

EL EXORDIO DE *CELESTINA*: “EL AUTOR A UN SU AMIGO”

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO
Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa

A Joseph Snow, en su homenaje [Kalamazoo 1999]

Si bien la mayoría de los críticos acepta que la edición *princeps* de la *Comedia de Calisto y Melibea* es la de Burgos de 1499 (impresa por Fadrique de Basilea), aún puede ser «cuestión debatida» (Severin, «Introducción» 11-12) en relación con la de Toledo 1500 (de la imprenta de Pedro Hagenbach) o con una que quizá fuera anterior a ésta y de ese año: Salamanca.¹ Y en el asunto un tanto influye la presencia, en la que conocemos de Toledo, de «numerosas variantes textuales» (Piñero Ramírez 9), así como de escritos liminares. Sobre éstos, cabe indicar que determinadas funciones que cumplen se explican más fácilmente si se piensa en una previa difusión de la obra (impresa o no), pero no hay nada seguro; Krause —por citar sólo a una investigadora— conjetura que por lo menos «the letter was sent together with the manuscript of the primitive *Comedia* to a friend and *conterráneo*» (97, lo mismo en 100).² Algo del tema mencionaré en el presente análisis, pero mi objetivo fundamental es dar cuenta de la estructura de «El autor a un su amigo», que evidentemente es la de una epístola, pero que a cabalidad cubre los objetivos exordiales —entre los que se incluye responder, como en ocasiones se hacía en la Edad Media, las preguntas propias del *accessus* a los tratados u obras literarias en general.³ En síntesis, no dudo en ver «El autor a un su amigo» como el *exordium* en prosa de *Celestina* (*Comedia y Tragicomedia*), pero inserto en una estructura particular que, dicho sea de paso, fue muy usada en todo tipo de escritos medievales.⁴

La *salutatio*, según indican los manuales de la *ars dictaminis*, «tell us whom the letter is from and to whom it is directed» (Faulhaber 95) y debe ir en tercera persona (Baldwin 220). Y esto ciertamente aparece en el exordio, pero de una manera particular. Y es que no sabemos ni quién es el autor ni quién el amigo, con lo que la *salutatio* sirve para iniciar el juego de anonimatos que prevalecerá en la carta. De acuerdo con las normas al uso, «if one equal writes to another, it is more polite to

put the recipient's name first; if an inferior writes to a superior, or a superior to an inferior, the superior's name goes first» (Faulhaber 95). Y la disposición que observamos, «el autor a un su amigo», tiene sus implicaciones (si se piensa que Rojas,⁵ como parece factible, conocía este precepto estilístico y de cortesía). En efecto, previene a la hora de la descodificación de la frase «das muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas» (183);⁶ incide, también, en el juicio que se haga de ciertas opiniones críticas, como las presunciones de que el amigo se halla económicamente por encima de Rojas, en cuanto que es un joven «hidalgo» (Krause 92), un 'patrocinador' («patron») (Whinnom, «Interpreting» 55 y 64), «protector» o «tutor» (Severin, «Introducción» 14) o «mecenaz» (Russell 30). En lo que a mí respecta, y hasta que no haya documentación que pruebe lo contrario, veo al amigo como un recurso literario que sirve al autor para diversos propósitos, entre los que se encuentra dar un aire de cercanía o familiaridad, lo que a su vez connota que se es sincero en la carta, que hay una suerte de confianza —aunque esto pueda ser sólo un artificio. Se permitía, ciertamente, dirigir una «carta-exordial» a un destinatario ficticio — como está consciente el mismo Russell (30)—, y esto lo prueban diversos exordios; por tanto, no deja de llamarme la atención que casi todos los críticos se hayan esforzado en otorgar al «amigo» una existencia verdadera.⁷ ¿Habrá funcionado una treta de Rojas, que sería la de hacer creer en la realidad del destinatario?⁸ Lo que es un hecho —y no extraño en los *exordia* de la época— es que en la *salutatio* se quiso destacar lo que es parte importante de la «materia» de la carta: el «yo» que escribió una obra valiosa. Y esto se observa con un solo vocablo cargado semánticamente y colocado en posición principal: «autor». Sobra señalar el alejamiento de la convención en epístolas oficiales, por decir, no literarias, y que es que en éstas por lo común el saludo no hace relación con el tema a tratar en la carta (Copenhagen, «The *exordium*» 196).

