

EL HISPANISMO ITALIANO Y «LA CELESTINA»

Leonor PIÑERO RAMIREZ

Como es bien sabido, *La Celestina* es un libro con multitud de problemas: las incógnitas e interrogantes sobre el autor —o autores—, sobre el texto y las ediciones, sobre la estructura y composición de la obra, sobre las fuentes, sobre el sentido que el autor —o autores— quiso dar a su libro, etc., etc., se han sucedido, y la crítica —y los lectores— desde el mismo siglo XVI a nuestros días ha ido resolviendo, con más o menos acierto, con más o menos convicción, algunas de estas cuestiones. En las últimas décadas, la bibliografía sobre *La Celestina*, en sus más variados campos, ha crecido considerablemente: prueba incuestionable del interés renovado de la crítica contemporánea sobre la obra española.

Pues bien, ¿cuál ha sido la aportación más destacada del hispanismo italiano a este esfuerzo común? Ante determinados aspectos del problema, ¿cuál ha sido el parecer de nuestros críticos? ¿Qué puntos de interés han preocupado más a los estudiosos italianos? Adelantemos, en primer lugar y someramente, que en el terreno de la crítica celestinesca los italianos han hecho —están haciendo— aportaciones básicas en dos campos fundamentales: por un lado, el estudio del estilo y del retoricismo de *La Celestina*, realizado por Carmeno Samonà, es obra de imprescindible consulta en este terreno; por otro lado, los trabajos que ha llevado a cabo y sigue realizando en el dominio textual y editorial la Profesora Emima Scoles están considerados entre los más competentes de esta cuestión. Para nosotros, sin duda, estas son las dos grandes aportaciones del hispanismo italiano al mejor conocimiento crítico de *La Celestina*. Pero vayamos por partes y ordenadamente.

a) AUTORIA DE LA CELESTINA

Benedetto Croce, en un estudio ya clásico¹, había reforzado algunos aspectos de la crítica celestinesca de los primeros años del presente siglo: insistía Croce en que el eje fundamental de la obra de Rojas era la fuerza irresistible, arrebatadora del amor sensual; que *La Celestina* era una obra bien distinta de la shakesperiana *Romeo y Julieta*, en contra

de lo que pensaban algunos críticos románticos; que la obra española no era ni medieval ni renacentista, sino que como obra clásica que era, no pertenecía exclusivamente a ningún período concreto de la literatura española («*La Celestina* perchè dà una nuova variazione di un canto che l'umanità non ha cessato mai e forse non cesserà mai di cantare, parla ancora a noi e lega la nostra attenzione e prende la nostra fantasia»)²; que no se debía buscar en sus páginas ninguna connotación moral porque las cuestiones sobre moralidad o inmoralidad de la obra, no tiene sentido aplicarlas a *La Celestina* como no lo tiene aplicarla a una obra que sea verdaderamente obra de arte y poesía. Pero quizá lo más destacado de la aportación de Croce sea su opinión de que *La Celestina* es una obra de tal coherencia que, aunque hubieran sido dos —o tres— los autores, la obra debe tratarse y considerarse como unidad de conjunto. Con esta opinión, avalada por el prestigio del estudioso italiano, vino a afianzarse la tesis de los críticos que desde Blanco White habían postulado una autoría única para la obra castellana: claro es, la paternidad exclusiva y total correspondería a Fernando de Rojas.

En esta línea de la autoría única se han situado, sobre todo, dos estudiosos destacados de la crítica celestinesca en Italia: nos referimos a Carmelo Samonà (1954) y Giulia Adinolfi (también en 1954). Esta última investigadora es quien con más ahínco y mejores argumentos defiende, entre los italianos, la paternidad total de Fernando de Rojas. Desmonta, para ello, parte por parte las teorías de Foulché-Delbosc³ el cual fue el primero en negar que los añadidos y las correcciones fuesen del autor: juzgaba las noticias contenidas en las partes preliminares, en la Carta, en los acrósticos y en el Prólogo inventadas y contradictorias, y los cinco autos nuevos indignos del autor de los dieciséis autos. Pero según Giulia Adinolfi⁴, Foulché-Delbosc ha planteado mal el problema: Es decir, se ha dado demasiada importancia a las cuestiones suscitadas por las partes preliminares y se ha pretendido hallar en las soluciones de éstas la respuesta al entero problema de la unidad de *La Celestina*, mientras que se debía partir del examen de los añadidos y las correcciones adjuntas al texto de la *Comedia*, es decir de la confrontación del mundo fantástico de las dos redacciones. Tampoco le parecen convincentes las pruebas lingüísticas que llevaron a don Ramón Menéndez Pidal⁵ a defender la tesis de la distinta autoría del Auto I con respecto al resto de la obra (tanto *Comedia* como *Tragicomedia*).

