

LA AUTORIA DE LA 'COMEDIA'

HENK DEVRIES

Holanda

[En 1999, pensando en el quingentesimo aniversario de la *Comedia*, le escribí a Henk DeVries, un gran conocedor del texto de la *Comedia*, y entre otras cosas le pedí que me pusiera sobre papel *sus* pensamientos sobre la autoría de tan genial obra. Como es habitual en él, me contestó con gran detalle y gran seriedad, dándome permiso para diseminar ésta su 'Carta a un su amigo' si me pareciera útil. No he editado la carta, aunque sí he agregado un título y unas referencias para facilitar su lectura y consulta. JTS]

Muchas gracias por tu carta, pero ¡vaya preguntita que en ella, de paso, me haces! A ver si acierto a darte una respuesta que te sirva para algo. ¿Qué pienso yo de la autoría de *Celestina*? La dificultad reside en explicar mi opinión y hacerla aceptable para otros, ya que mi principal argumento consiste en la estructura aritmética de la *Comedia* de dieciséis actos, y los colegas filólogos suelen tener cierta aversión a los números, que les parecen una cosa totalmente ajena al arte literario. Lo cierto es que tenemos tanto derecho a contar los versos de un poema cuanto a contar las sílabas de los versos; y así como la cantidad de estrofas contenidas en un poema como *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, o *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, tiene un significado que el lector curioso puede averiguar fijándose en las proporciones de las partes que componen el conjunto y en el simbolismo de los números, así también en la *Comedia de Calisto y Melibea* las cantidades de réplicas (parlamentos, monólogos) contenidas en los actos determinan las proporciones de la obra en la estructura aritmética que prefijó el autor. Por este motivo, me opongo a los que llaman 'versión definitiva' a la versión alargada (*Tragicomedia*), porque lo que importa es estudiar bien la versión **original** que es la *Comedia*, que con sus dieciséis actos es una obra de arte completa y perfecta. Difiero de la mayoría de los celestinistas en que para mí no es problemática la autoría del primer acto, sino la del *Tratado de Centurio* y el porqué de la adición.

Lo difícil de analizar y determinar es la génesis del fondo aritmético de la *Comedia* que describí en mis artículos.¹ Lo más arduo del acróstico no era el escribir los versos, sino la construcción de una frase acróstica que se compusiera de catorce

Aes, cuatro Bes, cinco Ces, etcétera, para reproducir. y comunicar a los lectores, la cifra mediante la cual los nombres de los personajes se acoplan cada uno a su número. ¿Cómo acertaron a construir una frase de 88 letras que da sentido, y en que la frecuencia de cada una de las 18 letras diferentes estaba prefijada? El resultado fue la frase que conocemos: “El bachjler Fernando de Roias acabó la Comedia de Calysto y Melybea. E fve nascjdo en la Pvebla de Montalván.” Pero en tales circunstancias, ¿cómo no poner en duda la veracidad de lo que en la frase se afirma? Fueron acaso el nombre de Fernando de Rojas y el de su pueblo natal los únicos que cabían? En alguno de mis artículos [n1] he sugerido que Rojas contaba con el apoyo de un matemático y que la *Comedia* sería obra de dos artífices, uno que calculó las complicadas construcciones aritméticas y otro que escribió el texto dramático. A propósito, ¿quién era aquel Isaco Coeno que Ted E. McVay Jr. descubrió en los versos finales?² ¿Y qué es lo que contribuyó a la *Comedia*, o a la versión alargada? ¿Lo sabremos nunca?

Lo cierto es que las estructuras aritméticas de la *Comedia*, que son incontestables, confirman que el acto primero fue construido como una parte del conjunto del cual son también partes integrantes los nombres de los dieciséis personajes con sus números, la cifra, y las figuras aritméticas en las que participan los dieciséis números. La unidad de la estructura me parece que no permite la suposición de un ‘antiguo auctor* del primer acto que ignorara cómo iba a ser la *Comedia* completa y cuántos actos, escenas y réplicas cabales tendría.