Si bien en el género epistolar «it is often difficult to establish a definitive break between *exordium* and *narratio*» (Copenhagen, «The *exordium*» 20), ello lo es más en la *captatio benevolentiae* de Rojas. Y es que en la redacción intencionalmente se confunde la obra en su totalidad con la que le dio origen, de tal suerte que se aplican a ambas las estilísticamente adornadas enumeraciones concernientes a virtudes artísticas y didácticas. Sólo ya avanzada la *narratio* se hace particular referencia a la creación inconclusa, como si de ésta se hubiera estado hablando (para lograr tal efecto se emplea la repetición anafórica de «vi») —con lo que el autor se libra de ser acusado de engreimiento o soberbia (que atentaría contra la benevolencia buscada en los exordios). Rojas, pues, puso a funcionar un interesante mecanismo: establecer en la mente de sus receptores el valor de la *Comedia* en su conjunto (el valor, entonces, de su propia pluma), pero sin que se dieran cuenta de ello.

No obstante las dificultades para la escisión de la carta en partes, considero que la *captatio benevolentiae* puede ir desde «Suelen los que en sus tierras absentes se fallan...» hasta «en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas». Y es que en el fragmento se localiza el planteamiento global, la razón de la obra, lo que

posibilita el paso a una *narratio*; además, en él se descubre la aplicación de lo que la preceptiva retórica dictaba para la *captatio*: influir en la recepción, esto es, ganar su simpatía y generar expectativas, mediante el empleo de determinados recursos (Copenhagen, «The *exordium*» 197; Baldwin 221). En efecto, encontramos que, según era el uso, primeramente se busca atrapar la atención de quien recibe el discurso con el establecimiento de un principio de general:⁹ «Suelen los que de sus tierras absentes se fallan, considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia o falta padezca, para con la tal servir a los conterráneos de quien en algún tiempo beneficio recibido tienen».¹⁰ Luego, en estrecha relación con tal principio, se pasa a lo concreto —que ya queda validado. Y lo que se hace es poner en funcionamiento mecanismos propios del *benevolum parare*, de acuerdo con los manuales, se alaba tanto la propia causa como al supuesto destinatario, o para decirlo de otro modo, se aplican los procedimientos *ab nostra persona* y *ab iudicum persona* (el primero es «la legítima obligación» de servicio del emisor, y el otro, «la libre liberalidad» del amigo). También, en cumplimiento con la normatividad de la *ars dictaminis* para esta sección de la carta, se atienden las circunstancias y se entra en materia. En lo que toca a las circunstancias, aparece un desarrollo muy interesante asociado con la fórmula *ab nostra persona* del *benevolum parare*, y que ciertamente toma en cuenta el requisito del «deleite» de la recepción: se dibuja la que se dice es repetida escena del autor solo, en su cuarto, recostado, perceptivo y pensativo. Y empieza la materia: es consciente de la «necesidad» que tienen la «común patria» y el amigo¹¹ (priva la búsqueda de la «docilidad» de quien recibe el discurso) «de la presente obra» (se desea atrapar la atención, pues la recepción no sabe aún de qué se trata). Con «la presente obra», que implica forzosamente la *Comedia* en su totalidad (los 16 «autos» iniciales), empieza la puesta en práctica de uno de los objetivos exordiales ya antes destacados: encomiar la propia creación (aquí, es «necesaria»), pero sin que ello sea evidente.

En la *captatio benivolentiae* la utilidad de la obra toda tiene específicamente que ver con que en ella se encuentran «defensivas armas» para no dejarse abrasar por el amor,¹² y este contenido se halla inserto en una redacción amañada: «las quales hallé [las «defensivas armas»] esculpidas en estos papeles, no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas». Como se observa, nada se ha dicho aún de un manuscrito previo y ajeno a la pluma de Rojas, de ahí que el sintagma «estos papeles» no pueda entenderse sino como la *Comedia* (y luego la *Tragicomedia*) completa. Russell, en su edición, anota (184 n.11): «*estos papeles* —alusión al Ms del Acto I». Y, con excepción de Marciales (39)¹³ y, desde luego, de De Miguel (316), todos los críticos que he consultado descodifican de igual forma, como si no existiera una lectura lineal que va causando sus efectos. Para jugar con la metáfora de las «armas», se aplica otra: no provienen de las herrerías milanesas. Lo más lógico es pensar que mediante este juego se resalta el valor de la obra, habida cuenta el aprecio por las armas italianas en virtud de su belleza y calidad. Sin embargo, puede haber —y aquí sí en el preciso momento de su lectura o enunciación— disparos semánticos en varias direcciones.

