

RESEÑAS

Fernando de Rojas. *La Celestina*. Edición y estudio de Bienvenido Morros. Ilustración de Francisco Solé. Barcelona, Vicens Vives: 1996. lxxxiii + 332 + 42 pp.

La edición de *Celestina* de B. Morros va precedida de una "Introducción" extensa y sustancial (pp. IX-LXXIX); seguida del texto (5-328) que incluye los materiales preliminares, los veintiún autos, la conclusión del autor y los versos de Alonso de Proaza. Sucede en tercer lugar un "Estudio de la Obra" (3-42, páginas en negrita para distinguirlas de las páginas de la edición) que comprende tres secciones: "Documentos" (3-11) — que es una selección de textos críticos sobre las cuestiones entorno a *Celestina* abordadas en la Introducción; "Guía de lectura" (11-32) — que traza un pormenorizado recorrido por la estructura de la obra, casi secuencia por secuencia, intercalando preguntas cuyas respuestas el lector/estudiante puede resolver si se ha leído cuidadosamente el estudio introductorio de Morros; y "Cuestiones de síntesis" (32-42) donde Morros sintetiza, y hace que el lector/estudiante sintetice también mediante preguntas, las cuestiones más importantes suscitadas sobre "temas y personajes," "estilo y técnicas dramáticas," e "interpretaciones e ideología" en *Celestina*.

Es decir, presenta todos o casi todos los temas en torno a la obra, contextualizados por las aportaciones de la bibliografía celestinesca, correctamente sintetizados y con un útil cuestionario pedagógico. El carácter de la edición, por otro lado, hace que Morros no identifique minuciosamente las aportaciones de la crítica, salvo aquellas que le resulta imprescindible anotar a pie de página. Pero estas veces son las menos, en general presenta la información empleando las aportaciones de la bibliografía celestinesca de un modo general, como patrimonio común, bien incorporado.

De gran valor didáctico son la introducción y las notas al texto: por su contenido enciclopédico ayudan a situar amplia e inteligentemente la obra en contexto. Así la introducción se divide en varios apartados (que no aparecen especificados en el índice): "La lucha por la vida," [subdividido en "La vida como contienda," "La familia bajo sospecha," "Una vida moderada," "El

manuscrito encontrado," y "Unas vacaciones de Semana Santa febriles"]; "A la búsqueda de un género," [que comprende: "El título como contienda," "La comedia," "La narración," "La obra como *poliantea*"]; "Estructura" [con los apartados: "La división en autos," "Simetrías y paralelismos," "Contextos literarios"]; "Temas y personajes," [con "La parodia del amor cortés," "La enfermedad de amor," "el deseo sexual," "amor y matrimonio," "Las amistades peligrosas," "El averroísmo latino: naturalismo amoroso y libre albedrío," "La Fortuna y la muerte," "La crisis del siglo XV y el problema de los conversos," "La riqueza y el dinero," "El papel de la magia," "La prostitución. *Celestina* y Areúsa," "Ironía y humor"]; "Técnicas dramáticas y narrativas [subdividido en "Técnicas dramáticas," y "Técnicas narrativas"]; "Lengua y estilo" [con: "La falta de decoro," "La retórica de la repetición," "El estilo latinizante"]; "Interpretación e ideología" [con: "La condena del amor loco y de la magia," "La vida como contienda," y "El pesimismo de Pleberio y el optimismo de Rojas"]; "Esta edición" y "Selección bibliográfica."

Bienvenido Morros hace una presentación de la obra que consigue transmitir lo que se ha pensado sobre *Celestina* hasta ahora y lo que se ha aportado en el terreno de los estudios críticos en sus variadas aproximaciones. Logra integrar los aspectos puntuales de la crítica en un análisis completo de la obra. Es pues un estudio que se aproxima a lo que es hacer en serio historia de la literatura. Contextualizar la obra incluye reseñar la recepción que ha tenido a través de los tiempos e incorporar el conocimiento enciclopédico reunido por el colectivo de los estudiosos, y por el propio Morros, para poder reconstruir imaginariamente la obra en sus circunstancias. Creo que la edición de Morros permite leer *Celestina* como la lee un estudioso de la literatura medieval española, con el aparato de herramientas e información que se requiere para salvar las distancias entre la Edad Media y el mundo actual; información y herramientas que son puestas a disposición del lector/estudiante de un modo organizado y pedagógico para que éste logre hacer una lectura profesional del texto literario.