Quien haya visto la hermosura de la estructura aritmética de la *Comedia* comprenderá que solo “contra su voluntad” podía su autor (si es que era este mismo el interpolador) dejarse persuadir a “meter segunda vez la pluma” para alargar la *Comedia*, porque sabía que iba a destruir algo perfecto. ¿Le desanimó el descuido de los impresores? Porque se da el caso que los de Toledo 1500 y Sevilla 1501 estropearon la frase acróstica, cuya forma correcta es la que se lee en las ediciones de Krapf y Cejador, que reproducen la de Valencia 1514 (verso 23: Insisto remando; v. 57: E así que esta obra; en las dos *Comedias* estos versos comienzan con Y).

Leí con gran asentimiento el penúltimo párrafo del estudio de Patrizia Botta en *Cinco siglos de Celestina*: “Por nuestra parte, nos inclinamos hacia la (...) hipótesis (...) de un Rojas que al encontrar esos ‘papeles* (si acaso los ha encontrado), a la hora de englobarlos en su texto los modifica radicalmente, los va puliendo y retocando en todas SUS partes, incluido sobre todo el I^{er} Auto. Es, pues, autor de la ‘nueva’ *Celestina*, autor integral del principio hasta su fin, autor de su *forma fijada para la imprenta*, la primera en 16 autos, de la que es responsable único y cabal.”³ El busilis está en lo que Patrizia Botta expresa con tanta cautela: **si acaso los ha encontrado**. Es que ella ha visto lo que salta a los ojos de todo lector verdaderamente atento: que aquel autor que en una ‘carta’ (?) “a un su amigo” y en unos versos acrósticos presenta al público la *Comedia*, de dieciséis actos, no dice en ninguna parte haber encontrado obra manuscrita alguna sin acabar.

Yo no me explico cómo tantos críticos de nuestro siglo pudieron caer en la trampa que el autor de la *Comedia* armó. No falta quien pretende rendir cuenta con todo pormenor de lo que pasó: “Al mandar una copia del manuscrito de la *Comedia* al anónimo amigo a quien va dirigida la *Carta*, explica los motivos que le habían llevado a continuar y acabar la primorosa obra que había encontrado inacabada en forma manuscrita y sin nombre de autor. No en la *Carta*, sino en los versos acrósticos añade el dato de que el hallazgo del manuscrito, por su parte, tuvo lugar en Salamanca.”⁴ Lo que sorprende es que esto no lo escriba un cualquiera, sino (en la introducción a su edición) Peter Russell, hombre de muchos méritos en el campo del hispanismo, entre los que se destaca el haber demostrado el papel que desempeña en *Celestina* la magia.⁵ La gratitud que le debemos, aun si fuese por solo esto, es inmensa, porque el que *Celestina* sea una hechicera es de capital importancia para la inteligencia correcta de la *Comedia*, como indicaré luego.

Lo que suele pasar, por lo visto, es que uno lee las piezas iniciales, destila rápidamente un concepto superficial de la génesis de la *Comedia* y luego, sin volver a mirar al texto, construye graves teorías sobre un malentendido. Pero si el acto primero no es de la misma mano que todo el resto de la *Comedia*, tendremos por lo menos la situación que define Patizia Botta: la de un ‘Rojas* que pulió y retocó los papeles que vinieron a sus manos, haciéndolos suyos. No me parece de todo punto imposible que el acto primero sea de otro autor que no fuese el mismo que el que escribió los otros quince actos, pero me parece poco probable. Y por cierto las piezas iniciales no dan ningún indicio de que así sea.

Este autor que presenta la *Comedia* de dieciséis actos —démosle el nombre que revelan los versos, Fernando de Rojas— ¿qué dice? Hablando de la falta de **defensivas armas** para resistir los fuegos del amor, dice haberlas hallado “esculpidas en estos papeles.” ‘Estos papeles,’ en una introducción a la *Comedia*, no quiere decir otra cosa sino precisamente esto, la *Comedia*. Asimismo en los versos, “Yo vi en Salamanca la obra presente”: se refiere a la obra que el lector tiene en manos, la *Comedia*. Y este ‘ver’ la obra, es el verla con los ojos visionarios del artista creador, el concebirla cómo iba a ser. Rojas sabía rebien quién fue el *antiguo auctor* del acto primero: él mismo antes de graduarse. Una de las razones por las que se movió a acabar la obra fue que oyó “su inventor ser ciente”: así se refiere al día de su graduación. Lo que el estudiante había comenzado, pero tuvo que dejar a un lado hasta terminar los estudios, el bachiller lo acabó. Creo que esta mi interpretación de las piezas iniciales es la que mejor concuerda con su tono irónico y mistificador. Al antiguo autor podía dársele este nombre porque ya no existía: era el estudiante que había sido el que ahora ya era bachiller. Así se conciertan incluso dos pasajes de otra manera inconcertables, ya que después de leer “Vi que non tenía su firma del autor, y era la causa que estaua por acabar,” extraña no poco leer, pocas líneas más adelante: “Y pues él con temor de detractores y nocibles lenguas (...) c(i)eló su nombre...” ¿Cómo iba a saber este motivo del antiguo autor si no sabía quién era? (Ya hace más de diez años que señaló este contrasentido Emilio de Miguel Martínez.)⁶