Ya se ve, en el *Laberinto de Fortuna* de Mena, que las «ferrerías de los milaneses» (e. CL v. 1194) son muy ruidosas, con lo que quizá, para algún receptor, se esté aludiendo —por ejemplo— al recato de quien escribió, o quienes escribieron, la obra.¹⁴ El plural, incluso en esta parte del exordio, puede justificarse. Y es que la ambigua, pero laudatoria, frase «en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas» podría estar refiriendo a varios autores responsables de la *Comedia* — que es lo que yo mi inclino a pensar¹⁵ (no obstante las interpretaciones de Krause, quien dice que se trata de los profesores universitarios tal vez de Salamanca [94], o de Marciales, quien considera son escritores de cierto renombre conocidos de Rojas [279], o de Stamm, quien cree que el sintagma «se refiere, evidentemente, a las fuentes que había utilizado el Antiguo Autor» [16]¹⁶). Y otros plausibles disparos semánticos de las «herrerías de Milán»: sustitución metafórica de los escritores de comedia humanística (con lo que ya se marcaría una fuente genérica); o más en general —y aquí cito a Russell—, implicación del «genio literario italiano» en cuanto que Milán «lo representa por sinécdoque» (184 n. 12).

Mucha tinta se ha vertido en relación con el contenido de esta sección de la carta, y si algo sobresale, es el común otorgamiento de carácter de verdad a lo allí expresado. Por ejemplo, se dice que el primer enunciado (que vi como principio general que cumple la función de validar lo supuestamente realizado, esto es, entregar una obra como servicio) revela que efectivamente Rojas estaba alejado de su tierra (no obstante que, en sentido estricto, nada tiene que ver con el sujeto que lo enuncia). Y se formula todo un postulado congruente: El escritor vivía en Salamanca, así que efectivamente se hallaba ausente, y de Toledo,¹⁷ que además es la «común patria» de Rojas y el amigo de carne y hueso (*vid.*, v. gr. Marciales 31, 38-39; Russell 184 n. 8). Si bien hay alguna base real, todo esto me resulta bastante especulativo. Pero más extremo es el juicio de Gilman de que «la «Carta» es completamente sincera cuando subraya la distancia intelectual de su autor. Esto es, cuando se presenta a sí mismo como uno que está «absente de sus tierras» y que por lo tanto puede ver claro y juzgar sin parcialidad» (*La España* 72).

Dejo para un trabajo posterior el tratamiento de las abundantísimas y contrapuestas opiniones que ha provocado el objetivo didáctico, casi obligatorio en cualquier *exordium*, que aparece a través de las «defensivas armas». Simplemente apunto que si se pone en relación con los otros textos liminares y con la obra misma, es posible obtener, de él, una perspectiva irónica. Es cierto que en *Celestina* se aprecian las consecuencias negativas de la pasión amorosa, pero no se expone la clara existencia de «defensivas armas» para evitarla; si, por otra parte, la mayoría de los receptores desea el alargamiento «en el processo de su deleyte destes amantes» (202-203), pues se la deja satisfecha. Y no digo más.

La epístola continúa, ya en plena materia, con una muy ornada *narratio*¹⁸ que en principio tiene que ver con la calidad artística, la utilidad y el didactismo de la obra en general, y luego específicamente con el anonimato de un escrito ajeno y la

calidad de su autor según son los atributos observables de su pluma —que también se indican. Es en este segundo fragmento narrativo donde se hace aparecer el encomio primero como dirigido a la anónima creación, con lo que Rojas pretende que no se note la implícita alabanza a la comedia completa de *Calisto y Melibea*. El valor de ésta se asocia, primeramente, con la novedad y el cuidado de su construcción y de su estilo. Para ensalzarlos, se emplea la *enumeratio*: cinco incisos, con nada gratuita anáfora, sintácticamente similares. Se rompe esta convención estilística con la colocación final de una *subnexio*,¹⁹ de tal suerte que la idea contenida en esta última ciertamente destaca: «jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído». Y si esto se subraya, ello probablemente se debe a que Rojas estaba muy consciente de que el tópico proemial²⁰ realmente se cumplía. En lo que a la construcción se refiere, no hay precedentes en la península Ibérica —no sólo en la «castellana lengua».

