemplo, C. Morón-Arroyo en su defensa de dos autores: "Los cambios de estilo entre los actos de 1502 y los de la versión primera se explican porque Rojas tenía ya delante de sí el texto primitivo; ya no componía directamente de la realidad ... sino desde la obra literaria que tenía delante; por eso corrige, busca nuevos personajes, nuevos temas ..." (23). La misma explicación, esa misma justificación, podría valerle si se propusiera probar que Rojas había escrito el Auto, cuyos cambios se deberían a que en la adición el autor ya no "componía directamente de la realidad."

Algunos de los insignes partidarios de la paternidad doble admiten, con encomiable franqueza, que la cuestión de uno o varios autores más que en sólidas razones, se basa en una "determinada actitud," y defienden la doble paternidad, no tanto por exigencias lingüísticas o estilísticas, como por convenirles para sus "fines particulares," según se expresaba S. Gilman: "La solución que demos al problema de la partenidad deberá convenir a nuestros fines particulares," añadiendo: "cada una de la soluciones tradicionales dadas al problema de la paternidad trae implícitamente consigo determinada actitud ante la obra, actitud que, después de confrontarla con la nuestra, hemos de aceptar o rechazar" (23).

De acuerdo con estos comentarios, nos damos perfecta cuenta de que en estos críticos, unas veces con la esperanza de que la obra fuera así más admirada, otras con el propósito de encumbrar al autor, impera una actitud idiosincrática que hace que sus conclusiones en el enjuiciamiento de la paternidad respondan primordialmente a sus inquietudes personales, a un programa literario más amplio. La inquietud, los fines particulares de Gilman, por ejemplo, eran los de reclamar y aclamar la paternidad literaria de Fernando de Rojas, sobre quien llevó a cabo muchas y laboriosas investigaciones. Despojarle a Rojas de la autoría de la *Tragicomedia* suponía mermar de manera considerable la categoría de su admirado escritor, lo que al mismo tiempo echaba por tierra una porción muy alta de sus esfuerzos como maestro y crítico. Estos mismos críticos que se conforman para formular y sostener sus teorías con la mera justificación —la

conveniencia a sus fines particulares—, les imponen por otro lado a los que disienten —los que proponen la triple paternidad— las serias obligaciones de sólidas pruebas textuales y objetivas.

LA TRIPLE PATERNIDAD. No han faltado investigadores, no menos entusiasmados por la *Celestina*, por su genialidad y por su unidad temática que, poniendo de lado cualquier "actitud determinada" o "fines particulares," han preferido indagar razones textuales, principalmente lingüísticas, que algunos han encontrado lo suficientemente sólidas como para formular la participación de más de dos autores en la confección de la obra.

Curioso, sin embargo, que S. Gilman, el crítico de "determinada actitud," censurara como absurdo el método de R. E. House, el crítico de la razón lingüística, y partidario de la paternidad triple, de quien dice: "se esfuerza por resolver el problema al margen de la literatura, y va a dar al absurdo de tres autores" (32).⁵ Si Gilman trató de despachar los intentos de House como absurdos, Criado de Val soslayaba de modo parecido las cuestiones suscitadas por el profesor norteamericano, -menospreciándolas no por carecer de base lingüística, sino porque "adolecen de una gran inseguridad en el dominio del castellano, como lo demuestra el número de erratas ..." (13). Vemos, pues, cuán intrasigentes nos puede volver una "determinada actitud," y unos "fines particulares."⁶

El problema del estudio de R. E. House no es que le llevara al autor a "dar al absurdo," es que no le fue factible demostrar la triple paternidad con la abundancia de datos o con los argumentos tan fuertes como sus opugnadores le exigían. Al final de su humilde artículo apenas si su opinión trascendía los límites de una interesante intuición.⁷

A la parquedad de datos y elementos analizados por R. E. House se suma la pletórica abundancia de los datos que hoy nos suministra y facilita el ordenador. Trascienden estos datos el plano de la explicación, o la justificación, o la racionalización de una postura apriorística, de una "determinada actitud," para situar el razonamiento en un nivel elevado de silogística escolástica: estos datos son la premisa menor de un argumento que nos obligará a aceptar su conclusión lógica de que hay tres estilos muy diversos, y su conclusión psicológica de que hay tres autores. Todos aquellos que crean, en general, que un diverso lenguaje nos revela un diverso autor, y ponderen la gran divergencia que muestra la comparación entre sí de

los datos lingüísticos y de los rasgos de estilo del AUTO, la COMEDIA y el TRATADO, habrán de aceptar que es diverso el autor de cada escrito. Nos conducen estos datos a una solución de la cuestión *motu proprio*, sobre una sana base lingüística, sobre una sólida base científica, cuantificada, indiscutible, sobre unas cifras muy elevadas, llanas y comprensibles a simple vista.

Personalmente, antes de internarme en el sondeo de los datos lingüísticos, me sentí —como se había sentido House— muy cómodo con el presupuesto del doble autor: el anónimo para el Acto I y Fernando de Rojas para el resto de la *Tragicomedia*. Mis "fines particulares" me inducían a creer en dos autores. Esta teoría facilitaba la labor crítica y la referencia a un autor con un nombre propio. Ante el peso tan abrumador de estos datos, me vi en la necesidad de cambiar de opinión y admitir la colaboración de un tercer autor. Seguir negándole al Interpolador una individualidad lingüística tan manifiesta hubiera sido una gran obstinación, un verdadero absurdo.

El computador me ha permitido internarme en el mundo de los tres escritores, ese mundo que consiste todo él de palabras, en las que se encarnan sus conceptos, sus emociones, sus imágenes y símbolos. Han puesto de relieve estos datos masivos y pormenorizados unas divergencias lingüísticas entre el AUTO, la COMEDIA y el TRATADO⁸ lo suficientemente numerosas y serias como para establecer que cada uno de estos escritos es obra de diferente autor; al mismo tiempo, han servido para confirmar la genialidad de los respectivos autores que, en su colaboración, supieron mantener los tres una gran unidad temática y una alta calidad de estilo.⁹

LA COMEDIA

Lógicamente, por su mayor extensión e importancia, considero la COMEDIA el núcleo central de la *Celéstina* y centro de comparación. Como mi interés en este artículo se centra en el TRATADO, me limito a dos apartados sobre la COMEDIA: los términos exclusivos y desconocidos.¹⁰

TERMINOS EXCLUSIVOS. En cuanto a los términos exclusivos, me limito a destacar en esta enumeración, con el fin de mantener

cierta fuerza probatoria, los que aparecen en la COMEDIA con exclusividad y al menos cuatro veces: *acrecentar* (6), *aliviar* (14), *asimismo* (6), *avivar* (7), *cabe y cabo* (6), *cada cual* (5), *ceñir* (7), *certificar* (5), *conjurar* (6), *contemplar* (6), *cordón* (22), *declarar* (5), *desconsolar* (8), *desse* (11), *engendrar* (5), *entonces* (8), *fallar* (10), *heredar* (6), *pedaços* (4), *rayo* (5), *remirar* (4), *repartir* (5), *reprehender* (5), *saya* (10), *serpiente* (5), *tablero* (5), *trobar* (4).

TERMINOS DESCONOCIDOS. Estos son los vocablos inexistentes en la COMEDIA, que aparecen en el resto de la obra al menos tres veces: *afecto* (3), *afligir* (4), *apetecer* (6), *aun más* (4), *deshacer* (5), *ensañar* (5), *estrella* (4), *exemplo* (4), *especial* (4), *glorificar* (4), *honesto* (6), *infortunio* (3), *injuriar* (5), *interés* (4), *labrar* (8), *lucero* (6), *morder* (5), *resplandecer* (5).

EL AUTO

El Acto I, como se indica en la Carta y han demostrado y sostenido muchos investigadores del tema, es efectivamente obra muy singular. Los datos del computador sirven para despejar cualquier clase de duda que todavía pueda abrigar algún lector. Las pruebas aquí aducidas ponen de relieve el contraste del AUTO con la COMEDIA y el TRATADO (nótese que el porcentaje máximo negativo es del -15%).