El autor de la *Comedia* nos habla en un tono mistificador porque quiere que busquemos el mensaje secreto que escondió sutilmente en la obra. Los “quince días de vacaciones” y las cien monedas son alusiones al momento en que se cumplen quince siglos de cristianismo. Al mismo tiempo, por ser estas las vacaciones de Pascuas (como descubrió Gilman), constituyen una alusión a la “Divina” *Commedia* de Dante, cuya acción comienza en Semana Santa. El famoso juicio de Cervantes (“libro, en mi opinión, divi-” etc.) se refiere a las alusiones burlescas a la gran obra de Dante que Rojas escondió en la suya.

Es muy compleja la belleza oculta de la *Comedia* “De la cual te ruego me dejes hablar un poco;” que lo haré “cuan brevemente puedo,” imitándome a uno de sus muchos aspectos. Dante Alighierí, al comienzo de su *Commedia*, marca la fecha ideal de su obra, el año 1300 de la era cristiana, con una alusión al Salmo 89: se encuentra el poeta a mitad del camino de la vida humana, tiene treinta y cinco años. (Calisto alude al mismo salmo al hablar de la llama que dura ochenta años). Este número 89 pertenece a la serie de Fibonacci (Leonardo de Pisa), del cual tomó el autor de la *Comedia* (o el equipo de autores) los números de Crito (21), Tristán (34) y Lucrecia (55). En la serie de Fibonacci, en la cual cada término es la suma de los dos anteriores, hay la proporción divina entre cada pareja de términos inmediatos, es decir $21:34=34:55$. (Son valores aproximativos, pero en la serie de Fibonacci la diferencia entre el producto de las extremas razones y el cuadrado de la media razón es mínima: $21 \times 55 = 1155$; $34 \times 34 = 1156$.) Ahora bien, además de Tristán y Lucrecia hay otras cuatro parejas de personajes cuyos números suman 89: Calisto (42) con Pármeno (47) y con Sempronio (47); Melybea (58) con Sosia (31); Crito (21) con Celestina (68). Y las cinco parejas se encadenan, porque sumando el valor numérico de las vocales de sus dos nombres por una parte y el de las consonantes por otra, nos encontramos con los números de otra pareja; y así, al separarse una pareja surge otra, y de ésta, otra, etcétera, hasta que la pareja Lucrecia/Tristán produce los números 52 y 37, que a su vez corresponden al trío alegórico Mundo+Amor ($25+27=52$) y Fortuna (37). Y al mismo tiempo —acabo de caer en la cuenta (!)— a la ‘Divina Comedia’ ($37+52=89$).⁷

Se ha tomado muy al pie de la letra lo de las armas defensivas contra los fuegos del amor. Pero la vehemente sátira que es la *Comedia* no va dirigida contra el amor físico, ni mucho menos contra ningún maltratamiento de los preceptos del amor cortés. La queja que Pleberio dirige contra Fortuna, Mundo y Amor es la queja de los judíos conversos contra Inquisición, Estado e Iglesia. Los tres personajes alegóricos, juntados con los trece que hablan (y que no digo que no tengan sus aspectos alegóricos ellos también) hacen que la *Comedia* de dieciséis actos tenga otros tantos personajes para celebrar el comienzo del siglo dieciséis con un escarnio mordaz contra estos tres poderes, y sobre todo contra la Iglesia, que en vez de practicar el amor al prójimo se obstina en tornar el vino en agua: judíos creyentes en cristianos inevitablemente insinceros. Esto es lo que representa en alegoría el hechizo que