Otro aspecto propio del *attentum parare* es la puntualización del interés general que despierta la obra. Estilísticamente se concatenan ideas, como si una cosa produjera otra, mediante la repetición relajada al inicio de cada inciso: «y tantas quantas más lo leya, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradava». Este encarecimiento concluye con una fuerte marca de la riqueza en proverbios y refranes: «y en su proceso nuevas sentencias sentía». El deliberado adorno (paronomasia y acentuación a manera de *cursus planus*)²¹ revela el especial deseo de Rojas por distinguir tal cualidad de la obra, lo que se corrobora al volver a mencionarla en líneas siguientes («fontezicas de philosophía», «gran copia de sentencias»). Todo esto, por otra parte, abona el camino para una aseveración posterior: el anónimo autor primero «gran filósofo era».

El conjunto de encomios, cuyo propósito exordial en parte es atrapar la atención de los receptores, se cierra con un párrafo en el que se combina lo placentero con lo didáctico. A la «ystoria o ficción toda junta» se la califica como «dulce», hecho que cumple el objetivo exordial mencionado, pero que, para quienes conocemos la trama, no deja de ser irónico. También se indica que hay «agradables donayres», expresión que creo tiene que ver con lo entretenido (con la gracia toda) y no sólo con lo propiamente humorístico (*cf.* Severin «The Prefatory» 10). Y, finalmente, la tópica manifestación de la función didáctica: de nueva cuenta las «fontezicas de philosophía» —que además son «delectables»—, y los avisos «contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras». No es momento para problematizar estos puntos de los que tanto se ha escrito, así que solamente hago constar que, por ejemplo, el primero asimismo establece una relación irónica con el grueso de la obra, pues las sentencias y los refranes se enuncian en boca de personajes desautorizados que, en incontables ocasiones, los emplean utilitariamente y con fines innobles. En cuanto al segundo punto, cabe decir que parece aceptarse la existencia de la pasión, de ahí la sola prevención contra las personas falsas y malas. Y, entonces, ¿dónde están las «defensivas armas para resistir» los «fuegos»? Y destaco, por último, que en la epístola se halla la primera seña autoral (Russell 185 n. 17) de un tema que a Rojas le resultaba importante —pues ciertamente lo explota en su continuación: la hechicería de la

alcahueta. En síntesis, es difícil comprobar en *Celestina* que se cumpla fehacientemente el contenido didáctico expresado en «El autor a un su amigo»; tal contenido, pues, es responsabilidad de cada uno de los receptores —según sea su particular descodificación.²²

Hasta aquí Rojas, al tiempo que cuida no hacer atribuciones autorales (después de todo, ello fue hecho en la *salutatio*), se esfuerza en dejar establecido de que habla de una valiosísima obra, lo que entiendo como un original mecanismo de falsa modestia, también muy propio de los *exordia*. Y viene la estratagema: se trata, no de él (aunque implícitamente sí estaba contemplado y quizá como único autor),²³ sino de un escritor que no se sabe quién es. El enunciado original es «vi que [no] tenía su firma del autor, y era la causa que estava por acabar», lo que dicho sea de paso, da pie a la posibilidad de introducir el tema de la continuación. Podría decirse que esta «revelación» confirma que Rojas sólo estaba dispuesto, en la carta, a hablar de los rasgos y trabajos de las personas, pero sin individualizarlas a través de un nombre, hecho que promueve el interés e, incluso, la curiosidad —que satisfará la «acróstica» presentación (en la que sólo sobresale él como seguro autor). Es de todos sabido que, ya en la *Tragicomedia*,²⁴ en la epístola «corregida» aventura la dudosa identidad de quien inició la obra: o Mena o Cota, «según algunos dizen». Ambos, aunque muy diferentes, casan bien con los propósitos laudatorios, en diversos sentidos, que Rojas hace de los «papeles» en esta sección de la carta. Y para esto, pienso, se aducen, sin que se resuelva anonimato alguno —no obstante las elucubraciones de Marciales relativas a que tiene que ser uno u otro (33), y él asegura que se trata de Cota (al igual que impresores del siglo XVI).²⁵

En cuanto al porqué de la corrección de la carta en esta parte, me parece que Rojas se dio cuenta que, si bien había dado paso a hablar de su propia continuación, lo dicho (la falta de firma en el manuscrito porque «estava por acabar») resultaba incongruente con que el primer autor «celó» su nombre por «temor» —que luego señala. La modificación, pues, ni lo compromete con una autoría específica ni se contrapone a lo que indica del supuesto recelo y bien adorna; es más, si hay «temor» el anonimato se torna casi obligado, de ahí que entendamos que el autor de la epístola no pueda comprometerse con nombre alguno (ni, supuestamente, con el propio): Mena (para unos), Cota (para otros)²⁶ o «quien quier que fuesse» (que es la frase que prevalece en sendas versiones).