TERMINOS EXCLUSIVOS. Existe en el AUTO una serie de términos que le son exclusivos, entre los cuales los siguientes se repiten tres o más veces (otros términos exclusivos con uno o dos ejemplo pueden verse en DeGorog 153-54). : *al* (pronombre 4), *afligir* (4), *especial* (4), *exemplo* (4), *inmérito* (3), *infortunio* (3), *interés* (4).

TERMINOS DESCONOCIDOS. Faltan en el AUTO muchos vocablos presentes en los otros escritos, de los que se recogen aquí como más relevantes los que aparecen con cuatro o más ejemplo: *abaxar* (7), *acarrear* (13), *acelerar* (10), *acostarse* (20), *acostumbrar* (7), *acrecentar* (6), *acusar* (6), *adelante* (16), *adereçar* (10), *afloxar* (8), *airar* (9), *alabar* (17), *aliviar* (14), *amanecer* (12), *amansar* (70), *antojar* (4), *apercibir* (7), *aposentar* (5), *aprender* (5), *aprobar* (12), *aquejar* (14), *áspero* (8), *atajar*

(7), *airar* (9), *asimismo* (6), *avivar* (7), *barruntar* (5), *baxar* (18), *bobo* (15), *bravo* (7), *bullá* (9), *cada cual* (5), *calçar* (7), *capa* (9), *casar* (13), *ceñir* (7), *cebar* (8), *celo*, *cobardía* (12), *confesión* (12), *contino* (9), *compañero* (19), *conjurar* (6), *consentir* (10), *contentar* (11), *contemplan* (6), *continuo* (18), *cordón* (22), *cortar* (14), *costar* (12), *criar* (6), *crudo* (9), *cubrir* (12), *d'* (elisión 14), *declarar* (5), *degollar* (6), *delito* (10), *descansar* (10), *desconfiar* (11), *desconsolar* (8), *descontento* (6), *desa*, *desse*, etc (11), *destruir* (7), *devanear* (5), *desvariar* (12), *dilatar* (12), *discreto* (13), *disminuir* (8), *docena* (14), *engendrar* (5), *entonces* (8), *entrambos* (8), *escapar* (7), *espacio* (14), *esconder* (11), *espada* (20), *estimar* (7), *estotro* (7), *falda* (10), *fallar* (10), *fatigar* (22), *favor* (12), *fiar* (6), *fingir* (12), *forzar* (12), *fresco* (12), *fruta* (9), *gana* 4, *hacienda* (11), *halagar* (7), *heredar* (6), *herida* (12), *hora* (45), *joya* (7), *jurar* (7), *lastimar* (22), *lazo* (5), *levantar* (16), *lisonja* (12), *luto* (6), *mantener* (12), *mengua* (19), *mensaje* (21), *mercado* (7), *mesmo* (9), *mochacha* (19), *negro* (6), *novedad* (7), *ocupar* (9), *ofender* (9), *oficio* (6), *oración* (10), *parar* (11), *pariente* (10), *pedaços* (4), *penar* (30), *pesar* (13), *pluma* (8), *ponçoña* (5), *preguntar* (13), *priessa* (7), *propio* (20), *publicar* (17), *quedo*, *quieto* (7), *rato* (14), *rayo* (5), *recaudar* (7), *recio* (10), *remirar* (4), *refir* (5), *repartir* (5), *reprehender* (5), *requerir* (10), *restaurar* (4), *rico*, (19), *rienda* (5), *rodear* (17), *rufián* (6), *ruido* (8), *saluo* (8), *saya* (10), *sentimiento* (14), *sepulcro* (7), *serpiente* (5), *sobrar* (17), *solícito* (13), *soltar* (9), *sospechar* (24), *sostener* (7), *suave* (15), *taberna* (6), *tarde* (19), *todavía* (9), *topar* (6), *tratar* (23), *trobar* (4), *tropezar* (6), *vengar* (15), *ventura* (9), *viento* (7), *vuestro*(25).

LEXICO DE VIOLENCIA. La COMEDIA y el TRATADO están traspasados por una gran alegoría venatoria, que da comienzo en el huerto, con el neblí —de Rojas— que guía a Calisto hasta Melibea, y en el huerto concluye cuando Calisto —del Interpolador— quiere desplumar el ave, antes de comerla:

CAL.-- Señora, el que quiere comer el aue, quita primero las plumas (TRATADO 19:181).

En cuanto a los campos léxicos de esta alegoría, concretamente el tema de la violencia o de lo contencioso, con 193 vocablos computados, el AUTO presenta una gran diferencia, con un porcentaje negativo muy elevado, -13%.¹¹

LEXICO DE CAZA. En cuanto a los instrumentos de caza y otros términos de zootecnia, el AUTO presenta unos porcentajes negativos que van del -12% al máximo del -15%. El Antiguo Autor no conoce los animales de caza, pero es el *único* que nos habla de la bestialidad, el comercio carnal entre hombres y animales, hombres y ángeles. En cuanto al *comer* —comer la presa, como culminación de la caza— y actividades afines (con 141 casos), el AUTO nos muestra una diferencia del -11%.

EXCLAMACIONES. En cuanto a las exclamaciones brilla por su ausencia en el AUTO las del grupo *¡por Dios!, ¡pardíós!, ¡por amor de Dios!, ¡ por los sanctos de Dios!* —48 en COMEDIA, 8 EN TRATADO— (-15%); datos tanto más dignos de consideración si tenemos en cuenta que en este escrito abundan, como veremos más abajo, los recursos exclamatorios y los de tema religioso.

PRONOMBRES. En cuanto a los pronombres y adjetivos posesivos, fuera del único ejemplo de un *vosotros* invocativo, en una frase afectada, libresca y grandilocuente (*vosotros los filósofos de Cupido*), faltan en AUTO (-14%) las formas posesivas y pronominales de segunda persona del plural, *os, vos, vuestros*, con 88 —69 en COMEDIA, 18 en TRATADO— ejemplos en el resto de la obra.

ADVERBIOS DE DUDA. En contraste con los otros dos autores, nos ofrece el Antiguo Autor un lenguaje con unos cocientes de diferencias muy grandes, positivos con respecto a los términos que expresan duda y vacilación (*quizás, duda*), y negativos en cuanto a términos de certeza y comprensión o exclusión absoluta (*de cierto, siempre, nada*). Rasgos de estilo que sin duda nos hablan de una personalidad distinta, menos rigurosa, menos absolutista.

DIMINUTIVOS. En cuanto a los diminutivos, en su totalidad, el AUTO presenta una gran abundancia, un 23% frente a un -14 en la COMEDIA y un -9% en el TRATADO.

FORMAS VERBALES. En cuanto a las formas verbales, el Antiguo Autor rechaza las formas contraídas de la segunda persona plural, *-ás, -és*, por *-ades, -edes*, o *-ays, -eys* (*aués, barruntás*, etc), empleadas en 24 ejemplos en la COMEDIA. Rechaza asimismo el Antiguo Autor

los imperativos apocopados (*ayudáme, deztme*, etc), con nueve ejemplos en la COMEDIA, y la asimilación en el infinitivo (*cobrallo, sofrillas*, etc.), con dieciocho ejemplos en la COMEDIA y uno en el TRATADO (véanse la referencias más abajo).

FORMAS ORTOGRAFICAS. En cuanto a las formas ortográficas sorprende que en una misma edición, la de Burgos 1499, la preposición apocopada *d'* (*d'allí, d'escuchar*, etc.), con trece ejemplos en la COMEDIA, no aparece ni una sola vez en el AUTO. La única explicación que cabe es que el impresor se guiaba por manuscritos procedentes de diverso autor.

EL TRATADO

De acuerdo con el testimonio de la CARTA, quedaba claro que la *Comedia de Calisto y Melíbea* era obra de colaboración de dos autores. En el PROLOGO que apareció en ediciones posteriores, las de la *Tragicomedia*, aparece un testimonio semejante, en el que nos dice su autor:

"acordé, avnque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan extraña laur e agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación" (PROLOGO 26).