Adinolfi, estudiando la situación personal del converso Rojas en aquella época atormentada de finales del siglo XV y principios del XVI (son los años en los cuales se agrava la hostilidad de los católicos españoles contra los hebreos convertidos, contra quienes, además del fervor religioso y del odio de la raza, existía también el resentimiento de todos aquellos que habían sido víctimas de sus especulaciones y la hostilidad que había contra los recaudadores de tributos), analizando los recursos estilísticos del autor, confrontando detalladamente el mundo fantástico de las dos redacciones (*Comedia* y *Tragicomedia*), llega a la conclusión de que el bachiller de la Puebla de Montalbán es el único autor de la obra desde el principio hasta las líneas finales de la *Tragicomedia*. Si Rojas —escribe Adinolfi— echó la paternidad de Auto I fue sólo para protegerse de la posible condena que podía esperarse por algunos conceptos vertidos en la obra. Presentando sin perjuicios la sociedad de sus tiempos, con sus vicios, con su ansia desenfrenada de gozar, sin la rémora de

escrúpulos o de las reservas morales, Rojas no había expresado ningún tipo de condena. Incluso había dado muestras de aceptar la realidad del «plazer», del mundo representado y de considerar sin significado leyes y valores de orden diverso⁶. *La Celestina* era por lo tanto, obra inmoral y como tal peligrosa para su autor: no sólo, sino que además no había escatimado ironía y condena contra las depravadas costumbres clericales y la llamada «justicia» y los procedimientos de la Inquisición. Solo de frente al éxito seguro de *La Celestina*, Rojas se manifestó su autor, pero siempre con prudencia. Cediendo al deseo de gloria y al temor de los peligros que podía encontrar, escondió su nombre en los acrósticos, de los cuales, es incierto si de propia iniciativa, Alonso de Proaza daba la clave en las octavas finales. Además, para librarse de acusas y responsabilidades, escribió la Carta y los acrósticos. Le salió una defensa muy hábil, bien por la variedad de los argumentos adoptados y la prudencia con la cual los presenta a los lectores, bien por la diversidad y heterogeneidad de los motivos de justificación, todos dirigidos al único fin de disculparse. Por esto Título, Carta y acrósticos forman un núcleo, a cuya redacción ayudó no poco su crítica forense y su sensibilidad de jurista. La defensa resulta articulada primero en una extrema justificación moralista de la comedia, segundo en una limitación de su contribución personal a su composición. Así afirma que *La Celestina*, bajo una apariencia lasciva y cómica, contiene un valor ejemplar, porque los dolorosos percances de los protagonistas, Calisto y Melibea, enseñan «a los que aman que sirvan a Dios» y la enseñanza moral está escondida en la ligera estructura de *La Celestina* como la medicina amarga viene escondida en el manjar preferido y en las muchas «sentencias filosofales» que la obra contiene. Trata además, de limitar la importancia de *La Celestina* de frente a su seria actividad de abogado. Se trató, dice, de un breve paréntesis literario comenzado y acabado en quince días de vacaciones (aunque si es evidente que *La Celestina* no es una obra de improvisación), que no ha quitado algún momento a la normal actividad. Por esta ansia de liberarse de toda responsabilidad se explica la invención del hallazgo del manuscrito anónimo. Sobre este anónimo por lo tanto caería la responsabilidad de haber ideado y comenzado la redacción de la obra, que el sólo habría continuado. Así limitaba su contribución personal a la parte efectivamente compuesta por él, ya que él no la había iniciado, y por ello, también —piensa Adinolfi— tuvo Rojas mucho empeño en extremar la justificación moralista de la obra.