Concluye la «revelación» de ajena autoría con un doble encomio que, unido al concepto de la fama («es digno de recordable memoria»), subraya el deleite que esa pluma produce (con lo que no se pierde de vista la materia, esto es, la exposición de cualidades de la obra). En efecto, además de la «sotil invención», las mismas «sentencias entretexidas» son «so color de donayres» —y no del corte del didactismo aburrido.

Si bien es cierto que, conforme con el género epistolar, una carta puede

carecer de *petito*, creo que lo que continúa en «El autor a un su amigo» puede considerarse como tal. Y es que la *petitito* no forzosamente implica una solicitud, sino que ésta «argues, pleads, or simply states the opinions, needs, and facts as they stand at that moment» (Copenhagen, «*Narratio*» 10). Así, pues, la sección está constituida por la justificación de los anonimatos hasta el ofrecimiento de los versos; empieza, por tanto, con «Gran filósofo era» y concluye en «los siguientes metros».

La referencia al voluntario ocultamiento del nombre del que empezó la *Comedia* es, en cuanto función exordial, un mecanismo para incrementar el interés por la obra. Si él, siendo «gran filósofo», calla su identidad por «temor a detractores y nocibles lenguas» (tópico, éste, exordial: Russell 185 n. 19), es que algo hay en ésta que mueve al ruido. Pero tal incitación a los receptores puede resultar impropia, de ahí la necesidad de esconderla mediante la ambigua exposición de lo que es su contrario, mediante la defensa, entonces, de lo ortodoxo: «no me culpéys²⁷ si, *en el fin baxo que le pongo* [se supone por la lectura previa, que es ayudar —y con deleite] no espresase el mío [el nombre de quien completó la obra, y se sobrentiende que en el mismo tenor]. Ahora bien, en caso de que la edición sin liminares de 1499 sea realmente la *princeps* (y yo lo tiendo a pensar), cabe la posibilidad de que efectivamente el libro haya provocado comentarios negativos; de ser así, Rojas aprovecha el hecho de diversos modos: uno, para señalar con base en el tópico, que la obra produce algo de escándalo y, con ello, inducir también el interés hacia ella; otro, para acallar tales comentarios mediante la reiteración de la bondad de su objetivo autoral, y uno más, para censurar y golpear a quienes los emitieron («...nocibles lenguas más aparejadas a reprehender que a saber inventar»). Por otra parte, y de ya ser conocido el texto completo, creo que lo de «las nocibles lenguas» indirectamente nos indica su éxito, elemento éste que —junto con la conciencia de haber escrito una obra muy buena—, justificaría el porqué Rojas quiso descubrir su autoría (aunque aparentando no querer hacerlo).

Después de la subliminal manifestación de que la obra puede causar molestias porque algo hay en ella, Rojas realiza un hábil movimiento mediante el empleo de un conocido tópico exordial. Así, varía el objetivo de los «detractores»: no es hacia el contenido sino hacia su persona. Y es que la creación literaria no constituye su oficio (he aquí el tópico),²⁸ lo que puede conducir a diversas murmuraciones o maledicencias. Lo que me resulta más interesante es que se aprovecha el lugar común para el autoelogio, aparentando una falsa humildad (que también es tónica) que se evidencia que es sólo eso. Divertido, a más de efectivo, juego con los dictados retóricos. Apunto, rápidamente, las autoalabanzas: su creación literaria es «discreta» (calificativo, en la época, ciertamente de mucho valor); él es abogado,²⁹ y de lo que más se precia es del estudio del derecho (esto avala sus conocimientos y discreción; no sólo es «ciente» [191] el que lo precedió); se distrajo de sus estudios, según lectura contraria de lo que se dice posibilitada por la construcción irónica (distracción que implica el cuidado que depositó en la «nueva labor»), y seguramente se tardó más de los quince días de vacaciones, también en lectura irónica (reiteración del trabajo invertido en la

continuación de la *Comedia*). Y como si humildemente aceptara Rojas la verdad de las murmuraciones, que por su propia táctica, no son sino para encomiarlo, se disculpa con el ofrecimiento de los versos —que dicho sea de paso, además de descubrir la identidad del autor, cumplen la función de *recapitulatio* (refrescar en la memoria, con mucho ornato para que en ella quede, la *res*). No es necesario indicar que, conforme con la interpretación aquí desglosada, es obvio que no concuerdo con aquellos críticos que han querido ver a un Rojas inseguro de su propia pluma y temeroso de los demás, que se disculpa sinceramente. Así Gilman (*Arte y estructura* 19, 22; *La España* 76), así Morón Arroyo (108) —por citar sólo a dos estudiosos que entienden el libro de tan distinta manera.