Los partidarios de la doble autoría, con una interpretación que ellos llaman "al pie de la letra,"¹² han creído que "acorde ... meter segunda vez la pluma" significaba 'acordé ... meter mi pluma por segunda vez.' Ahora bien, ¿es ésa la correcta interpretación de su contexto? Veamos.

De ser el autor de la segunda ampliación el mismo que el de la primera —un 65% de la obra total—, carecería de sentido que procediera ahora a continuarla "contra de [su] voluntad." Carecería de sentido que el autor de la gran ampliación primera sintiera "tan extraña laur" la de continuarla con una pequeña adición. Tras la gran adición primera, de tan gran éxito, esperaríamos que se sintiera inclinado y por supuesto muy ducho en esas tareas amplificadoras; carecería de sentido, pues, que considerara esa tarea "tan agena a [su] facultad." De tratarse del mismo, ya muy experto continuador,

carecería igualmente de sentido que la nueva adición le hubiera restado tanto tiempo, no sólo a su "principal estudio," sino también a sus "horas destinadas para recreación"; si el escribir la primera ampliación le había llevado "quinze días" (carta 7) de vacaciones, la segunda le habría llevado poco más de cuatro. Si queremos encontrarle sentido al testimonio, hemos de admitir dos continuadores, con un segundo (*segunda pluma*) que imita al primero no sólo en la ampliación del texto del drama sino incluso en el tipo de excusas —de humildad— que para su acción aduce.¹³

El autor del PROLOGO acordó "meter segunda vez la pluma," en la obra que el epistológrafo la había metido por primera vez. De la interpretación conjunta del contexto se deduce, y con estos datos informáticos se confirma de manera muy clara que "meter segunda vez la pluma" en la obra quiere decir someterla a una segunda ampliación.

Las divergencias en el vocabulario del TRATADO —a pesar de tratarse de una imitación y continuación— son tantas y tan serias que difícilmente pueden atribuirse a la evolución del lenguaje o estilo de un escritor en el corto transcurso de tres años.¹⁴ Los datos que aquí se han presentado servirán para despejar cualquier clase de duda que todavía pueda abrigar algún lector. Entre los numerosísimos datos aducidos en mi libro, me limito a presentar aquí los que ofrecen mayor relieve.

VOCABULARIO DESCONOCIDO. El autor del TRATADO, imitador y continuador de sus predecesores, no hace uso de ningún término nuevo en más de tres casos, por lo que he eliminado los pocos términos que él usa con exclusividad. A pesar de ser imitador y continuador, hay en el AUTO y la COMEDIA una larga serie de palabras que le son desconocidas: *acá* (4), *acullá* (4), *acabar* (18), *aceite* (5), *acontecer* (7), *acrecentar* (6), *adiós* (7), *adonde* (9), *adorar* (7), *afecto* (3), *afligir* (4), *aguijar* (4), *aliviar* (14), *arreatado* (8), *arriba* (7), *asimismo* (6), *avivar* (7), *as* (15), *asaz* (8), *atormentar* (8), *avaricia* (7), *bestia* (5), *bienamada* (27), *ceñir* (7), *conjurar* (6), *consolar* (20), *contemplar* (6), *cordón* (22), *cristiano* (5), *crudo* (9), *declarar* (5), *dende* (5), *desconsolar* (8), *desesperar* (12), *desse* (11), *divina* (4), *dueña* (6), *engendrar* (5), *entonces* (8), *envolver* (10), *exemplo* (4), *especial* (4), *fallar* (10), *franco*, etc. (12), *¡ha!* (9), *hechicera* (11), *heredar* (6), *herejía* (4), *hilo* (19), *¡hy!* (15), *impedir* (15), *importunar* (7), *infortunio* (3), *interés* (4), *luz* (6), *miedo* (9), *ministro* (6), *misa* (8), *moneda* (10), *odio* (12), *oficio* (16), *onesto* (5),

oportunidad (12), *oración* (10), *pedaços* (4), *perecer* (4), *perplexo* (5), *petición* (8), *pintar* (14), *precio*, etc. (10), *procurar* (9), *quebrantar* (8), *rayo* (5), *reír* (12), *remirar* (4), *repartir* (5); *reprehender* (5), *rezar* (9), *rienda* (5), *rogar a dios* (10), *saya* (10), *serpiente* (5), *siervo* (6), *atormetar* (25), *trobar* (4).

LA RELIGION. Forzosamente hay que atribuir a otro escritor aquel escrito que en el grupo semántico de lo religioso, con 215 términos computados, recoge solamente 10, es decir, una diferencia del -16%. Entre otros, no aparecen en él nunca *adiós* (7), *adorar* (7), *misa* (8), *oración* (10) o *rogar a dios* (10).¹⁵

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
religión, etc	AUTO	56	26%	15%	11%
	COMEDIA	149	69%	64%	5%
	TRATADO	10	5%	21%	-16%

LA BRUJERIA. En el ambiente rufianesco del TRATADO, de prostitutas y fanfarrones, cabría esperar una mayor presencia del vocabulario de burdél, de putería o brujería. Contra esa expectación se alza la sorprendente realidad de un TRATADO que difiere de sus modelos en un porcentaje negativo bastante alto, un -15%. La escasez del vocabulario religioso y de brujería nos revela la faz de un autor menos atriado que sus predecesores hacia el mundillo de lo sobrenatural, lo mágico, lo supersticioso, lo virtuoso o lo pecaminoso. Nótese debidamente que en contraste con los del apartado anterior los términos de este campo semántico no son muy numerosos, pero se repiten en el AUTO y la COMEDIA hasta la saciedad, con un total, incluido el de *vieja*, de 162 ejemplos:¹⁶

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>alcahueta</i> , etc.	AUTO	33	20%	15%	5%
	COMEDIA	119	73%	64%	9%
	TRATADO	10	6%	21%	-15%

LA RISA ¿Por qué no se reirán nunca los personajes del TRATADO?. Dado el tono lúdico y burlesco de la obra, no cabe duda que la ausencia absoluta de la risa resulta muy sorprendente, sobre todo si se tiene en cuenta lo frecuentemente que aparece en el AUTO y en la COMEDIA (40 ejemplos), escritos que el Interpolador —no se olvide— había leído atentamente y trataba de imitar.

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
Risa ¹⁷	AUTO	12	35%	15%	20%
	COMEDIA	22	65%	64%	1%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%
<i>¡ha!, ¡hy!</i> ¹⁸	AUTO	5	56%	15%	41%
	COMEDIA	4	44%	64%	-20%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%

EL APARTE. El empleo del aparte es típico del drama y en *La Celestina* es muy frecuente. En el TRATADO, en los diálogos entre las rameras y el fanfarrón, habría de esperarse que abundara la tendencia al comentario soslayado y socarrón. Pues bien, el aparte en general presenta la baja proporción de un -13%; sólo se registran 10 casos de los 123 que apunta en su edición M. Marciales:

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
El aparte ¹⁹	AUTO	33	27%	15%	12%
	COMEDIA	80	65%	64%	1%
	TRATADO	10	8%	21%	-13%

Hay un tipo de aparte más interesante que el que pueda apuntar cualquier editor moderno; es el que se indica en el mismo texto, en las expresiones de los propios personajes de la acción —figuras del significado— con las que uno de ellos o confiesa no entender —*no entiendo*—, o pide aclaración —*¿qué*— *digo que*. También puede incluirse en este grupo la tendencia de los personajes de la COMEDIA a *hablar entre dientes* o *entre sueños*, o *entre las puertas*.²⁰ En este grupo

semántico se nota con mucha mayor distinción que en el aparte cómo el Interpolador se distancia enormemente de sus predecesores.