En cuanto a los añadidos del *Tractado de Centurio*, la estudiosa italiana los justifica plenamente, indicando que el autor aclaró, acentuó o matizó con estos nuevos autos lo que había expresado en el texto primero de la *Comedia*. En efecto el examen de los autos añadidos, de los motivos en ellos desarrollados y su realización poética lleva a reconocer una profunda coherencia entre las dos redacciones de *La Celestina*. A las mismas conclusiones el análisis de los añadidos —proverbios, repeticiones, ampliaciones de tiempos ya aludidos— llevados al texto de los primeros dieciséis actos. Así por ejemplo en el acto II, el primero de estos añadidos: «Pármeno: Mas nunca sea. ¡Allá yrás con el diáblo! A estos locos deszildes lo que les cumple; no os podrán ver. ¡Por mi ánima, que si agora le diessen una lançada en el calcañar, que saliessem más sesos que de la cabeça! pues anda, que a mi cargo, ique Celestina y Sempronio te espulguen!».

El añadido, como se puede ver, acentúa el carácter intolerable, colérico del criado y hace más vivo y espontáneo su resentimiento a la incomprensión con que Calisto paga sus prudentes consejos.

Así pues, los únicos críticos, entre los hispanistas italianos, que se han definido expresamente sobre el problema de la autoría de *La Celestina*, se han inclinado sin titubeos por la paternidad exclusiva de Fernando de Rojas, que desde Blanco White, como decimos, a principios del siglo XIX, ha tenido no pocos adeptos, entre ellos, algunos tan destacados como Moratín, Wolf, Menéndez Pelayo, Herriott, etc. El resto de los críticos italianos no aportan nada de relieve a este aspecto, con la excepción de F.M. Delogu⁷ que habla por extenso de la colaboración de Alonso de Proaza en la obra de Rojas, en el sentido de hacer ver a éste algunos aspectos perfeccionables de la obra y la conveniencia de añadir los autos que forman el *Tractado de Centurio*. En efecto, propio en el 1502 en Sevilla, Rojas y Proaza prepararon las modalidades de la nueva edición, la quinta a partir de la de 1498, completada con la del 1500 en Salamanca. En esta edición del 1502 el título *Comedia de Calisto y Melibea* se cambia por *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y los dieciséis actos se convierten en veintiuno. Además hay un largo prólogo que explica la razón del cambio sufrido, hace alusión a la gran variedad de juicios dados, explica porqué el autor se ha decidido a ampliar la acción de la obra, contiene tres octavas que se enlazan con las once de la edición precedente. ¿A qué se deben estos cambios? ¿Qué parte tuvieron Rojas y Proaza? ¿y qué parte tuvo el público que desde hacía cinco años conocía la obra? Es cierto que Rojas haya prestado atención a los juicios sobre su obra, juicios que expresaban el gusto de sus contemporáneos. A tales juicios, a tales críticas, a la de Proaza se debe el cambio de título... de *Comedia* a *Tragicomedia* y también a la visión melancólica de la vida humana propia del autor y a la naturaleza honda y trágica del motivo inspirador de *La Celestina*. Asimismo, prestando atención a las críticas del público y a los consejos de su amigo Proaza convirtió los dieciséis actos primitivos en veintiuno. En la redacción de dieciséis actos predominaba una exigencia de justicia tal, que en el curso de pocas horas hace desaparecer la vieja medianera, tejedora de engaños y de cuantos con ella intrigaban; en la segunda prevalece el aspecto novelesco, la descripción externa de las penas y de las turbias alegrías de los amantes, extensible, en cierto sentido, al infinito.

*«Assí, que viendo estas conquistas, estos dissonos y varios juyzjos, miré adonde la mayor parte acostava, y hallé que querian que se alargasse en el processo de su deleyte destes amantes, sobre lo qual fuy muy importunado; de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor y tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición»*⁸. Proaza por su parte retocó Carta y acrósticos y completó el sermón en versos, añadiéndole tres octavas. De común acuerdo se atribuyó la redacción del acto I a Rodrigo Cota y Juan de Mena. De este apego a la obra de Rojas tenemos otra prueba en el hecho que fue propio Proaza quien aconsejó a Hordognez, familiar del papa Julio II, que tradujese en italiano —Roma 1506— la comedia, presentada por primera vez con el título de *La Celestina* surgido, no sabemos por quien.

Solo a título de anécdota, conviene decir aquí que en el siglo XVIII Allacci, por elemental y simple falta de información, atribuyó *La Celestina* –error mayúsculo– a Alonso de Ulloa⁹.

b) LA CUESTION TEXTUAL

Como adelantamos, este es uno de los campos en que las aportaciones italianas han sido –y son– definitivas. Nos referimos, fundamentalmente, a los trabajos de Emma Scoles y su escuela. Las conclusiones de esta profesora de Roma se cuentan entre las más destacadas y originales en los últimos tiempos en el terreno editorial y textual de *La Celestina*. Siebenmann sitúa a Scoles, con toda justicia, entre los estudiosos más relevantes en la actualidad sobre la obra de Rojas¹⁰.