Celestina ejerce sobre Melibea. Por este hechizo la alcahueta, que representa en alegoría el poder de la Iglesia, fuerza a la joven a entregarse al amor de Calisto. Entregándola a quién se profesaba *melibeo* la hace *calistiana*. Pero aunque Melibea pierda la *virginidad* corporal, conserva entera y pura el alma, como vemos en la oración que dirige a Dios, poco antes de morir: “Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cativa tengo mi libertad, cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto cavallero, que priva al que tengo con los vivos padres” (aucto XX). La frecuente asociación de Calisto con el asno (que es el caballo de Cristo, como se dice en mi país) sirve para aclarar a quién representa el “muerto cavallero.” Y “los vivos padres” también, para los lectores de hace cinco siglos, tendría sentido doble: no solo los progenitores de Melibea, sino Moisés y los Profetas y los que escribieron “aquellos libros antiguos” que Pleberio mandaba leer a Melibea, “por más aclarar [su] ingenio.”

Ingeniosa y admirable alegoría burlesca es la *Comedia*. La sátira va dirigida contra la Iglesia. Manuel da Costa Fontes ha estudiado con mucho detalle uno de los seis oficios de Celestina, el de restituir la virginidad corporal perdida⁸ Sin duda se refleja aquí la aversión a un dogma inaceptable para judíos, el de la virginidad de la Madre de Dios, pero al mismo tiempo los lectores de la *Comedia* verían en esta maestría de Celestina de hacer virgos que luego se deshacen una alusión al bautizo, que para ellos sería una cosa exterior sin consecuencia. La ironía y la burla eran las armas defensivas con los que resistían los ‘fuegos del amor’ los que se llamaban *anusim* ‘forzados’ por no tener más remedio sino fingirse cristianos.

La interpolación de cinco actos destruyó la estructura aritmética de la *Comedia* original, pero la forma correcta de la cifra, en la edición de Valencia 1514, daba acceso al juego de los nombres con sus números. Y conste que el que añadió los cinco actos entendía bien la *Comedia*. El nombre de Centurio alude a que la obra celebra el comienzo de la nueva centuria (ofreciendo un nuevo paralelo a la suma de Calysto/42 y Melybea/58). El prólogo hace constar que “aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la historia para *contar* coligen la *suma*” (subrayo yo) para enseñar el camino a los que buscan el sentido verdadero, encubierto, de la obra. Y uno de los versos menciona ahora a Cota y Mena. Pero ¿será posible que nunca nadie haya visto que ‘cota* y ‘mena’ son **armas defensivas?**⁹

Estoy traduciendo la *Comedia* al holandés [y saldrá en 2001]. Será la tercera traducción a mi idioma, después de dos de la versión alargada, una que apareció en Amberes en 1550 y fue reimpressa hasta 1616, y la otra que hizo Albert Helman en 1942 con ayuda de Van Praag. La labor del traducir le constriñe a uno a darse cuenta de las cosas. Por ejemplo, para poder presentar una *Comedia* cuyos actos vayan divididos en escenas, habrá que determinar con precisión los criterios que manejaba el autor. El cual, en esta parte también, jugaba un juego de agudeza con sus lectores. La *Comedia*, además de otras muchas cosas, era un ejercicio para dramaturgos: hay que prestar mucha atención para que no se le escape a uno ninguna de las acotaciones

incorporadas al texto dramático. La pretendida confusión de 'cena' y 'auto' era otra clave para activar a los lectores "para cuyo verdadero plazer es todo" [Prólogo]. Se trataba, en este caso, de determinar el número de todas las escenas de la *Comedia*, el cual, una vez determinado, confirma la estructura aritmética de la obra.

Ya es muy larga esta carta 'a un mi amigo,' y no se resuelve en ella el problema. La *Comedia* es obra de un solo autor o de un equipo de autores que cooperaron simultáneamente, esto sí que creo saber con certeza. ¿Era Fernando de Rojas el que escribió el texto dramático? No lo sé. ¿Calculó él mismo las construcciones aritméticas y la cifra? No lo sé. ¿Quién era Isaco Coeno y qué hacía? No lo sabemos. ¿Fue el autor de la *Comedia* el que interpoló los cinco actos? Lo ignoro. Parece poco lo que tenemos como punto de partida para futuras indagaciones, pero no es despreciable: la *Comedia* fue un acto de resistencia intelectual y nació en un ambiente académico.

Recibe un muy cordial saludo, y los mejores votos para este año de 1999 que acaba de comenzar, de tu amigo,

Henk de Vries.