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>¿qué dices?</i> etc. ²¹	AUTO	4	12%	15%	-3%
	COMEDIA	29	85%	64%	21%
	TRATADO	1	3%	21%	-18%
<i>no entiendo</i> ²²	AUTO	0	0%	15%	-15%
	COMEDIA	4	100%	64%	36%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%
<i>digo que</i> ²³	AUTO	8	-40%	15%	25%
	COMEDIA	12	60%	64%	-4%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%
<i>entre dientes</i> ²⁴	AUTO	0	0%	15%	-15%
	COMEDIA	8	100%	64%	36%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%

EXCLAMACIONES. Entre los elementos más temperamentales del estilo ocupan un destacado lugar las interjecciones o exclamaciones. Sirven éstas para expresar un estado de ánimo, una emoción, un ardiente deseo, un insulto, etc. A semejanza de los diminutivos o las formas personales de los verbos, se escapan las interjecciones al control del escritor—incluso imitador—, por ser expresiones espontáneas, instintivas, involuntarias, impremeditadas. En su totalidad las diversas frases exclamativas aparecen distribuidas entre los tres autores de una manera bastante equitativa (entre el 4% y -4%); no obstante la divergencia es grande en su calidad, en la que el Interpolador se distancia claramente de sus predecesores.

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>¡(O) si ...!</i> ²⁵	AUTO	2	33%	15%	18%
	COMEDIA	4	67%	64%	3%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%

<i>¡qué ...!</i> ²⁶ inceptivo	AUTO	23	41%	15%	26%
	COMEDIA	27	48%	64%	-16%
	TRATADO	6	11%	21%	-10%
<i>¡O qué ...!</i> ²⁷ inceptivo	AUTO	12	41%	15%	26%
	COMEDIA	16	55%	64%	-9%
	TRATADO	1	3%	21%	-18%
<i>Ce!</i> ²⁸	AUTO	4	27%	15%	12%
	COMEDIA	10	67%	64%	3%
	TRATADO	1	7%	21%	-14%
<i>¡ves ... aquí!</i> ²⁹	AUTO	2	25%	15%	10%
	COMEDIA	6	75%	64%	11%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%

EXCLAMACION GEMELA. En este tipo de exclamación binaria, en la que se repite dos veces el mismo término, es el AUTO el que sobresale por su abundancia, el TRATADO el que se distingue por su escasez: *albricias, allá, amor, anda, así, ay, calla, ce, elicia, escucha, guarte, ha, hi, huye, hy, jesú, justicia, loco, melibea, mochachas, moços, muera; muerte, mundo, sempronio, señor, ya* (77):³⁰

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
Exclamaciones gemelas	AUTO	23	30%	15%	15%
	COMEDIA	48	62%	64%	-2%
	TRATADO	6	8%	21%	-13%

INVOCACION / MALDICION. En perfecta correspondencia con la escasez de referencias religiosas o supersticiosas, el Interpolador se nos muestra muy parco en las invocaciones del tipo *¡O Dios!*. Al mismo tiempo, y en contra de lo que uno pudiera esperar del ambiente burdelesco y rufianesco del TRATADO, nos encontramos con la escasez de maldiciones del tipo *¡assí los diablos te ganen!, ¡ve con el diablo!, ¡válala el diablo, ¡maldito seas!, ¡maldito sea el diablo!, ¡mala landre te mate!, etc.*

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
¡O Dios! ³¹	AUTO	1	20%	15%	5%
	COMEDIA	4	80%	64%	16%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%
¡diablos! ³²	AUTO	2	25%	15%	10%
	COMEDIA	6	75%	64%	11%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%
¡maldito! ³³	AUTO	5	56%	15%	41%
	COMEDIA	3	33%	64%	-31%
	TRATADO	1	11%	21%	-10%
¡mala landre! ³⁴	AUTO	2	29%	15%	14%
	COMEDIA	4	57%	64%	-7%
	TRATADO	1	14%	21%	-7%

COMPUESTOS CON *bien-* y *mal-*. Es evidente que Rojas muestra una gran propensión al empleo de estos compuestos con *bien-* o *mal-* como prefijos o como adverbios modificadores de un participio. El Interpolador, por el contrario, nos muestra su gran rechazo:

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>bien</i> ⁻³⁵ (prefijo)	AUTO	7	21%	15%	6%
	COMEDIA	25	76%	64%	12%
	TRATADO	1	3%	21%	-18%
<i>mal</i> ⁻³⁶ (prefijo)	AUTO	1	6%	15%	-9%
	COMEDIA	14	88%	64%	24%
	TRATADO	1	6%	21%	-15%

ADVERBIOS EN *-mente*. En contraste con los otros dos autores, el Interpolador se siente poco inclinado al uso de los adverbios

terminados en *-mente*. De los 77 ejemplos sólo se encuentran 7 en el TRATADO, lo que representa un déficit del -12%

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>-mente</i> ³⁷ (adverbios)	AUTO	23	30%	15%	15%
	COMEDIA	47	61%	64%	-3%
	TRATADO	7	9%	21%	-12%

FORMAS VERBALES. La segunda persona del plural: *-ás, -és* (*aués, barruntás ...*). Entre los criterios lingüísticos la primera y máxima prueba de la individualidad de la COMEDIA la constituyen unos datos que parecen haber pasado desapercibidos a todos los que han estudiado la cuestión de la autoría de la *Celestina*: es el autor de la COMEDIA el único que emplea, y en un número de casos considerable (24), la desinencia contraída *-ás, -és* en las formas llanas de la segunda persona del plural (L. *-ATIS, -ETIS* > ant. *-ades, -edes*, mod. *-áis, -éis*): *andarés, aués, barruntás, conocés, derribés, desauenirés, deué, farés, haués, hazés, juzgarés, morirés, sabés, tenés, traés* (24).³⁸

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>-ás, -és</i>	AUTO	0	0%	15%	-15%
	COMEDIA	24	100%	64%	36%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%

El imperativo: *-á, -é* (*tomá, comé*). Juan de Valdés, la gran autoridad en el enjuiciamiento de los hábitos o gustos lingüísticos de sus contemporáneos, mostraba una especial preocupación por este tipo de elisión de la *-d* en las formas del imperativo; he aquí la respuesta que ofrece a la pregunta de su interlocutor Marcio es bastante elocuente:

MARCIO. __ ... dezidnos por qué entre vosotros unos ponéis algunas veces una *d* al fin de las segundas personas de los imperativos, y otros siempre las dexáis; escribiendo unas vezes *tomá*, otras *tomad*, unas *comprá*, otras *comprad*, unas *comé*, otras *comed*.

VALDES. __A los que no la ponen querría que demandádes por qué la dexan, que yo que la pongo, bien os diré la causa... Póngola por dos respetos: el uno por hechir más el vocablo, y el otro, porque haya diferencia entre el *toma*, con el acento en la *o*, que es para cuando hablo con un muy inferior, a quien digo *tú*, y *tomáa*, con el acento en la *a*, que digo para cuando hablo con un casi igual, a quien digo *vos*; lo mesmo en el *compra* y *comprad*, y en *corre* y *corred* (58).