La "Introducción" incluye la reproducción de alguna portada de las ediciones de *Celestina* durante el siglo XVI, por ejemplo, una cuyo dibujo transmite un mensaje moral, (p. XV), un grabado de la *Cárcel de amor* y una portada de la edición castellana de *Fiameta* (XXI), y otras ilustraciones procedentes de ediciones varias del siglo XVI ; y algunas fotografías de momentos de representaciones teatrales (XXXI, LV, LIX). Ya esparcidas entre el texto de *Celestina*, ocupando una página completa, sin texto, aparecen ilustraciones a cargo de Francisco Solé, que van por sí mismas, pero al ritmo del relato, narrando la historia de modo semejante a lo que hizo Doré con *Don Quijote*, aunque su presencia no es tan abundante. El estilo de las ilustraciones, al carbón, recuerda el comic romántico, con aire de época y una expresiva Melibea poco antes de arrojarse desde la torre.

Los aspectos reseñados y evaluados (a menudo re-evaluados) en la Introducción por Morros guardan relación con el título de los epígrafes mencionado arriba y éstos se disponen a manera de piezas de un rompecabezas que abarca a la obra y a su autor, las lecturas de éste — sus fuentes —, su formación académica, su estatus social y familiar, su trabajo, el ambiente cultural de su época, etc. Discute también el valor de los tópicos literarios (autoría, tiempo de composición, ...) comunes a otros géneros con los que puede relacionarse *Celestina*, como las comedias humanísticas, elegíacas, romanas o las novelas sentimentales y de caballerías o los libros de sentencias. Explica la originalidad y las deficiencias de la división en autos, los pormenores de la estructura dramática con sus simetrías, paralelismos y caprichos; explica los modelos literarios y las fuentes así como la originalidad de la obra, haciendo siempre una síntesis de las aportaciones críticas para cada aspecto de los que va abordando, aunque sin identificarlas siempre con las referencias bibliográficas correspondientes.

La síntesis de información que hace el autor es especialmente minuciosa en la exposición sobre las fuentes literarias de los diferentes aspectos de la obra, su relación con la comedia humanística, elegíaca, romana, con *Cárcel de amor* y la novela sentimental, con las novelas de caballerías castellanas y catalanas, con el Comentario de la *Eneida* de Servio o con *El Corbacho*. Ejemplifica todas estas conexiones. Habla del temperamento de los personajes, por ejemplo dice de Melibea, que descarga con Calisto "toda la ira de un temperamento ahogadamente sanguíneo" (XXXI). No dice más Morros sobre el temperamento de los personajes en cuanto a representantes de alguna tipología del carácter semejante a la que aparece en *El Corbacho*. Morros prefiere explicar la conducta de los amantes desde las concepciones del amor cortés y desde lo que consideraban enfermedad de amor y sexualidad los tratadistas médicos de la época. Pero los prototipos con los que trabaja Rojas son los locos de amor y los otros personajes movidos por la *cupiditas*, es decir, funciona desde una tipología moral-religiosa de los personajes. No desde la tipología médico-astrológica que aparece en *El Corbacho*.

Compara Morros a Melibea con Laureola, a Leriano con su contrapunto Calisto y establece semejanzas y diferencias en la línea de los trabajos que ya se han hecho cotejando algunos aspectos puntuales de *Celestina* y *Cárcel de amor*. Ahonda en ilustrar el valor y la filiación del erotismo en la obra (conexiones con el LBA o con la *Lozana andaluza* y con otros modelos del mundo antiguo. No es frecuente que Morros se adjudique la autoría de lo que expone, pero a veces introduce explícitamente alguna fórmula como "en mi opinión" para explicar, por ejemplo, por qué no se casa Melibea (la opinión del profesor, en este caso particular, no me parece muy convincente: parece que Melibea elige suicidarse antes que poder ser considerada adúltera por alguno de los pretendientes que le tenía preparados su padre, o porque "no

quiere pasar por la situación de Philogenia quien, después de raptada y devuelta por su amante Epifebo, acaba casándose con un gañán llamado Gobio, sin renunciar, eso sí, a seguir practicando relaciones sexuales con el primero" (XXXVIII).

Melibea es víctima de la locura de amor y su suicidio creo que se entiende como el acto supremo de la locura de amor, motivado por la pérdida de éste y no por el miedo a las posibles consecuencias sociales. Es el amor cobrándose una víctima, un caso ejemplar. Las amistades son — Morros cita la *Etica a Nicómaco* como inspiradora de este tema en *Celestina*— solo amistad por interés o por placer, nunca la tercera categoría de amistad que establecía la *Etica* arsitotélica: la amistad perfecta. Del egoísmo nace la tragedia en este caso. El tema, que deja ahí Morros, me sugiere que los personajes no tienen valores morales y no hay por tanto amistad como tal en *Celestina*. Es un espejo de vicios donde la generosidad espontánea no es contemplada, ni los actos son nobles nunca. Solo lo que pertenece al mundo de la *cupiditas* entra en la tragicomedia. Más que la amistad por interés o por placer, es el deseo de placer o de riquezas, la lujuria o la avaricia lo que predomina en el corazón de los personajes.