* * *

Notas

¹ Por ejemplo, H. DeVries, "Sobre el mensaje secreto de Calysto y Melybea," en *La Celestina' y su contorno social*, dir. M. Criado de Val (Barcelona: Borrás, 1977), 135-151; "La Celestina, sátira encubierta: el acróstico es una cifra," *Bol. De la Real Academia de la Historia* 54 (1974): 123-152; "Isaco Coeno ... de ¿dónde?," *Celestinesca* 10.2 (1986): 41 y "Otra nota a Isaco Coeno," *Celestinesca* 23 (1999): 139-141. [Ed.]

² Ted E. McVay, Jr., "A Possible Hidden Allusion in *Celestina*," *Celestinesca* 10.1 (1986): 19-22. [Ed.]

³ Patrizia Botta, "El texto en movimiento (de la *Celestina de Palacio* a la *Celestina* posterior," *Cinco siglos de 'Celestina': Aportaciones interpretativas*, ed R. Beltrán et al (Valencia: Universidad, 1997), pp. 135-159, la cita en 147. [Ed.]

⁴ P. E. Russell, ed. *Fernando de Rojas. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Clásicos Castalia 191, Madrid: Castalia, 1991, en la p. 24 de su introducción. [Ed.]

⁵ P. E. Russell, "La magia como tema integral de la *Tragedia de Calisto y Melibea*," en su *Temas de 'La Celestina' y otros estudios* (Barcelona: Ariel, 1978), pp. 243-276. [Ed.]

⁶ Emilio de Miguel Martínez ("Rojas y el auto I de *La Celestina*," *Insula*, no. 497 [1988], 19-20) propuso "restituir a Rojas (...) el mérito de autoría única que le corresponde."

⁷ Suele escribirse que el epíteto 'divina' aparece en el título de la *Commedia* de Dante en el siglo dieciséis (y algunos especifican que en la edición de Venecia 1555). Gerard Wijdeveld (en su edición [1984] de la traducción holandesa por Christinus Kops O.F.M., p. 9, sin mencionar fuente) escribe que el adjetivo se encuentra ya en el título en algunos de los manuscritos más antiguos.

⁸ Manuel da Costa Fontes, "Celestina as Antithesis of the Virgin Mary," *Journal*

of *Hispanic Philology*, 15 (1990-1991), 7-41; y "Adam and Eve Imagery in *Celestina*: A Reinterpretation," *Journal of Hispanic Philology* 17 (1992-1993), 155-190. "Rojas' apparently didactic purpose constitutes a clever, indispensable cover for a bitter attack on Christianity" (184). A los aspectos marianos de *Celestina* señalados por Costa Fontes podría agregarse la asociación con el número 100 ("Si entre cien mujeres va"; "¡Asi pudiera ciento!"), que era un símbolo mariano, por componerse de cien letras el *Ave María*. San Jerónimo y Beda, a propósito de la parábola del sembrador, asociaban el número treinta con las nupcias, el sesenta con el estado de la viudez, y el ciento con "la corona de la virginidad" (Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter* [München 1975], págs. 75 y 178).

⁹ *cota*¹, primera acepción: "f. Arma defensiva del cuerpo, que se usaba antiguamente. Primero se hacían de cuero y guarnecidas de cabezas de clavos o anillos de hierro, y después de mallas de hierro entrelazadas.*

*mena*², "f. ant. Prisma que corona los muros de las fortalezas, almena." (*Diccionario de la lengua española*, 19a ed.). Russell, edición, pág. 184,n10 (a 'defensivas armas') cita a Covarrubias: "Arma puede ser (...) defensiva, como la cota, el casco, la rodela, el coselete, etc."



Acto XII. Traducción alemana de C. Wirsung (1534)
Grabado de Hans Weidetz

LA HYIA DE CELES- TINA.

*Por Alonso Geronimo de Salas Bar
uadillo: impressa por la diligencia y
cuydado del Alferez Francisco
de Segura , entretenido
cerca de la persona del
Señor Virrey de
Aragon.*

A Don Francisco Gassol, Cata-
llero del Orden de Santiago
del Consejo de su Magestad , y
su Protonotario en los Reynos
de la Corona de Aragon.



CON LICENCIA.

En çaragoça , Por la Biuda de
Lucas Sanchez. Año de 1612.

*A costa de Iuan de Bonilla,
mercader de libros.*