Este tipo de formas apocopadas del imperativo que, como dice Menéndez Pidal, estaría "de moda entre nuestros clásicos" (279), se halla exclusivamente en la obra de Rojas, con lo que de nuevo nos muestra éste su peculiar interés en los metaplasmos por elisión de sonidos. Sumando este fenómeno al anterior, deduciremos que más que los otros autores se refleja en él el influjo de la lengua hablada, como en *ayúdame*, *callá*, *dezíme*, *gozá*, *mirá*, *remirá*, *mostrá*, *poné* (9).³⁹

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>ayúdame</i> , etc.	AUTO	0	0%	15%	-15%
	COMEDIA	9	100%	64%	36%
	TRATADO	0	0%	21%	-21%

El infinitivo: *-rl* > *-ll-* (*cobrallo*, *sofrillas*). Se diferencia de los demás escritos la COMEDIA por su gusto en la asimilación de la *r* del infinitivo con la *l* del pronombre enclítico, un gusto muy personal, según la opinión del ya citado Juan de Valdés, a quien se le preguntaba sobre qué era más correcto si *dezirlo* y *hazerlo* o *decillo* y *hazello*: "Lo uno y lo otro se puede dezir, yo guardo siempre la *r* porque me contenta más" (65). Son éstos los casos: *casallas*, *cobrallo*, *descubrillo*, *desechalla*, *echalla*, *esperallas*, *oylla*, *pagalla*, *pensallo*, *poseellas*, *sabella*, *seguille*, *sofrillas*, *tocalla*, *tomalla*, *tornalle*, *tornallo*, *vella*, *vello* (19).⁴⁰

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>tocalla</i> , etc.	AUTO	0	0%	15%	-15%
	COMEDIA	18	95%	64%	31%
	TRATADO	1	5%	21%	-16%

Tampoco encontramos en el TRATADO ni un sólo ejemplo de las formas apocopadas del presente (*só, estó, etc.*), ni de una serie de arcaísmos, frente al registro de 16 y 36 ejemplos, respectivamente, en los otros dos escritos. El hecho de ser el Interpolador imitador y continuador del AUTO y de la COMEDIA hace que el rechazo de estas formas tan vigentes en sus predecesores sirva para revelarnos su individualidad lingüística.

CONCLUSION

Las divergencias en los datos lingüísticos son tan grandes, y los rasgos estilísticos y temperamentales de cada escritor tan diferentes que, de constarnos por cierto que fue el mismo el autor de las dos adiciones de la *Tragicomedia*, costaría trabajo creerlo. Nos encontraríamos en tal caso con el temprano portento de un escritor que en dos o tres años experimentó en la continuación de la misma obra una evolución estilística y psicológica sin precedentes o, incluso, consecuentes. Tal evolución, de constarnos, sería más dura de aceptar que la diversidad de autor. Pero el caso es que la unidad de autor no nos consta de cierto. Lo que consta es, por una parte, el testimonio del PROLOGO sobre la autoría que, en su contexto, carecería de sentido ser tratarse de un mismo continuador; por otra, el examen de la pruebas, del vocabulario y el estilo, que al ser éstas tan diferentes entre sí, nos impelen a admitir, en conclusión lógica, que constituyen dos composiciones diversas; en conclusión psicológica, argüiremos sin vacilación que creaciones tan diferentes proceden de distinto creador.⁴¹

Vale, pues, el texto del testimonio de la CARTA introductoria a *La Comedia*, de que el Acto I es obra de un escritor anónimo y que los Actos II-XVI fueron escritos por el continuador, el autor de la CARTA, Fernando de Rojas, si se prefiere.

Vale igualmente el texto del testimonio del PROLOGO introductorio a la *Tragicomedia*: "acordé, avnque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lauor e tan agena de mi facultad" (PROLOGO 26). El Interpolador sometió la obra del primer continuador, la *Comedia*, a una segunda ampliación; se entiende que le resultara ésta una muy "estraña lauor" al que osaba inmiscuirse en el trabajo de otro; y que le resultara al mismo tiempo "agena de [su] facultad," pues, a semejanza del primer continuador

(CARTA 6), no era su oficio el de continuar obras ajenas ni el de escribir comedias. A semejanza también del primer continuador se excusaba el segundo, humildemente, de sus deficiencias.

No habrá quien se atreva a negar las divergencias de vocabulario y estilo aquí presentadas. Serán pocos los que pongan en abierta duda que la diversidad de lenguaje y el estilo sea una premisa válida para argumentar en favor de diverso autor. Ahora bien, los que se nieguen a aceptar mi interpretación integradora del testimonio del PROLOGO y sostengan que los numerosos datos informáticos analizados en mi libro, resumidos en este artículo, no son de suficiente peso como para establecer la participación de un tercer autor en *La Celestina*, preferirán seguir refugiándose en el presentimiento, en la corazonada, en el conviene, luego es; y seguirán rechazando la teoría del tercer autor por parecerles, en palabras de Gilman, un "absurdo," es decir, contraria a su "determinada actitud" y a sus "fines particulares".

Contra esa determinada actitud se alzan el testimonio del PROLOGO y la unicidad del lenguaje del TRATADO. Las palabras son los genes de la criatura literaria; me he servido del programa *WordCruncher* para efectuar unas, como si dijéramos, pruebas de paternidad: con estas pruebas no hemos podido averiguar quiénes fueron los padres, pero en ellas se nos certifica que el autor del TRATADO fue otro que el del AUTO, y otro que el de la COMEDIA.

Los partidarios de la intervención de una tercera pluma en el TRATADO hemos cumplido con el cometido de probarlo como se nos exigía. Desde ahora gravita sobre los que disientan la necesidad de probar lo contrario, con otra interpretación del testimonio del PROLOGO, que no olvide su contexto, con otra explicación de los textos discordantes, con otra conclusión lógica y psicológica.

Mientras tanto, pues, "amigo de los críticos, pero más amigo del texto." El autor de la CARTA y los ACROSTICOS encontró, según declaración propia, unos "papeles" inéditos, sin título, les añadió XV actos y llamó su obra *Comedia*. Años más tarde, el autor del PROLOGO, con ánimo de corregir el título dado por su antecesor, según su declaración explícita, la llamaría *Tragicomedia*.

En conclusión, la *Celestina* fue escrita por tres autores.

NOTAS

- (1) El presente artículo es un extracto de las conclusiones de mi libro *Tres autores en "La Celestina."* Aplicación de la informática, Granada: Impredisur, 1992. Se ofrecen allí datos con mayor profusión, sobresaliendo por su interés y valor probatorio los referentes al uso del aparte, que se toca aquí muy someramente.
- (2) Las citas textuales se hacen por la conocidísima edición de Julio Cejador y Frauca, *Fernando de Rojas. La Celestina*, 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1962 (nótese que el primer volumen contiene actos I-VII). Aunque no dejará de haber detractores de esta edición —yo mismo reconozco algunas de sus debilidades y algunos de los méritos de ediciones más modernas—, espero que el lector no extienda *a priori* sus recelos sobre los datos aquí presentados. Los datos son tan numerosos que el empleo de una u otra edición no modificaría la conclusión. Convendrá observar por otra parte que la edición de Cejador está hecha sobre la bases sólidas de la edición de Burgos, 1499, la de Sevilla, 1502, cotejadas con las de Roma, 1506 (traducción italiana), Zaragoza, 1507 (edición Gorchs, Barcelona, 1842), Valencia, 1514 (reeditada por Krapf, Vigo, 1900), y otras (vol. I, XXXIX).
- (3) *WordCruncher* es un producto de Electronic Text Corporation, 5600 North University Ave. Provo, Uta 84604 USA. Quiero aprovechar la ocasión para expresar mi agradecimiento a mi buen amigo Peter Batke, quien me introdujo a este *software* y me ayudó a usar este magnífico instrumento, que recomiendo encarecidamente para cualquier análisis textual. Saber usarlo equivale a saberse el texto al dedillo (*to have it at your fingertips*). Un corto seminario basta para iniciarse en el aprendizaje. Sus aplicaciones encierran innumerables facetas.
- (4) El más ilustre defensor de la teoría unitaria fue Menéndez Pelayo, para quien "En el primer acto está en germen toda la tragicomedia, y los siguientes son el único desarrollo natural y legítimo de las premisas sentadas en el primero" (247). Cejador y Frauca enumera entre los partidarios de la unidad de autor para toda la obra, con Menéndez Pelayo, a Blanco White, Lorenzo Palmireno, Moratín, Gallardo, Germond de Lavigne, Wolf, Ticknor y Carolina Michaelis de Vasconcellos (I, xii).
- (5) Fue House el primero en llevar a cabo un estudio lingüístico comparativo de los textos con el fin de determinar la unidad o pluralidad de composición/autor. Distanciándose de su propia posición anterior como defensor de la teoría dual, propuso, en un artículo en el que colaboraron M. Mulroney y I. G. Probst, que había tres autores en la *Celestina*, basándose en que las diferencias que había encontrado entre el Acto I y los Actos II-XVI no eran tan constantes como los eran las existentes entre cualquiera de estos dos escritos con el del Interpolador; se inclinaba a pensar, por otra parte, que

