



La Celestina desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo
Ávila – IES Jorge Santayana

RESUMEN:

El análisis de diversos aspectos teatrales de *La Celestina* muestra que se emplean las mismas técnicas a lo largo de los actos I a XIV, pero que cambian sustancialmente en el resto de la obra; lo que confirma la tesis de García-Valdecasas de que a Rojas se le deben sólo los actos XV-XVI de la *Comedia* y el *Tratado de Centurio*, añadido en la *Tragicomedia*.

ABSTRACT:

The analysis of several theatrical aspects of *La Celestina* shows that the same techniques are used throughout Acts I to XIV, but they substantially change in the rest of the play; this confirms García-Valdecasas's theory according to which Rojas is the author of only Acts XV and XVI of the *Comedia* as well as the *Tratado de Centurio*, added in the *Tragicomedia*.

1.- Autoría de *La Celestina*

En este trabajo vamos a examinar algunos aspectos escénicos de la *Comedia de Calisto y Melibea* a la luz de la hipótesis de José Guillermo García-Valdecasas sobre la elaboración de *La Celestina*¹. Como es sabido, García-Valdecasas propone que un autor anónimo escribió los actos I-XIV de la obra; Rojas la completó redactando el final (muertes de los enamorados) e interpolando en los actos anteriores diálogos, sentencias, alusiones mitológicas y hasta alguna escena².

1.- (García-Valdecasas, 2000).

2.- Aunque tienen muchos puntos en común, la hipótesis de García-Valdecasas me parece que mejora la también valiosísima y temprana hipótesis de Fernando Cantalapiedra (1986). Por una serie de razones, Cantalapiedra cree que la intervención de Rojas comienza en el acto XIII; pero el estilo de este acto, así como de algunos pasajes del XIV, más pa-

García-Valdecasas aporta en su extraordinario libro muchas razones para sostener tal hipótesis³. Por ejemplo, las afirmaciones del propio Rojas en los textos liminares, el empleo de las fuentes literarias o las clarísimas diferencias estilísticas. Así mismo, el examen riguroso de los textos intercalados de la *Tragicomedia* demuestra que éstos generalmente empeoran la obra original, haciendo muy dudosa la posibilidad de que Rojas sea el autor de ésta. Sin contar el desacierto que supone el *Tratado de Centurio*, desde diversos puntos de vista; lo que García-Valdecasas (2000: 129-145) justifica con abundancia de argumentos.

En las páginas siguientes intentaremos comprobar si el examen de *La Celestina* desde el punto de vista escénico apunta en la misma dirección. Veremos que hay tales diferencias que se pueden considerar fuertes argumentos a favor de la distinta autoría de las dos partes.

2.- *La Celestina*, obra dramática

La mayor parte de la crítica acepta en la actualidad que *La Celestina* es una obra dramática. Sin embargo, muchos consideran aún que es una obra dramática no representable, destinada solamente a la lectura. Esto se debe, evidentemente, al hecho de centrar el análisis en la *Tragicomedia*.

Según todos los indicios, Rojas conocía el teatro clásico, pero no conocía las experiencias escénicas, tanto de origen medieval como humanísticas, que se estaban llevando a cabo en lugares alejados de Castilla (Italia, Francia, Inglaterra)⁴. De ahí que, al caer en sus manos un texto teatral, lo relacione con el teatro clásico («terenciana obra», dice en el acróstico), pero con sus continuas intervenciones sobre el texto lo hace más difícil de representar, lo hace más novelístico.

Sin embargo, según García-Valdecasas (2000: 267), la obra original «se concibió para representarse. Con toda seguridad». Como vamos a ver inmediatamente, no es una afirmación ni mucho menos gratuita.