Como si hubiese la seguridad de que se ha motivado el deseo de leer *Calisto y Melíbea*, el exordio de Rojas cierra con unas líneas en las que, sin abandonar el tópico de falsa modestia, se especifica lo escrito por uno y otro autores,³⁰ más la despedida tradicional latina («Vale»). Ésta es, pues, la *conclusio* de la epístola, que también ha dado lugar a comentarios; sobre todo, relativos a la parte donde acaba lo de «antigo autor» y a la falta de claridad en la conceptualización de «auto» y «cena». Para no meterme más en asuntos que no son propiamente materia de este artículo, simplemente destaco que para Rojas la obra, sin duda alguna y como aquí también se aprecia, pertenece al género dramático. ¿Por qué, entonces, querer verla como novela, y con ello restarle al drama todas las posibilidades que se observan en *Celestina*?

No podría concluir sin reiterar la capacidad artística de Rojas que se manifiesta en «El autor a un su amigo». No sólo es la habilidad técnica, aprendida en la aulas escolares, sino el muy interesante uso que de ésta se hace para lograr los objetivos exordiales. Y es que, a todas luces, la carta es un exordio, aunque la crítica especializada no haya reparado puntualmente en ello.

NOTAS

¹ Marciales piensa que «es totalmente seguro» que se imprimió (30), y que ello se hizo entre mayo y junio; aventura como posible imprenta la de Juan Gysser, y considera que ya era la edición «acabada» de la *Comedia* (5).

² Idea muy semejante en Marciales (31). *Vid.* mi nota 7.

³ Nepaulsingh señala la respuesta particular a cada pregunta (330-331). No se problematiza lo que puede haber «debajo» de las contestaciones.

⁴ Como «el discurso pequeño quedó sin reglas propias» (Whinnom, «Introducción crítica» 53), éste frecuentemente se adecuó a la normatividad propuesta por la *ars dictaminis*; no debe, pues, extrañar, que varios exordios adopten la forma epistolar. Para el aprovechamiento de ésta en la literatura, es aún recomendable el libro de Kany (*The Beginnings*); para la ficción sentimental, en particular, *vid.* por ejemplo, Vigier («Fiction

epistolaire») y Walde («Estilo y estructura» 543-561), y para los libros de caballerías, Roubaud. («Cartas son cartas» 103-112) —por mencionar sólo dos géneros.

⁵En virtud de que el autor del exordio se identifica con el que continúa *Celestina*, y éste se llama Fernando de Rojas si se cree verdadero lo «revelado» en los versos acrósticos, atribuyo a él aquello que observo. Y es que me inclino (aún) a pensar que fue una sola persona quien completó la *Comedia*: Rojas, precisamente. Foulché-Delbosc y Cejador y Frauca, dicho sea de paso, consideran que pudo ser Proaza quien redactó la «Carta» (Krause 89).

⁶Cito por la edición de Peter E. Russell: Fernando de Rojas. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Clásicos Castalia 191. Madrid: Castalia, 1991. «El autor a un su amigo» en pp. 183-187.

⁷ Marciales aventura que es joven, «que está bien al tanto del proceso que ha llevado a la escritura de toda la obra» (39), que es toledano y de buena posición económica (la edición se haría bajo sus auspicios) (31).

⁸ De ser así, las líneas finales, que dan tanto aire de «realidad», serían un recurso más de verosimilitud con miras a afianzar este fin.

⁹ En las cartas de la época, era frecuente que se utilizara un proverbio, una cita bíblica o incluso un refrán (Faulhaber 98; Copenhagen, «The *exordium*» 199-200).

¹⁰ Nótese la sintaxis latinizante, con posposición de verbo, que privará en la carta. El «autor» establece su calidad también con el estilo (alto o sublime). Sería interesante analizar si, estilísticamente, hay relación irónica entre el exordio y la obra.

¹¹ Subrayo la relación que se establece con los primeros dos enunciados (el general y el particular).

¹² Idea que se dirige al supuesto amigo, pero que por una implícita extensión semántica se aplica también a la «muchedumbre de galanes y enamorados mancebos» de la «común patria».

¹³ No obstante, dice que se termina de hablar del «Esbozo. + Continuación» al final de lo que he determinado como la *captatio benevolentiae*.