- Rojas intervino en la preparación del texto anónimo que encontró y que Alonso de Proaza debió ser el autor de las adiciones de 1502.
- (6) Proponen también la triple paternidad J. Vallejo y Ruth Davis. Artiles arguye en favor de un nuevo autor para las Interpolaciones con base en las descripciones de paisajes que únicamente en ellas aparecen. María Rosa Lida se mostraba en esta cuestión un tanto indecisa; aceptaba la creencia en un "antiguo auctor" del Acto I, y la de que Rojas escribió los actos II-XIV de la *Comedia*; la adición de la *Tragicomedia* se la atribuía al "interpolador, muy probablemente Rojas mismo en unión de colaboradores hoy desconocidos, que ya habían intervenido en menor medida en la *Comedia*" (26). Para Marciales estaba claro que el *Tratado de Centurio* (interpolaciones de los actos XIV-XIX) "en la mente de los impresores era considerado como de otro autor, distinto del de la *Comedia* y *Tragicomedia*" (I, 122). Marciales presta gran atención a lo largo de su obra a este *Tratado*, atreviéndose incluso a atribuírselo a "un hasta ahora desconocido o negligido Sanabria" (I, xiv).
- (7) En un análisis comparativo de la sinonimia R. P. DeGorog llegaba a una conclusión parecida a la de Criado de Val con respecto a la peculiaridad del Acto I: "hay motivos para suponer que el autor del primer acto no es el autor de los siguientes." Sin embargo, en cuanto a las Interpolaciones, acertaba distancias con la opinión de R. E. House, al proponer que si fue Fernando de Rojas su autor, contó con la contribución de otros: "Se resiste uno a creer que los actos II al XXI hayan sido escritos por un solo autor sin la ayuda de colaboradores, cuyo modo de expresarse, en lo referente al vocabulario, difiere del de Rojas" (25, 168). Para Stamm, que hace una minuciosa lectura de los textos de la CARTA y el PROLOGO, "está claro que Rojas no escribe este *Prólogo*, refiriéndose a sí mismo como 'el primer autor'" (*La estructura* 25).
- (8) He de aclarar que los datos lingüísticos que aportaban los escritos no dialogados, es decir, la CARTA, el PROLOGO y la Conclusión, incluidos los Poemas, me ofrecían poca o ninguna luz hacia la aclaración de la autoría; los datos me resultaron del todo inconsecuentes para valorar la unidad o multiplicidad de composición en la *Tragicomedia*, para añadirles o restarles mérito a los testimonios y las insinuaciones de la CARTA y el PROLOGO. Por esa razón el examen se centra exclusivamente en los actos del drama.
- (9) Los críticos literarios temen que la admisión de tres autores pueda destruir el ideal de la unidad de la obra. Marciales trataba de ayudarles a superar ese miedo: "Sobre el problema de la unidad de autor confieso que no he podido nunca entender los argumentos de la crítica 'idealista' en el sentido de que si hay dos o tres autores se compromete la existencia misma de la obra. La obra literaria *está ahí* y el crítico puede, si lo tiene a bien o si le da la gana, estudiarla, analizarla y sentirla como un todo, como una unidad" (I, 143).

- (10) Las restricciones de este artículo no me permiten dar las proporciones de cada uno de los muchos apartados, pero quiero indicar cómo interpretar los porcentajes. Los datos —que se ofrecerán más completos más abajo, al referirnos al TRATADO— han de interpretarse de esta manera. Entiéndase por AUTO la obra del Antiguo Autor; por COMEDIA los Actos II-XVI de la *Comedia*; por TRATADO los cinco actos de la segunda adición y las interpolaciones en los diversos actos de la *Tragicomedia*. Dentro de la *Celestina* la proporción exacta de las tres partes entre sí es la siguiente: AUTO, 15%; COMEDIA, 64%; TRATADO, 21%. A veces podemos encontrarnos con unos casos de empleo de admirable proporcionalidad como el del uso del doble complemento pronominal --directo e indirecto-- en posición enclítica, con un total de 136 casos:

	Libro	Frecuencia -- Porcentaje --			
		Casos	Real	Esp.	Diferencia
<i>me/te/se</i>	AUTO	19	14%	15%	-1%
<i>le/la/lo,etc</i>	COMEDIA	88	65%	64%	1%
	TRATADO	29	21%	21%	0%

Es decir, en el AUTO, con 19 casos, el porcentaje real es del 14% del total, en lugar del 15% que proporcionalmente le correspondería, lo que arroja una diferencia de -1%. En la COMEDIA, con un total de 88 casos, el porcentaje real es del 65% en vez del 64% que proporcionalmente le correspondería, lo que arroja una diferencia de 1%. En el TRATADO, con sus 29 casos, coinciden el porcentaje real y el esperado (expresado en lo sucesivo en las tablas como %Real y %Esperado).

- (11) Como el propósito de este artículo se centra en el TRATADO, pido excusas por no ofrecer todas las referencias en los apartados del AUTO. Sobre el tema de la violencia o lo contencioso *WordCruncher* distribuye los 193 datos de esta manera, en la cual se puede apreciar cómo se corresponde el lenguaje del TRATADO con el del PROLOGO, ambos de un autor propenso a las imágenes y vocabulario de lo contencioso.

	Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
<i>contienda,etc</i>	AUTO	3	2%	15%	-13%
	COMEDIA	112	58%	64%	-6%
	TRATADO	78	40%	21%	19%

- (12) Debe ser a este texto al que se refiere Gilman cuando dice: "el hecho de que el primer acto es obra de autor desconocido y de que las adiciones de 1502

son todas de Rojas, deberán tomarse al pie de la letra" (32). Severin tomó, efectivamente, al pie de la letra la opinión de su maestro, a pesar de crearle grandes problemas que no se niega a reconocer. Hay críticos que se aferran de tal manera a su actitud determinada que, si el texto literario contradice su actitud, no se arredran de tildar al autor de "contradictorio." Para Severin el Rojas de la *Comedia*, "pensada en principio como una especie de armamento personal, deleitoso, contra las penas y los cautiverios del amor" cambió de propósito en la *Tragicomedia*, "un ejemplo negativo, moralista y didáctico de los desastres a que tienen que enfrentarse aquellos que sucumben ante el deseo. Eso parece extrañamente contradictorio" (20-21). Si se da un nuevo propósito en el Interpolador, una nueva visión de la vida, lo lógico, lo no contradictorio, será admitir que se trata de un nuevo autor.

- (13) Este es el texto excusativo de la CARTA: "Mayormente que, siendo jurista yo, avnque obra discreta, es agena de mi facultad e quien lo supiese diría que no por recreación de mi principal estudio, del qual antes distraído de los derechos, en esta nueva labor me entremetiesse. Pero avnque no acierten, sería pago de mi osadía. Assimesmo pensarían que no quinze días de unas vacaciones, mientras mis socios en sus tierras, en acabarlo me detuuiese, como es lo cierto" (7).
- (14) A los partidarios de la triple autoría, en particular a House, le avisaba Gilman de esta manera: "Al juzgar sus conclusiones, deberemos recordar que no toma en cuenta la posibilidad de que el inseguro lapso de tiempo (no conocemos la fecha en que se escribió la *Comedia*) transcurrido entre el momento en que se terminaron los dieciséis primeros actos y la publicación de la última versión puede haber cambiado varios hábitos lingüísticos de Rojas: tanto más cuanto que la suya fue una época de inestabilidad lingüística" (29). La inestabilidad lingüística podría ser la explicación de las fluctuaciones en la obra de un autor determinado, pero nunca un argumento en favor de la unidad de autor. Este argumento se podría llevar más allá, y atribuir a la misma causa las diferencias entre el Acto I y el resto de la obra, para después abogar por la paternidad única, como hizo Bohigas; para éste la ruptura de continuidad entre el Acto I y la *Comedia* podía muy bien "explicar las diferencias que se han notado en las fuentes utilizadas, como también diferencias no fundamentales de la lengua, propias de quien, andando el tiempo, se dedica con mayor intensidad al estudio de ciertos autores y varía sus propios medios expresivos, hecho ordinario en cualquier artista y en el escritor" (169).
- (15) abad, abades, adiós, adorando, adorar, aleluyas, altar, arcidiano, arepiso, arrepentida, arrepentido, arrepentir, arrepentirse, arrepiente, bendiga, bendita, benditas, bendigaos, bendígate, blasfemia, bonete, bonetes, canónigo, christianos, clerezía, clérigos, cofradías, confessado, confessar, confesión, confessor, contritos, corona, cristiana, cristiano, cristianos, cura, deuociones, deuoción, diablo, diablos, diezmos, doctrina, eregía, eregías, ereje, espiritual,