3.- El escenario de la *Comedia de Calisto y Melibea*

3.1.- Posible aspecto del escenario

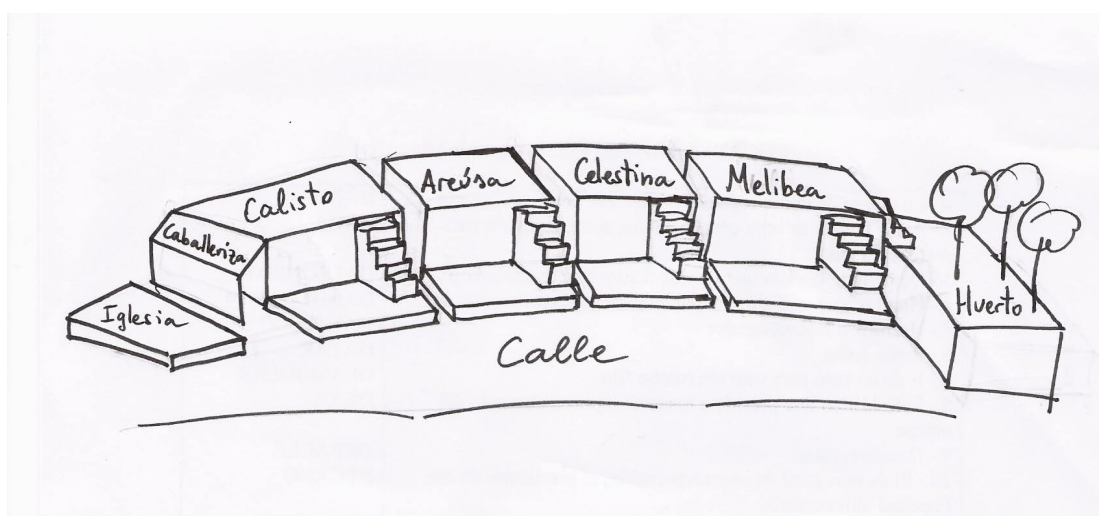
Veamos en primer lugar el escenario que imaginó el primer autor. Consta de cuatro casas, cada una con dos plantas, además de una iglesia. García-Valdecasas (2000: 272) lo relaciona con las experiencias escénicas humanísticas que se estaban desarrollando en Italia

rece del autor original. Ambas tesis tienen también muchas coincidencias con la de Antonio Sánchez y Remedios Prieto (1991), que es más compleja, ya que postula tres fases: primer autor (acto I), segundo autor (redacta una comedia completa de final feliz) y tercer autor (Rojas), que modifica el final. Recientemente, Joseph Snow (2005-2006, pp. 537-561) se ha sumado a la hipótesis de que el papel de Rojas sólo fue completar el final de la obra; y, en una línea semejante, José Luis Canet (2007) admite la posibilidad de que circulara, antes de Rojas, un *Comedia* completa.

3.- Pueden verse resumidas en mis trabajos de intención divulgadora: Berlando de Quirós (2005 y 2008).

4.- Igual que el corrector Alonso de Proaza, que en unos versos añadidos al final de *La Celestina* nos aconseja cómo debemos leer la obra.

a lo largo del siglo XV⁵. Por su parte, Emilio de Miguel, que también defiende briosamente la condición teatral y representable de *La Celestina*, la relaciona con los *escenarios simultáneos medievales*⁶. Ésta es una opción muy razonable, ya que, en efecto, da la impresión de que el escenario imaginado por el primer autor se parece mucho a esos grandes escenarios situados en plazas públicas y contruidos a base de tablados individuales (*mansiones*), que se emplearon en Inglaterra, Francia o Italia durante el siglo XV, y aún se siguieron utilizando en el siglo XVI. Véase la siguiente imagen ilustrativa, en la que aventuramos la posible apariencia del escenario de la *Comedia* original:



En este escenario es posible representar todo lo que ocurre en la *Comedia*. Evidentemente, hay que añadir algunos elementos imprescindibles: al menos una mesa en la planta baja de Celestina, algunas camas (planta alta de Calisto, de Areúsa, de Celestina y de Melibea) y algunas cortinas para dividir estancias en las plantas altas (por ejemplo, en la casa de Calisto, para figurar su habitación y la despensa, en la que entra Pármeno al final del octavo acto)⁷. También es necesaria la imaginación del público. Por ejemplo, las puertas deben ser imaginadas (de ahí la abundancia de acotaciones que se refieren a ellas). Especialmente importante es esto en el acto XII, en el que los enamorados se entrevistan en la puerta de Melibea.

Los actores pueden subir a la planta superior desde la planta baja o desde la parte de atrás, por escaleras situadas fuera de la vista del público.

5.- Por ejemplo, la representación de *Manacchi*, de Plauto, en el patio del palacio ducal de Ferrara, en 1483. Fue una puesta en escena impactante, en la que había cinco casas, con puerta y ventana cada una.