No hay un solo discurso, fuera de los textos preliminares, que sea sincero. Todos se mueven con dobles intenciones y por eso los monólogos y los diálogos son irreconciliables y representan tan nítidamente el afuera y adentro de los personajes. Pero solidaridad, amistad, amor en sentido moral sencillamente no existen, por lo que la presencia de la *Etica* Nicómaco parece más ser ausencia en el mundo de *Celestina*. Morros aventura bastante sobre los móviles o las preconcepciones de los personajes, y a veces hace lecturas que no comparto: "Alisa finge la amnesia porque cree que Celestina la visita para plantearle, como en épocas anteriores, algún tipo de negocio, quizá de carácter erótico..." (LII). No es la primera vez que Morros insinúa ese previo trato sobre asuntos eróticos entre Alisa y Celestina, que yo no puedo ver por ninguna parte.

Inclinado Morros por la interpretación moral de la obra, establece conexiones simbólicas entre la vida y muerte de los personajes y ciertos dichos o sentencias que les preceden, casi siempre con valor profético. Así establece comparaciones entre la víbora que mata al amante y cuyo hijo la matará al parir, y Melibea, que mata a Calisto y a su padre con su amor y su suicidio. También ve Morros culpabilidad en Pleberio, al que las cosas le pasan por su egoísmo y ambición económica. Para mí la culpabilidad de Pleberio no está clara, antes bien, parece la víctima, el arquetipo de padre que debe poder reconocer cualquier otro padre de doncella en edad de enamorarse, y a cuyo consejo la obra va dirigida: para aquellos padres víctima de la locura de amor de sus hijos.

Creo que en general al reconstruir algunos aspectos de los personajes no explícitos en la obra, Morros sigue algunos de los planteamientos de la crítica social. El ser Melibea heredera única aumenta lo que pierde Pleberio, pero no creo que por eso pueda decirse que "no llora la muerte en sí de su hija" (LXXIV). No veo el error de los padres en la obra salvo que la ingenuidad sea un error. Y no hay nada que nos permita llamarlos egoístas tampoco. No puedo pues entender la tragedia como un castigo a los pecados de Pleberio y Alisa, sino que veo el aviso para padres ante el peligro de que sus hijos enfermen de amor, con ayuda de alcahuetas de poderosa lengua.

Morros igualmente se decanta por defender el papel decisivo de la magia en la obra, siguiendo a Russell frente al valor ornamental que concediera a este aspecto María Rosa Lida. Morros identifica la magia con el diablo, sin el cual no se puede incitar a la lujuria por medios mágicos (*philocaptio*). En todo caso los conjuros de Celestina hacia el diablo subrayan el carácter maléfico de su intercesión, en una obra que contendría, según Morros, una clara condena moral de los vicios que encarnan los personajes y que se corresponden, como trata de ilustrar con los siete pecados capitales. La infidelidad de los criados es expuesta por Morros como el resultado de los cambios económicos en los años en que se escribe *Celestina*, años de "humanismo burgués."

El profesor Morros se pregunta por la condición social de Calisto y sus actividades, y se hace eco de muchas de las aportaciones que la crítica ha hecho en esta dirección, cuestiones que probablemente no son tan relevantes para la interpretación de la obra, por tratarse de personajes que importan como estereotipos del loco amor, más que como literatura costumbrista interesada en detalles precisos sobre otros aspectos de la vida de los personajes, en los que ni siquiera creo que hubiera pensado el autor. Las relaciones sociales en *Celestina* se dan como negocios regidos por el valor del dinero y la fuerza de ciertas necesidades biológicas. El naturalismo amoroso, como lo llama Morros, mueve a los personajes y está justificado por médicos y astrólogos y por el averroísmo latino al que el profesor Morros pone en el extremo de la polémica en torno al libre albedrío; en el extremo de proponer que el hombre sigue sus instintos que están regidos por los astros y que no dispone pues de libre albedrío.