espíritu, frayle, frayles, heregía, Horas (canónicas) Jerusalem, judíos, letanía, Magdalena, martilogio, martirios, missa, missas, misterios, monjas, mortuorios, obispo, obsequias, oración, papa, pecado, piadosa, piadosas, piadosos, pía, pías, plega, pluguiera (a Dios), probática piscina, profeta, profetas, propheta, purgatorio, religiosa, responso, resurrección, reuerencia, reuerenda, reza, rezado, rezan, rodillas, Roma, espíritu (215).

- (16) agüeros, alcahueta, alcahuetas, alcahuetería, barbuda, bruja, burdeles, hechicera, hechizera, hechizerías, hechizo, hechizos, perfumera, perra, puta, putas, putería, putico, putillo, putillos, putos, públicas, raya (en el agua), vieja, virgos.
- (17) coxquillas, coxquillosicas, ¡ha!, ¡he!, ¡hi!, ¡hy!, río, ríome, ríen, ríes, ríeste, reyr, reyrme, reys, risa, risas (34): AUTO 1:42, 44, 44, 44, 45, 61, 63, 96, 96, 96, 98, 111; COMEDIA 3:138; 4:161, 161, 161, 170, 171, 184; 7:249, 249, 249, 258; 8:10, 13, 14; 9:35, 35, 37, 40; 10:55; 11:73, 73; 12:97.
- (18) ha!, ¡he!, ¡hi!, ¡hy! (9): AUTO 42, 44, 61, 96, 111; COMEDIA 4:161, 170; 9:35; 11:73.
- (19) Las páginas corresponden a la edición de M. Marciales. vol. II: 22, 22, 23, 23, 23, 28, 28, 28, 28, 29, 31, 31, 31, 31, 31, 40, 40, 40, 41, 41, 41, 42, 42, 45, 52, 53, 53, 53, 53, 53, 53, 53, 53, 53; 58, 59, 59, 61, 63, 79, 83, 87, 89, 94, 94, 94, 94, 94, 95, 100, 100, 103, 103, 103, 104, 104, 104, 104, 104, 105, 105, 105, 108, 111, 112, 117, 117, 118, 126, 132, 138, 139, 152, 152, 152, 154, 155, 159, 159, 159, 173, 176, 177, 180, 180, 180, 186, 187, 188, 188, 190, 190, 190, 190, 193, 193, 193, 193, 193, 196, 199, 199, 199, 203, 203, 203, 203, 224, 228, 228, 230, 231, 231, 244, 244, 248, 249, 249, 250, 250, 250, 250, 251.
- (20) Es Rojas el que más se preocupa por el habla de sus personajes, hasta el punto de que *habla*, sustantivo, aparece una sola vez en el AUTO, 28 en la COMEDIA y 0 en el TRATADO (AUTO 107; COMEDIA 2:121; 4:174, 175, 180, 185, 189, 192; 5:193, 195, 201; 6:209, 209, 210, 213, 217, 223; 8:15, 20, 21, 22; 9:27; 10:60, 61, 61; 12:82; 20:194, 194, 196.
- (21) qué dizes; qué estás murmurando; quién fabla; qué vas, vellaco, rezando; dime qué dizes; avn hablas; cómo es eso; no te oy bien; AUTO 40, 41, 53, 54; COMEDIA 2:121; 4:163, 178, 181, 189, 190, 191; 5:198; 6:203, 217, 218, 218, 223, 226, 226; 7:240, 242; 8:17, 19, 19, 22; 9:49; 10:52, 57; 11:67, 72; 13:108, 109; 14:185; TRATADO 16:151.
- (22) no te entiendo, bien te entiendo (4): COMEDIA 3:139; 4:175; 6:218, 228.
- (23) digo, dixé que (20): AUTO 40, 41, 41, 45, 53, 54, 65, 106; COMEDIA 2:114, 114, 114; 3:139; 6:215; 7:234, 240, 242, 250; 8:19; 10:52; 12:96.
- (24) entre dientes, sueños, puertas (8): COMEDIA 4:178; 5:195, 195; 6:219; 8:18; 10:63; 11:70; 12:78.
- (25) ¡(O) si ...! AUTO 35, 105; COMEDIA 4:177; 5:201; 10:51; 12:88.
- (26) ¡qué ...! AUTO 45, 46, 49, 49, 49, 51, 51, 51, 53, 55, 57, 60, 61, 61, 69, 71, 107, 107, 107, 111, 111, 111; COMEDIA 2:114, 114; 3:127; 4:154; 5:193, 198; 6:218, 222, 223; 7:238, 238, 249, 249, 249, 252; 8:7, 7; 9:26, 31; 10:53; 12:78;

- 13:107, 107, 111; 14:186; 21:205; TRATADO 6:209; 14:124; 15:140; 17:154, 156, 162.
- (27) ¡O qué ...! (29): AUTO 51, 51, 51, 69, 107, 107, 107, 107, 107, 111, 111, 111; COMEDIA 2:114, 114; 5:198; 6:204, 222; 7:238, 238; 8:7, 7, 14; 10:53; 12:78, 93, 104; 13:107, 107; TRATADO 17:154.
- (28) ¡Ce! (15): AUTO 60, 60, 60, 88; COMEDIA 3:127; 4:190; 12:82, 82, 89, 89, 91, 91, 95, 95; TRATADO 4:178.
- (29) ves, vesla, vesle, veslo, veslos, vesme ... aquí (8): AUTO 39, 61; COMEDIA 2:124; 3:147; 4:162, 162; 7:246; 14:120.
- (30) Exclamación gemela (77): AUTO 42, 42, 44, 44, 60, 60, 60, 60, 60, 60, 61, 61, 61, 61, 61, 63, 63, 67, 96, 96, 107, 111, 111; COMEDIA 2:123; 3:135, 135; 4:161, 161, 161, 170, 170, 170, 178, 178; 6:229; 7:252, 254; 9:27, 27, 31, 31, 35, 35; 10:57, 57; 11:73, 73; 12:87, 89, 89, 91, 92, 95, 102, 103, 103, 104, 104; 104, 104, 104, 104; 13:106, 108; 14:121, 121, 184, 184; 21:203, 209, 209; TRATADO 16:146, 146, 146, 150; 19:184, 184.
- (31) ¡O Dios! (5): AUTO 112; COMEDIA 6:217; 8:15; 11:66; 12:100.
- (32) ¡diablos! (8): AUTO 35,37; COMEDIA 5:193, 195, 198; 7:247; 8:18; 11:69.
- (33) ¡maldito! (9): AUTO 34, 45, 46, 61, 66; COMEDIA 4:163, 179; 6:207; TRATADO 17:161.
- (34) ¡mala landre! (7): AUTO 61, 99; COMEDIA 4:161; 7:252, 257; 12:96; TRATADO 19:181.
- (35) bien- amada, andante, andanças, auenturada, auenturadas, auenturado, auenturados, auenturança, aventurança, criado, empleada, empleado, tratado, tratados, venida, galardonada, recibido, instrutos, complida (33): AUTO 33, 33, 35, 53, 93, 96, 109; COMEDIA 4:159, 167; 6:216, 220, 224; 7:237, 244, 262; 8:8, 8, 8, 15, 17, 21; 9:38; 10:52, 56; 12:91, 91; 13:106; 14:118; 20:189; 21:204, 205, 210; TRATADO 16:146.
- (36) mal- acompañado, auenturada, auenturado, criado, encuentro, ganados, hablado, pegado, pintado, proueyda, seruido, sofridas, sufrido, trobando, logrado (16): AUTO 103; COMEDIA 2:116, 122, 123; 4:173, 180; 6:216, 218; 7:234; 8:20; 10:50, 60; 12:83; 13:107; 20:198; TRATADO 17:159.
- (37) abiertamente, breuemente, complidamente, comúnmente, corporalmente, cruelmente, desmesuradamente, dignamente, eficazmente, encomparablemente, finalmente, fingidamente, forçosamente, fuertemente, humilmente, incomparablemente, indignamente, largamente, ligeramente, limpiamente, liuianamente, magníficamente, mayormente, medianamente, mezquinamente, milagrosamente, miserablemente, nueuamente, ocultamente, odiosamente, pobremente, prósperamente, públicamente, puramente, ruynmente, secretamente, solamente, torpemente, tristemente, vanamente, verdaderamente, yualmente (77): AUTO 32, 33, 33, 34, 35, 42, 52, 53, 56, 56, 59, 64, 65, 71, 87, 89, 89, 95, 102, 102, 103, 109, 109; COMEDIA 2:116, 123; 3:128, 141, 151; 4:153, 154, 159, 172, 177, 189, 189; 5:197; 6:207, 208, 208; 7:232, 256, 262; 8:13, 17, 20; 9:33, 36, 41; 10:51, 51, 54, 54, 54, 58, 60, 61, 61; 12:78, 81,