6.- Emilio de Miguel (1996: 139). Este autor, sin embargo, se refiere a la *Tragicomedia* completa, cuya posibilidad de representación es más difícil, como veremos. Sobre este tipo de escenario, véase, por ejemplo, César Oliva y Francisco Torres Monreal (1990: 98-103).

7.- En este tipo de escenario, cada tablado podía tener una cortina que podía ser abierta y cerrada por los propios actores para indicar en qué mansión se iba a producir la acción.

3.2.- Acciones aparentemente difíciles

El primitivo autor no idea ningún suceso que no se pueda representar. Veamos las dos escenas que parecen plantear más dificultad:

- Acto II: salida de Calisto a caballo. La solución escénica es muy simple: Pármeno (que está en la planta baja) sólo tiene que sacar el caballo de la cuadra; Calisto lo monta, desaparece de la escena y vuelve a subir a su *mansión* por la parte de atrás. En el acto V lo volvemos a encontrar en su planta alta.
- Acto XII: caída de Pármeno y Sempronio por unas ventanas. También la solución es sencilla: se hace desde la segunda planta de Celestina, hacia la parte posterior del escenario⁸. Además de que la puesta en escena no plantea ninguna dificultad, es la única solución lógica, porque la puerta de la casa está bloqueada por la justicia y los vecinos.

3.3.- Cambios escénicos añadidos por Rojas

Rojas introducirá en este escenario dos añadidos:

- En el acto XVI introduce una «azotea alta», desde donde se arroja Melibea. Es un nuevo nivel de altura, inexistente hasta ahora⁹.
- En la *Tragicomedia* añade una *mansión* más, la casa de Centurio, de la que, además, no especifica si tiene una o dos plantas.

Son dos cambios que muestran que Rojas no tiene muy en cuenta el escenario creado por el primer autor, ya que lo amplían y dificultan la representación.

Volviendo al escenario de la ilustración, el huerto, concebido como una *mansión* más, no supone ninguna dificultad escénica, ya que su elevación permite representar el muro sin que éste oculte la acción al público. Es probable que ésta fuera la concepción del autor primitivo, ya que con este diseño es sencillo figurar la subida de Calisto por la escala e incluso su caída mortal¹⁰.

Sin embargo, unas palabras de Melibea (acto XIV: «¡O mi señor, no saltes de tan alto, que me moriré en verlo! Baja, baja, poco a poco por el escala») sugieren que el muro es más elevado que el interior del huerto, lo que ocultaría éste a la vista del público. Además, es obvio que esta intervención implica una gran incongruencia. Veamos: más adelante Calisto se asoma desde el interior del muro y pide a los criados que pongan la escala, luego no la ha utilizado («Señor, vesla aquí, baja», contesta Sosia). Entonces, ¿cómo ha subido desde el huerto, si la pared es tan alta? Más tarde, Melibea tiene que pedir a Lucrecia que

8.- Así lo indica García-Valdecasas (2000: 425)

9.- En el acto III, Celestina, en la planta baja de su casa, pide a Elicia: «sube presto al sobrado alto de la solana». Esta acotación no requiere ese tercer nivel de altura, ya que la acción se puede representar perfectamente en la segunda planta, donde están la cocina y el dormitorio de Elicia.

10.- Aunque es discutible si esta caída entraba en los planes del autor original. En esta parte de la Comedia (acto xiv) se percibe la mezcla del estilo y la técnica del antiguo autor con los rasgos de Rojas, como consecuencia del ensamblaje del texto primitivo y la continuación.

la ayude a escalar la pared, y en última instancia es Lucrecia la que se asoma (¿cómo lo ha conseguido?) para hablar con Tristán.

Parece claro que este desnivel entre el huerto y la altura del muro ha sido un añadido de Rojas, que quiere dar verosimilitud novelística a la escena, pero la inutiliza desde el punto de vista teatral. Dificulta innecesariamente la representación y demuestra incompreensión del escenario primitivo. Y esto lo encontramos confirmado en la *Tragicomedia*, en la segunda escena del huerto (acto T-XIX), en la que Calisto escucha a Melibea *subido en la pared*.