¹⁴ Concluida ya la lectura de la carta, para alguien podría referir el anonimato de los escritores.

¹⁵ Y que hace sentido con el hecho de que se está hablando de la obra completa (el inicio de otro y la propia continuación).

¹⁶ Curiosamente, él mismo dice que son escasas las fuentes castellanas en relación con las que no lo son (16), lo que a mi juicio puede servir para echar por tierra su propia aseveración.

¹⁷ No de «Puebla de Montalván», pues es un poblado —toledano— bastante pequeño.

¹⁸ Y aquí también se cumple la preceptiva del género epistolar: «The *narratio* [...] is the point at which its subject matter becomes the major factor in both its stylistic and formal construction» (Copenhagen, «*Narratio*» 6).

¹⁹ «Agregación de un pensamiento (secundario) explicativo, las más de las veces fundamentador» (Lausberg 264).

²⁰ Es de lo señalados por Curtius, como propios del exordio, con el ejemplo «ofrezco cosas nunca antes dichas» (131).

²¹ Tal vez la presencia de este ritmo (propio del final del discurso) condujo inconscientemente a Marciales a poner un punto y aparte, con lo que se rompe

arbitariamente el periodo (*vid.* su edición 3).

²² Ya vemos que hubo quien la entendió como obra inmoral (entre éstos, quizá, los maledicentes que aduce Rojas), o como divertida y picante (muchos de los continuadores del tema celestinesco), o como en verdad edificante (el anónimo comentador del XVI), etc. Y de tan diversas maneras se sigue entendiendo en la actualidad; incluso, hay quienes ahora la consideran desgarrada y nihilista.

²³ Y es que el receptor tiene claro, por la *salutatio*, de que habla el «autor». ¿A quién, entonces, atribuir «la presente obra» y «estos papeles» si nada se ha dicho aún de otro escritor?

²⁴ Véanse especificaciones en la edición de Marciales (4 n. C.8).

²⁵ A esta autoría se inclinan varios críticos, como Severin («Introducción» 15) y Russell (28, 30, 113), entre los editores, y ya antes Elisa Aragone (*apud* Severin «Introducción» 15) y no se diga Martínez —quien cree que toda la *Comedia* es de Cota. Pero ha habido opiniones diferentes, de las que cito algunas: un estudiante, ya muerto, que fue compañero de Rojas (Bonilla y San Martín, *apud* Krause 98), un compañero, pero converso (Krause), un «eclesiástico» (Morón 21), un clérigo toledano, quizá Alfonso Martínez (A. Vermeulen, *apud* Morón 21), y la más reciente e interesantemente defendida, también con nombre y apellido: un compañero converso, que es (el conocido médico) Francisco de Villalobos (Illades). Al igual que en el XVI, la tendencia en este siglo es aceptar, con base en análisis bastante sólidos, la autoría distinta del auto I de la *Comedia* (e incluso de la primera escena del II); generalmente los pareceres que cuestionan lo dicho por Rojas se sustentan en la aparente unidad de la obra, así tienden a creerlo Blanco White (Gilman, *Arte y estructura* 24), Benedetto Croce (Piñero 26-27), Menéndez Pelayo (*Orígenes* 247) o, recientemente, Emilio de Miguel con su inteligente estudio «*La Celestina*» de Rojas.

²⁶ Quizá con estos dos nombres indirectamente se muestre que *Celestina* es obra polisémica.

²⁷ Nótese que hay una suerte de petición.

²⁸ Éste (como varios de los que aparecen en «El autor a un su amigo») es frecuente en *exordia* de diversas obras literarias, no sólo de las comedias humanísticas —que son las únicas que menciona Russell (47).

²⁹ No se dice estudiante (como tampoco lo hace en los acrósticos), lo que ha derivado en algunos cuestionamientos biográficos (Marciales 270-272; Severin, «Introducción» 14-15; Whinnom, «Interpreting» 64 n. 36).

³⁰ Como es de todos conocido, hay variaciones entre sendas versiones de «El autor a un su amigo».

* * *

OBRAS CITADAS

- BALDWIN, Charles Sears. *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400) Interpreted from Representative Works*. New York: Macmillan, 1928.
- COPENHAGEN, Carol A «The *exordium* or *captatio benevolentiae* in Fifteenth-Century Spanish Letters». *La Corónica* 13.2 (1985): 196-205.