Rojas, según Morros, castigaría estas ideas con *Celestina*, al hacer sucumbir a todos los personajes que siguen sus instintos como fuerza mayor. Es decir, para Morros, estaría defendiendo Rojas el libre albedrío, contra los averroístas, y estaría por ende defendiendo la importancia de la razón para contrastar la pasión. Este mismo problema se planteaba en el *Libro de buen amor*, según Morros. En todo caso no creo que en *Celestina* se plantee el tema del libre albedrío como tesis de la obra. En el *LBA* es otra cosa: ahí sí hay

alusiones explícitas al valor del destino o al peso de los astros en la naturaleza del hombre. Ni creo que para entender la caracterización del loco amor como vicio muy tentador haya que tomar como referencia el averroísmo latino. Es pecado al que tiende el hombre en toda la literatura patrística.

También la Fortuna está, para Morros, empleada como instrumento de la Providencia, proponiendo una lectura del texto que de nuevo no comparto: "Pleberio define la Fortuna como 'ministro de servidores de los temporales bienes' (XXI), dando a entender su dependencia de la Providencia" (LLI-XLII). Yo entiendo que Pleberio quiere decir simplemente que no hay bien duradero, que el mundo tiene como condición básica a la Fortuna: arquetipo de la mutabilidad y la inconstancia de las cosas materiales; arquetipo que ilustra también los conocidos dichos de Heráclito sobre la lucha que gobierna la vida. Y la lucha de los personajes configura sobre todo un mundo de enemigos, más que de amigos.

Nada hay de platónico sino puras necesidades egoístas. El mayor mal de la obra es la condición de los personajes, que a través de sentencias, monólogos y acciones proyectan un cinismo universal donde no existe la nobleza espiritual. Falta algún personaje que contraste la bajeza de los que hay. Se aleja de la novela de caballerías y de la sentimental y de cualquier sentimiento aristocrático o elevado. Se da la vuelta al amor cortés. La lucha no es la de las novelas de caballería, lucha del bien contra el mal, sino que en *Celestina* cada personaje lucha con los demás y no confía verdaderamente en nadie; y lucha consigo mismo, siempre ante dilemas peligrosos.

Por último, Morros describe los criterios para su edición, planteando las diferencias entre la *Comedia* y la *Tragicomedia* y como, para él, deberían publicarse separadamente en vez de como pastiche. Tras comentar las ediciones y aportaciones bibliográficas más relevantes, nos dice que:

Nosotros hemos elegido como texto base la edición de Zaragoza (1507) cuyas lagunas y errores hemos completado y subsanado con la ayuda de Valencia (1514) y otras ediciones del siglo XVI, especialmente la de Salamanca (1570), sin olvidarnos de las tres ediciones de la *Comedia*. (LXXVII)

Describe los criterios para la transcripción del texto, modernizando solo aquello que no es de un gran interés filológico. Justifica así Bienvenido Morros su inclusión de notas a pie de página (indudablemente uno de los grandes aciertos de esta edición):

He intentado consignar, hasta donde me ha permitido la colección, las fuentes literarias que maneja Rojas (especialmente Petrarca, a quien en la mayoría de los casos traduce literalmente), explicar las numerosas alusiones a personajes históricos, legendarios y mitológicos, aclarar aspectos de la vida literaria de la época y recoger los tópicos literarios y médicos más difundidos en la literatura del siglo XV. El resultado no sólo es el fruto de la consulta de las valiosas ediciones que han salido del texto hasta la fecha (y de algunas de sus reseñas), sino el producto de un trabajo personal, en el que, tras largas conversaciones con el director de la colección, he intentado aportar nuevo material y explicación de pasajes que habían pasado desapercibidos a la crítica. (LXXIX)

Creo que hay que reconocerle al autor ese trabajo personal y la utilidad final de su edición.

Luis Miguel Vicente García

Universidad Autónoma de Madrid

Mitxelena, Itziar. *Algunas observaciones acerca del comienzo de "Celestina"*. Bilbao: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 1996.

ESTE estudio de Itziar Mitxelena parte de la adopción de una perspectiva poco explorada: analizar de manera independiente el carácter estilístico y la base ideológica de la obra del primitivo autor (PA) desgajándola de la continuación de Rojas. Con ello pretende poner sobre aviso de posibles interpretaciones monolíticas pues la obra del PA, denominada *Celestina Primitiva* (CP), es muy diferente de la *Tragicomedia* de Rojas de 1507 tomada como base de comparación (LC). Estas diferencias son perceptibles en aspectos como el espacio y el tiempo, el armazón retórico, la ideología y la construcción de personajes. A través de este método contrastivo entre CP y LC, Mitxelena intenta no sólo describir la especificidad de CP sino además revalorizar la importancia de la obra del primer autor. Para ello enfatiza la manera en que éste limita la continuación y cómo Rojas se ve obligado a seguir un estilo novedoso y una argumentación retórica que copia, según ella, de manera poco afortunada. Se debe a que el estilo y las intenciones del