4.- El tiempo del primer autor y el tiempo de Rojas

4.1.- La división en actos

La *Comedia de Calisto y Melibea* está dividida en 16 actos. Se suele creer que esta división es obra de Rojas; pero hay algunas opiniones que discrepan (pienso que con toda razón) y achacan tal división a los impresores:

- Miguel Marciales cree que la obra salida de manos de Rojas estaba dividida en cinco actos, como lo estaban las comedias de Terencio que le sirven de modelo¹¹.
- García-Valdecasas opina que no tenía ninguna división, como ocurre en el *Manuscrito de Palacio* o en la *Tragicomedia* editada en Zaragoza (1507). Ésta es una opinión muy verosímil: si Rojas hubiera dividido en actos su obra manuscrita, no habría tenido que marcar con una cruz dónde terminaba la obra original y empezaban sus añadidos¹².

Sea como fuere, la división en 16 actos es extrañísima (por lo que conozco, no tiene antecedentes) y arbitraria. Lo único que hace es extraviar la lectura, puesto que introduce divisiones artificiales donde, en la acción, no las hay.

Retrocediendo un poco más, cabe preguntarse si el autor anónimo dividió en actos su obra. Los modelos que pudo conocer no le ofrecían una única solución: el teatro de Terencio se dividía en cinco actos, pero el de Plauto o Séneca comenzó a dividirse en actos en el siglo XVI¹³. Las comedias humanísticas tampoco se dividían en actos¹⁴.

11.- Miguel Marciales (1985: I, pp. 77 y ss). La división temporal que hace Marciales es arbitraria porque supone que el primer día llega hasta el conjuro de Celestina, que, en su opinión, se tiene que hacer forzosamente por la noche. No hay nada de esto: poco antes del conjuro, Celestina ha expresado claramente su intención de ir inmediatamente a casa de Melibea: «A casa voy de Pleberio; quédate a Dios», le dice a Sempronio.

12.- De esta cruz habla, como es bien sabido, al final de la *Carta* introductoria. Posteriormente este final fue modificado (probablemente por algún impresor) dando lugar a la creencia de que la obra del autor anónimo comprende tan solo el actual primer acto.

13.- Los dramaturgos romanos no dividían sus obras en actos, sino en escenas, y la representación se hacía sin interrupciones. Sin embargo, Horacio explicó que la obra podía comprender «cinco acciones» (*Epístola a los Pisones*, v. 189), lo que dio pie a que, ya en época romana, se dividieran en cinco actos las comedias de Terencio, como atestigua el *Comentario* de Donato, en el siglo IV. Desde la primera edición impresa (1470) también se divide en actos. El teatro de Plauto, que no se prestaba fácilmente a tal fragmentación, fue dividido en actos por primera vez en 1500. Con Séneca se hizo algo después.

14.- Las que más parecen influir en *La Celestina* son *Paulus*, de Pier Paolo Vergerio, y la comedia *Poliscena*, de Leonardo della Serrata. Igual que con el teatro clásico, los editores empezaron a dividir las en actos en el siglo XVI.

Es probable que el anónimo no hiciera tal división, puesto que si la hubiera hecho la habría respetado Rojas. Sin embargo, aunque no dividiera en actos, aparentemente sí siguió el consejo de Horacio de que la obra tuviera «cinco acciones».

4.2.- Cuatro entreactos

En efecto, la *Comedia de Calisto y Melibea* tiene cuatro paréntesis en la acción (de varias horas de duración cada uno), como si fueran cuatro entreactos y, por tanto, la obra se hubiera concebido como un drama de cinco actos¹⁵. Vamos a comprobarlo:

PRIMERA ACCIÓN (una tarde): Calisto habla con Sempronio, busca éste a Celestina y ambos vuelven a casa de Calisto; Calisto da un anticipo a la vieja, que emprende su misión; va a su casa y realiza el conjuro; llega a casa de Melibea y dialoga con ella; vuelve a casa de Calisto, sale con Pámeno, deja a éste en casa de Areúsa y se va a dormir.
Primer entreacto: una noche.

SEGUNDA ACCIÓN (un día): Pámeno despierta tarde y vuelve a casa de Calisto; dialoga con Sempronio; Calisto se va a la iglesia y los criados van a casa de Celestina, donde comen; acude Lucrecia a buscar a Celestina. Ambas se trasladan a casa de Melibea, mientras los criados van a la iglesia a buscar a Calisto. Celestina, tras hablar con Melibea, busca a Calisto, a quien encuentra en la iglesia con los criados. Le comunica la cita con Melibea y todos se van a dormir a hora temprana.
Segundo entreacto: varias horas, hasta las 11 de la noche.