- _____. «Narratio and petitio in Fifteenth-Century Spanish Letters». *La Corónica* 14.1 (1985): 6-14.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina* (1948). Trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre. 1ª reimp. T. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- FAULHABER, Charles B. «The *Summa dictaminis* of Guido Fabo». James J. Murphy, ed. *Medieval Eloquence. Studies in Theory and Practice of Medieval Rhetoric*. Berkeley: University of California Press, 1978. 85-111.
- GILMAN, Stephen. «*La Celestina*: Arte y estructura». Tr. Margit Frenk. Persiles 71. Madrid: Taurus, 1982 [reimp.].
- _____. *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de «La Celestina»*. Tr. Pedro Rodríguez Santidrián. Persiles 107. Madrid: Taurus, 1978.
- ILLADES AGUIAR, Gustavo. «*La Celestina*» en el taller salmantino. México: Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa.
- KANY, Charles E. *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy, and Spain*. University of California Publications in Modern Philology 21, 1. Berkeley: University of California Press, 1937.
- KRAUSE, Anna. «Deciphering the Epistle-Preface to the *Comedia de Calisto y Melibea*». *The Romanic Review* 44.2 (1953): 89-101.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Trad. de José Pérez Riesco. T. II. Madrid: Gredos, 1967.
- MARCIALES, Miguel. «Introducción». Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Introd. y ed. crít. de M. Marciales, al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. T. I. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1985. 1-372.
- MARTINEZ, Salvador. «Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y autoría de *La Celestina*». *Hispanic Review* 48 (1980): 37-55.
- MENA, Juan de. «*Laberinto de Fortuna*». *Poemas menores*. Ed. de Miguel Ángel Pérez. Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Hispánicos 13. Madrid: Editora Nacional, 1976.
- MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la novela* [1910]. T. III. Santander: Edición Nacional, 1942.
- MIGUEL MARTINEZ, Emilio de. «*La Celestina*» de Rojas. BRH, Estudios y Ensayos 398. Madrid: Gredos, 1996.
- MORON ARROYO, Ciriaco. *Sentido y forma de la «Celestina»*. 2ª ed. corr. Crítica y Estudios Literarios. Madrid: Cátedra, 1984.
- NEPAULSINGH, Colbert. «The Rhetorical Structure of the Prologues to the *Libro de buen amor* and the *Celestina*». *Bulletin of Hispanic Studies* 51 (1974): 325-334.
- PIÑERO RAMIREZ, Pedro M. «Introducción». Fernando de Rojas. *Celestina*. Ed. de P. Piñero. Austral A282. Madrid: Espasa-Calpe, 1993. 9-60.
- ROJAS, Fernando de. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. crítica de Miguel Marciales. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. Illinois Medieval Monographs I. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985.
- _____. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de P. Russell. Clásicos Castalia 191. Madrid: Castalia, 1991.

- ROUBAUD, Sylvia y Monique JOLY. «Cartas son cartas. Apuntes sobre la carta fuera del género epistolar». *Criticón* 30 (1985): 103-125.
- RUSSELL, Peter E. «Introducción». Fernando de Rojas. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de P. Russell. Clásicos Castalia 191. Madrid: Castalia, 1991. 11-158.
- SEVERIN, Dorothy Sherman. «Introducción». Fernando de Rojas. *La Celestina*. Ed. de D. Severin. Notas en colab. con Maite Cabello. 8ª ed. Letras Hispánicas 4. Madrid: Cátedra, 1994. 11-44.
- . «The Prefatory Material: The Author's Ambivalent Intentions». *Tragicomedy and Novelistic Discourse in «Celestina»*. Cambridge—New York—Melbourne: Cambridge University Press, 1989. 9-21.
- STAMM, James R. *La estructura de «La Celestina»: una lectura analítica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988.
- VIGIER, Françoise. «Fiction épistolaire et *novela sentimental* en Espagne aux XVe et XVIe siècles». *Mélanges de la Casa de Velázquez* 20 (1984): 229-259.
- WALDE MOHENO, Lillian von der. «Estilo y estructura en las ficciones sentimentales de Flores: la retórica». «*Grisely Mirabella*», de Juan de Flores. Disertación doctoral. México: El Colegio de México, 1994. 487-574.
- WHINNOM, Keith. «Interpreting *La Celestina*: The Motives and the Personality of Fernando de Rojas». F. W. Hodcroft, D. G. Pattison, R. D. F. Pring Mill, and R. E. Trumand, eds. *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*. Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981. 53-68.
- . «Introducción crítica». Diego de San Pedro. *Obras completas, II: Cárcel de Amor*. Clásicos Castalia 39. Madrid: Castalia, 1971. 7-66.