Su especialidad, como indicamos, se centra en la filología textual aplicada a *La Celestina*. En su trabajo de 1961¹¹, relaciona con todo pormenor la primera traducción italiana de Hordognez (Roma 1506) con otras ediciones subsiguientes, y establece una posible genealogía entre todas ellas, comentando su contenido y las variantes más significativas. Sus hipótesis, como dejamos dicho más arriba, se han visto confirmadas por los trabajos inmediatos de otros destacados especialistas del tema, como Herriott (1964)¹², Whinnom (1966)¹³ y Norton (1966)¹⁴. El texto que traduce Hordognez es el de la presunta edición *princeps* de la *Tragicomedia* (Salamanca, 1500), probablemente a partir de otra hipotética edición sevillana de 1502 (Stanislao Polono, ?). «Gracias a Scoles –escribe Siebenmann– sabemos mucho más del primer traductor de la *Tragicomedia* al italiano (1506), Alfonso Hordognez, y conocemos los ejemplares de N¹⁵ que se conservan. La colación que hizo Scoles con ediciones de *Tragicomedia* y de *Comedia* accesibles hasta 1506 y con la edición de Valencia 1514 permitió a la autora importantes conclusiones para la filiación de las ediciones primitivas»¹⁶. Según Emma Scoles los pocos datos que tenemos de Alphonso Hordognez emergen del mismo contexto de la traducción. Los que encontramos en la primera edición romana de 1506 y que se repiten en las otras ediciones, son tres: el primero se encuentra en el título repetido después de la dedicatoria «...Per Alhonso Hordognez familiare / De la sanctita di nostro signore Iulio papa secondo...» El hecho que Hordognez (u Ordoñez) perteneciera a la corte del papa Julio II hace suponer que había llegado a Roma con Alejandro VI y allí se quedaría después con su sucesor. Se sabe que bajo el papado de este último a la curia romana no le agradaba la presencia española en el ambiente eclesiástico romano. Esta hipótesis viene confirmada por la segunda noticia que aparece en la dedicatoria de Hordognez a «Gentile Feltria de Campo fregoso» «...considerata mia insufficientia e le curiali e familiari occupationi quali obstano a le adversita dela nobile fortune che de non dan riposo a miei pensieri...». Por esta frase se puede intuir el malestar moral producido por la tensión del ambiente.

La tercera noticia se encuentra en las octavas finales: «...stato questo opuscol tran-sunto / dame alphonso de hordognez nato hispano...»¹⁷.

Después de sus indagaciones, Emma Scoles ha podido comprobar que el problema del original utilizado por Hordognez en su versión se inserta en el vivo de una intrincada cuestión, fundamental en la historia de la crítica del texto de la comedia: es decir, la existencia de una edición española no llegada hasta nosotros.

En su trabajo de 1964¹⁸ hace una descripción —repertorio bibliográfico— de las ediciones de la primera traducción, abarcando los años 1505 (?) a 1551, con abundantes comentarios sobre agrupaciones y filiaciones.

En sus notas de 1965¹⁹, la profesora de Roma precisa la lectura de dos variaciones frecuentes y difíciles de las primeras ediciones; son las variantes marcadas con los números 94 y 95 en el estudio de J. H. Herriott para la edición crítica de *La Celestina* y que se encuentran en el párrafo siguiente: «O bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡O, si viniessedes agora, Grato y Galiano, médicos, sentiriades mi mal! ¡O piedad celestial! Inspira en el plebérico corazón, porque sin esperanza de salud no embie el espíritu perdido con el desastrado Piramo y de la desdichada Tisbe», que forma parte (acto I) del discurso de Calisto a Sempronio. Emma Scoles se inclina por la lectura de Salamanca, 1570: «Erasistrato y Galieno», y «piedad seleucal»²⁰ son para ella las lecturas originales de estos textos confusos, y así debe restaurarse en una edición crítica, basándose en un razonamiento que nos parece convincente.

En su último estudio de importancia, de 1975, sobre el texto de la edición de Salamanca de 1570 (Mathias Gast)²¹, descubre y señala lecturas auténticas de una fuente, la que sigue esta edición, y que no se ha tenido en cuenta hasta ahora. Establece el árbol genealógico de Salamanca, 1570, y sus innovaciones, y hace una collatio completa de este texto con el fijado en la edición de Criado de Val y Trotter²², y otra collatio de sondeo de puntos clave con las principales ediciones anteriores a Salamanca 1570.