TERCERA ACCIÓN (una noche): Salen Calisto y los criados de casa; se entrevista Calisto con Melibea, vuelve a su casa y se acuesta. Sempronio y Pámeno se desplazan a casa de Celestina, riñen y la matan.
Tercer entreacto: desde la madrugada hasta media mañana.

CUARTA ACCIÓN (a media mañana): Sosia cuenta a Tristán la muerte de Pámeno y Sempronio. Dan la noticia a Calisto. Éste se lamenta.
Cuarto entreacto: doce horas, hasta medianoche.

QUINTA ACCIÓN (por la noche): Melibea y Lucrecia esperan a Calisto en su huerto.
Entra Calisto y tiene lugar el encuentro amoroso.

En este punto queda interrumpida la obra primitiva¹⁶.

4.3.- Acción sin interrupciones frente a interrupciones constantes

En cada una de las cinco acciones el tiempo fluye sin ninguna interrupción. Por tanto, parece claro que la escena inicial de la huerta, único caso de escena temporalmente incoherente, es una interpolación tardía, obra de Rojas¹⁷.

15.- Bien es verdad que estas cinco acciones tienen duraciones muy diferentes, sobre todo después de que la obra fuera alargada con las numerosas interpolaciones de Rojas.

16.- El punto exacto es difícil de determinar, como hemos comentado anteriormente (nota 10).

17.- Como han señalado, con buenas razones, Marciales, Cantalapiedra o García-Valdecasas.

Cuando un personaje se traslada desde una *mansión* a otra, no hay corte temporal, hay un traslado físico del personaje a lo largo del escenario. Esto es muy importante para entender bien la obra.

En tres ocasiones este traslado es mudo¹⁸, pero lo más habitual es que el tiempo del traslado se ocupe con texto hablado. Hay tres posibilidades:

- Monólogo o diálogo de los personajes que se trasladan¹⁹.
- Monólogo o diálogo de los personajes que quedan en el lugar que otro ha abandonado²⁰.
- Monólogo o diálogo de los personajes que esperan a otro, y hablan para darle tiempo a llegar²¹.

Frente a esta soberbia técnica constructiva, el método de Rojas es absolutamente diferente: construye a base de breves escenas que interrumpen continuamente la acción. Incluso sin que cambien los personajes en el escenario, introduce pequeños paréntesis temporales en los que se supone que pasa el tiempo y suceden algunos hechos. El lector (ya no el espectador) lo sabe después, por la narración de los personajes.

Esta práctica comienza mediado el acto XIV y se prolonga en los actos XV y XVI, así como en la *Tragicomedia*. Veamos todos los casos:

1º) (Acto XIV):

MELIB.— ¡Oh mi vida y mi señor! ¡Cómo has querido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite? [...]; ¡Oh traidora de mí, cómo no miré primero el gran yerro que seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaba. SOS. ¡Ante quisiera yo oírte esos miraglos! Todas sabéis esa oración después que no puede dejar de ser hecho. ¡Y el bobo de Calisto, que se lo escucha!

(Paréntesis: transcurren varias horas).

CAL.— Ya quiere amanecer. ¿Qué es esto? No me parece que ha una hora que estamos aquí, y da el reloj las tres.

MELIB.— Señor, por Dios, pues ya todo queda por ti, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista de día, pasando por mi puerta.

18.— Celestina se desplaza a su casa (final del acto VII y final del acto XI); Pármeno y Sempronio se trasladan a casa de Celestina (acto XII).

19.— Son los siguientes casos: Celestina y Sempronio, hacia la casa de Calisto (acto I); los mismos, hacia casa de Celestina (acto III); Celestina sola, hacia la casa de Melibea (acto IV); Celestina sola hacia su casa (acto V); Celestina y Sempronio hacia casa de Calisto (acto V); Celestina y Pármeno hacia casa de Areúsa (acto VII); Sempronio y Pármeno hacia casa de Celestina (acto IX); Calisto y criados hacia casa de Melibea (acto XII); Tristán mientras baja la escalera (acto XIII).