- 82, 84, 85, 85, 94, 101; 14:117, 118; 20:194, 198; 21:203; TRATADO 6:213; 7:259; 10:64; 14:123; 16:150; 18:165; 20:194.
- (38) COMEDIA 2:124; 4:159, 188; 6:212; 7:260; 9:38, 38, 39, 40, 40; 12:93, 93, 95, 95, 99, 99, 99, 99, 100, 102; 13:111; 14:119, 186; 21:202. En alguna ocasión Rojas usa las dos formas en la misma oración: "Rehinchays, don cauallo? ... ¿O barruntás a Melibea? (COMEDIA 2:124; ver comentarios de Marciales II 61) y "¡O ingratos mortales! ¡jamás conocés vuestros bienes, sino quando dellos careseys!" (COMEDIA 21:202).
- (39) COMEDIA 6:220, 223; 9:39, 40; 11:70; 12:100, 102; 14:120; 21:201. He omitido varios ejemplos de este tipo de imperativo en Cejador, que se le han escapado por error. Burgos 1499 trae *dezidme*, Toledo 1500, *dezime*. Con relación a *mirá* (COMEDIA 9:40) dice Marciales (II 167) que es el único caso de omisión de la *d* en imperativo plural, lo que obviamente no es verdad. Sobre la base de ese error, añade: "La omisión no es de Rojas y debe enmendarse." La impresión que yo tengo es que los correctores de ediciones posteriores a la de Burgos de 1499 introdujeron la *d* final en muchos de los casos en los que Rojas la había omitido. En su forma más correcta, *-ad*, *-ed* (Lat. *-ATE*, *ETE*), aparece 21 veces, (AUTO 55; COMEDIA 6:221; 8:23, 23; 9:27, 31; 11:73; 12:92, 94, 94, 95, 95, 99; 14:118; TRATADO 14:122, 122, 122; 19:176, 176, 179, 183), con diferencia notable en favor del TRATADO, como puede observarse:

Libro	Casos	%Real	%Esp.	Diferencia
AUTO	1	5%	15%	-10%
COMEDIA	13	62%	64%	-2%
TRATADO	7	33%	21%	12%

- (40) COMEDIA 3:129, 140; 4:169, 169; 5:195, 198, 200; 6:203, 219, 219, 219; 8:21; 9:26, 39, 41, 42; 14:117; 20:197; TRATADO 15:141. En la edición de Eugenio Krapf, Valencia 1415, aunque los casos se reducen a 16 en la COMEDIA, no se invalida el resultado de estos datos sobre la diversidad de gustos entre los tres autores.
- (41) No me cansaré de repetir que las diferencias de lenguaje y estilo lejos de ser pretendidas por el escritor del TRATADO, se le escapan contra su voluntad; a pesar de su cuidado e interés por imitar, no puede esconder del todo su individualidad.. Hasta qué punto estuviera él interesado en imitar de cerca el modelo de su predecesor se demuestra claramente en el aludido testimonio del PROLOGO, en el que se apropia de las mismas excusas del autor de la CARTA, repitiendo incluso algunas de las palabras. Naturalmente las semejanzas de estilo y vocabulario —que todos hemos de admitir— del TRATADO con la COMEDIA, de la que quiere ser continuación e imitación, no nos garantiza ser de un mismo escritor —muchas son las semejanzas entre nuestros romances y novelas picarescas. Ahora bien, las divergencias, si son tan importantes como las aquí señaladas, no podrán explicarse sin ser atribuidas a distinto autor.

BIBLIOGRAFIA

- Artiles, Joaquín. "Sobre el autor de *La Celestina*," en su *Paisaje y poesía en la Edad Media*. La Laguna: J. Reguló, 1960, 129-150.
- Blanco White, José María. "Revisión de obras: *La Celestina*, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*," en *Variedades o Mensajero de Londres* 1 (April 1824): 224-246.
- Bohigas, Pedro. "De la *Comedia* a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*." En *Estudios dedicados a Ramón Menéndez Pidal*. Madrid, 1957, vol. 7, parte 1ª, 153-175.
- Cejador y Frauca, Julio, ed. *Fernando de Rojas. La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962, 2 vols. (Clásicos Castellanos, 20 y 23).
- Criado de Val, Manuel. *Índice verbal de "La Celestina"* (Anejos de la RFE, 64). Madrid: Revista de Filología Española, 1955.
- DeGorog, R. P, and L. S. DeGorog. *La sinonimia en "La Celestina"* (Anejos de la RAE, 25). Madrid: Real Academia Española, 1972.
- Garci-Gómez, Miguel. *Tres autores en "La Celestina."* *Aplicación de la informática*. Granada: Impredisur, 1992.
- Gilman, Stephen. *"La Celestina": Arte y estructura* (trad. esp. de Margit Frenk Alatorre). Madrid: Taurus, 1974.
- House, R. E. "The Present Status of the Problem of Authorship of the *Celestina*." *Philological Quarterly* 2 (1923): 38-47.
- _____, M. Mulroney e I. G. Probst. "Notes on the authorship of the *Celestina*." *Philological Quarterly* 3 (1924): 81-91.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962, 1970².
- Marciales, Miguel, ed., *Fernando de Rojas. Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (al cuidado de B. Dutton y J. T. Snow). *Medieval Monographs*, 1-2, Urbana, Illinois: Illinois UP, 1985. 2 vols.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela* [= vol. 3 de la Edición Nacional de las *Obras completas*]. Santander: CSIC, 1942.

Morón-Arroyo, Ciriaco. *Sentido y forma de "La Celestina"*. Madrid: Cátedra, 1974.

Severin, D. S., ed. *Fernando de Rojas. La Celestina*, notas en colaboración con Maite Cabello. Madrid: Cátedra, 1991.

Stamm, James R. *La estructura de "La Celestina"*. Salamanca: Univ. de Salamanca, 1988.

Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ed. J. F. Montesinos. Madrid: Espasa Calpe, 1948.

Vallejo, J., F. Castro Guisasola y M. Herrero García. "Notas sobre *"La Celestina"*. *"Revista de Filología Española* 11:(1924): 402-412.



Burgos, 1499? Aucto III.