20.— Tenemos estos casos: Calisto, mientras Sempronio se dirige a casa de Celestina (acto I); Pármeno y Calisto, mientras Sempronio alcanza a Celestina (acto II); Celestina, mientras Elicia sube y baja a la planta alta (acto III); Melibea y Lucrecia, mientras Celestina baja la escalera (acto X); Alisa y Melibea, mientras Celestina sale de la casa (acto X); Pleberio, Alisa y Melibea, mientras Calisto vuelve a su casa (acto XII).

21.— Los casos son estos: Celestina, Elicia y Crito, mientras Sempronio se traslada hacia casa de Celestina (acto I); Melibea, mientras se dirigen hacia ella Celestina y Lucrecia (acto IX); Calisto y Sempronio en la iglesia, mientras se les acerca Celestina (acto XI), Pleberio y Alisa mientras Melibea sube la escalera (acto XII).

2º) (Entre los actos XIV y XV):

LUCR.– Avívate, aviva, que mayor mengua será hallarte en el huerto que placer sentiste con la venida ni pena con ver que es muerto. Entremos en la cámara, acostarte has. Llamaré a tu padre y fingiremos otro mal, pues éste no es para poderse encubrir.

(Paréntesis: Lucrecia deja a Melibea en su habitación, acude a llamar a Pleberio y le avisa de que algo le ocurre a su hija. Alisa se desmaya).

PLEB.– ¿Qué quieres, Lucrecia? ¿Qué quieres tan presurosa? ¿Qué pides con tanta importunidad y poco sosiego? ¿Qué es lo que mi hija ha sentido? ¿Qué mal tan arrebatado puede ser, que no haya yo tiempo de me vestir ni me des aun espacio a me levantar?

LUCR.– Señor, apresúrate mucho, si la quieres ver viva, que ni su mal conozco de fuerte ni a ella ya de desfigurada.

PLEB.– ¿Qué es esto, hija mía?[...] Tu madre está sin seso en oír tu mal. No pudo venir a verte de turbada.

3º) (Acto XV):

MELIB.– Vamos donde mandares. Subamos, señor, al azotea alta, porque desde allí goce de la deleitosa vista de los navíos: por ventura aflojará algo mi congoja.

PLEB.– Subamos, y Lucrecia con nosotros.

MELIB.– Mas, si a ti placera, padre mío, mandar traer algún instrumento de cuerdas con que se sufra mi dolor o tañiendo o cantando, de manera que, aunque aqueje por una parte la fuerza de su accidente, mitigarlo han por otra los dulces sonos y alegre armonía.

PLEB.– Eso, hija mía, luego es hecho. Yo lo voy a aparejar.

(Paréntesis: Melibea y Lucrecia suben a la azotea).

MELIB.– Lucrecia, amiga mía, muy alto es esto. Ya me pesa por dejar la compañía de mi padre. Baja a él y dile que se pare al pie desta torre, que le quiero decir una palabra que se me olvidó que fablase a mi madre.

4º) (Entre los actos XV y XVI):

MELIB.– Dios quede contigo y con ella. A él ofrezco mi ánima. Pon tú en cobro este cuerpo, que allí baja.

(Paréntesis: Melibea se arroja desde la torre, Pleberio habla con Lucrecia, que le cuenta el resto de la aventura, y sube llorando a despertar a Alisa).

ALI.– ¿Qué es esto, señor Pleberio? ¿Por qué son tus fuertes alaridos? Sin seso estaba adormida del pesar que hube cuando oí decir que sentía dolor nuestra hija [...]. Dime la causa de tus quejas. ¿Por qué maldices tu honrada vejez? ¿Por qué pides la muerte? ¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrada cara? ¿Es algún mal de Melibea? Por Dios, que me lo digas, porque si ella pena, no quiero yo vivir.

PLEB.– ¡Ay, ay, noble mujer! Nuestro gozo en el pozo. Nuestro bien todo es perdido ¡No queramos más vivir! Y porque el incogitado dolor te dé más pena, todo junto sin pensarle, porque más presto vayas al sepulcro, porque no llore yo solo la pérdida dolorida de entrambos, ves allí a la que tú pariste y yo engendré, he-

cha pedazos. La causa supe della; más la he sabido por extenso desta su triste sirvienta.

5º) (Acto T-XIX):

MELIB.– Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me haces con tu visitación incomparable merced.

(Paréntesis: en la calle Sosia se enfrenta a Traso y los otros bellacos, y los hace huir).

SOSIA.– ¿Así, bellacos, rufianes, veníades a asombrar a los que no os temen? Pues yo os juro que si esperarades que yo os hiciera ir como merecíades.

Como se ve, la técnica no puede ser más contraria a la del primer autor, que jamás emplea este tipo de paréntesis: todas las acciones que él plantea suceden en el escenario.

Es, así mismo, absolutamente antiteatral, porque, o bien admitimos que todas las acciones de los paréntesis se representan en silencio ante el espectador (lo que es inadmisibles), o bien añadimos textos y movimientos para poderlas representar (lo que también es inadmisibles), o bien aceptamos que se ha de interrumpir constantemente la representación. En este caso, si a estos paréntesis añadimos los cinco entreactos del *Tratado de Centurio*, habría que detener la acción diez veces en los poco más de siete actos escritos por Rojas.

La diferencia con el autor anónimo es tan radical que constituye una prueba muy fuerte a favor de la tesis de García-Valdecasas.

4.4.- Tiempo preciso frente a tiempo indeterminado

Si se observan las cinco *acciones* del texto primitivo, se ve que una característica del antiguo autor es la precisión cronológica: dado que los acontecimientos de cada acción están ligados cronológicamente, el espectador sabe siempre en qué momento están ocurriendo las cosas.

En cambio, en los añadidos de Rojas es corriente la falta de precisión temporal. Veámoslo en el *Tratado de Centurio*, cuya cronología es la siguiente:

—Acto T-XIV (por la noche): encuentro amoroso de Calisto y Melibea. Calisto vuelve a casa y pronuncia un monólogo.

Pausa de ocho días.

—Acto T-XIV (a las cuatro de la tarde): Sosia y Tristán ven a Elicia dirigirse a casa de Areúsa. Acto T-XV: Areúsa, en su casa, está discutiendo con Centurio; se va éste, Elicia entra y ambas mujeres traman su venganza.

Pausa de veintidós días.

—Acto T-XVI (hora no señalada): Pleberio y Alisa planean la boda de Melibea mientras ésta y Lucrecia escuchan escondidas.

Pausa de duración no especificada.

—Acto T-XVII (hora no señalada). Monólogo de Elicia de camino hacia la casa de Areúsa. Entra en la casa. Llega también Sosia, y Elicia se esconde mientras Areúsa le interroga. Sale Sosia y ambas deciden visitar a Centurio. Traslado mudo de Elicia

y Areúsa (o entreacto). Acto T-XVIII. Elicia y Areúsa entran en casa de Centurio y le encargan su venganza. Salen y queda Centurio monologando.

Pausa de un número impreciso de horas.

—Actos T-XIX, T-XX y T-XXI (por la noche). Fin de la obra: muertes de los enamorados y lamentos de Pleberio.

La diferencia con los hábitos del primer autor son evidentes: no hay ninguna indicación que nos diga a qué hora están situados los actos T-XVI y T-XVII; desconocemos por tanto la relación que hay entre ellos. Hasta podrían ser simultáneos, ya que transcurren en el mismo día. Pero el autor no se cuida de que lo sepamos.

5.- El movimiento escénico

5.1.- *El movimiento de los actores como hilo conector entre las mansiones*

En la concepción del antiguo autor, dentro de cada *acción* el movimiento de los actores es el hilo que lleva de una mansión y otra. Cuando el protagonismo pasa de una mansión a otra es porque un personaje se traslada a esta última. En los actos de Rojas esto no ocurre. Obsérvese que, por primera vez en toda la obra, hay acción simultánea -o muy próxima en el tiempo- en dos mansiones distintas (acto XVI, casa de Melibea; acto XVII, casa de Areúsa) sin que haya un traslado de actor que sirva de enlace entre ambas. Es otro aspecto en el que vemos que la técnica del antiguo autor no ha sido bien asimilada por Rojas.

5.2.- *La situación de los actores en la escena. Precisión frente a imprecisión*

Otra clara diferencia entre la técnica del antiguo autor y la de Rojas. Cualquiera que sea el momento de la *Comedia*, el espectador sabe con claridad en qué mansión y en qué piso se encuentra cada actor. Ello es debido a la abundancia de acotaciones implícitas en el texto²². Esto no ocurre en los textos de Rojas. Así, en el *Tratado de Centurio*, no sabemos en qué piso de las casas de Areúsa, de Melibea y de Centurio se desarrolla la acción. Es obvio que Rojas no se ha planteado la cuestión de que cada mansión tiene dos plantas²³.

22.- No hay ninguna excepción en esto. Veamos algunos casos dudosos. La entrevista en el acto X entre Melibea y Celestina se celebra en el piso superior. Esto no se indica al principio, pero sí un poco después, cuando se ordena a Lucrecia que *baje* por un vaso de agua. La aparición de Alisa poco después no es desde el interior de la casa, sino desde la calle, puesto que se cruza con Celestina en la escalera; la entrevista entre Celestina y Calisto en el acto XI comienza en la iglesia («Salgamos, señor, de la iglesia», dice Celestina) y tiene lugar en la calle, de camino hacia la casa de Calisto (Celestina se despide en la puerta de Calisto).

23.- Hay una excepción: en el acto T-XIV se señala que Calisto deja a los mozos en la planta baja para subir a su habitación a dormir. Naturalmente, en los actos anteriores se había dejado bien claro que el dormitorio de Calisto está en la planta alta.

6.- Conclusiones

García-Valdecasas demuestra suficientemente que los actos I-XIV no son del mismo autor que el resto de *La Celestina*. Entre las muchas razones que aporta, plantea consideraciones de tipo escénico. Son éstas las que hemos desarrollado en este trabajo, con el que hemos llegado a la conclusión de que el primer autor tenía un concepto teatral muy claro, que fue gradualmente desfigurado por Rojas.

Frente a un razonable escenario de cinco mansiones, Rojas incluye una torre y una sexta mansión (con la imprecisión de no señalar si ésta es de dos plantas). La dificultad para representar la escena del huerto (acto XIV) es probable que sea también achacable a Rojas, ya que se amplía en la *Tragicomedia* (acto T-XIX).

Frente a una estructura cronológica compacta y coherente (cinco acciones continuadas, con cuatro entreactos), Rojas construye a base de breves escenas aisladas, con continuas interrupciones en las que suceden hechos que se narran después.

Frente a la precisión temporal, Rojas se olvida de fijar la cronología de varias escenas de la *Tragicomedia*. Su preocupación por el tiempo es mucho menor que la del primer autor.

Frente a movimientos escénicos claros y posibles, Rojas no sitúa con precisión a los personajes en el escenario, y olvida además que el movimiento de los actores es el hilo que conecta unas mansiones con otras.

En conjunto, las prácticas escénicas de Rojas delatan una concepción claramente menos teatral que las del primer autor.

Por último, señalemos que, como ponen de manifiesto todos los ejemplos que hemos visto en las páginas anteriores, no se aprecia ni la más mínima diferencia entre las técnicas escénicas del primer acto y de los trece siguientes²⁴. La diferente técnica, y por tanto la diferente autoría, se aprecia a partir del acto XIV.

24.- Ya lo mostró Emilio de Miguel (1996: 124-199) con buena cantidad de ejemplos referidos a acotaciones, diálogos, apartes, etc. Pero este distinguido crítico, dado que cree en la autoría única de toda la *Tragicomedia*, no repara en las diferencias técnicas que se ven desde el acto XIV, a las que nos hemos referido en este artículo.

Bibliografía citada

- BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio (2005). «Comentarios a la hipótesis de García-Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*», *Espéculo*, 30: 1-22.
- (2008). «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir* 12: 325-339.
- CANET, José Luis (2007). «*Celestina* 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca* 31: 23-58.
- CANTALAPIEDRA, Fernando (1986). *Lectura semiótico-formal de «La Celestina»*. Kassel: Reichenberger.
- GARCÍA-VALDECASAS, José Guillermo (2000). *La adulteración de «La Celestina»*. Madrid: Castalia.
- MARCIALES, Miguel (ed.) (1985). *Celestina*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2 vols.
- MIGUEL, Emilio de (1996). «*La Celestina*» de Rojas. Madrid: Gredos.
- OLIVA, César, y TORRES MONREAL, Francisco (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ, Antonio, y PRIETO, Remedios (1991). Fernando de Rojas y «*La Celestina*». Barcelona: Teide.
- SNOW, Joseph (2005-6). «La problemática autoría de *Celestina*», *Íncipit* xxv-xxvi: 537-561.