Examinando la edición, encontramos que en el frontispicio, al tradicional «agora nuevamente corregida y emendada», *S* añade «de muchos errores que antes tenía». Aparece además la indicación de la licencia: el 20 de marzo de 1569, el rey Felipe II concede al librero Simón Bergoñón el permiso para publicar dos libros. Uno de ellos intitulado *Celestina primera*.

Una licencia análoga había sido concedida el 23 de diciembre de 1568, también en Salamanca, al tipógrafo Mathías Mares, para la publicación de una *Celestina la primera*, que aparece en 1569; otra edición de *La Celestina* fue publicada en Salamanca en 1570 por Pedro de Lasso. De otras dos ediciones salmantinas se tiene noticias por las licencias concedidas: la de Tarragona de 1595, que se refiere a *La Celestina* impresa en Salamanca en 1573 por Lucas de Junta y otra de Salamanca de 1590 que atestigua una edición publicada en 1574, siempre en Salamanca, por Gaspar de Portonariis. Dichas publicaciones documentan el interés que *La Celestina* había suscitado y el ambiente favorable que la obra encontró.

Emma Scoles pasa a clarificar las relaciones de *S* con la tradición en dieciséis actos, es decir, se pregunta si *S* ha utilizado un texto en veintún actos, no conservado, o bien se ha servido de un texto de dieciséis actos.

Para ver cuales son las relaciones entre *S* y la tradición en dieciséis actos, la autora sigue los mismos esquemas de sondeos ya publicados en su estudio «Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*», donde para los actos I, XIV y XXI ha confrontado la versión italiana de 1506, las dos ediciones en dieciséis actos, las primeras seis ediciones en veintún actos de 1502, y la edición de Valencia de 1514. Añade aquí la edición toledana de 1500 y la de Zaragoza 1507. En conclusión, la confrontación de *S* con el mismo ca-

non de variantes ya expuesto, para hallar el texto base de la traducción italiana, muestra que en la mayoría de los casos *S* se acerca a la tradición en veintiún actos que más se aleja de la tradición en dieciséis; en aquellas variantes en que esto no ocurre, se puede suponer que el alejamiento de *S* del grupo en veintiún actos sea debido a la contaminación con un texto perdido.

Para poder establecer en que relaciones están *S* y las ediciones primitivas en veintiún actos, Emma Scoles confronta el texto *S* con la edición crítica de Criado de Val y Trotter que tiene como texto base la edición sevillana de 1502. Publica en el apéndice del artículo la lista de variantes que resultan del cotejo de ambas ediciones. Resumiendo se puede decir que:

- a) *S* presenta numerosas divergencias respecto al texto representado por la edición de Criado; tales divergencias, por su coherencia, se consideran intervenciones conscientes;
- b) las innovaciones de *S* son siempre para una mayor comprensión del texto;
- c) los cambios de *S* están hechos por un editor culto;
- d) algunas innovaciones aparecen en ediciones anteriores a *S*;
- e) algunos cambios se pueden atribuir a la censura;
- f) en algunos casos se puede formular la hipótesis de una recuperación de un texto perdido, pero sin que nazcan del análisis elementos determinantes en favor de tal hipótesis.

En conclusión, la edición de Salamanca de 1570 es importante en una revisión del texto en sentido culto, ya que en dicha revisión *S* contribuye con sus numerosas innovaciones. De todo esto deduce la escritora que se trata de una edición importante, y que a partir de ahora habrá que tener en cuenta para la edición crítica que *La Celestina* está necesitando.

De este modo, los trabajos de Emma Scoles están iluminando parcelas de mucho interés en el campo textual de *La Celestina*. Al mismo tiempo su labor se extiende a la dirección de otros trabajos de hispanistas jóvenes que pertenecen a su escuela²³. Según todo esto, está claro que cualquier trabajo que sobre el texto de nuestro libro se haga deberá tener imprescindiblemente como guía las opiniones y aportaciones de Emma Scoles.

c) SOBRE EL ESTILO

Como ya adelantamos, otro de los campos donde los italianos estudiosos de *La Celestina* han presentado aportaciones de primer orden es el estilístico. En este sentido, el estudio de Carmelo Samonà sobre el retoricismo en *La Celestina*²⁴, está considerado, con toda justicia, como una de las obras más importantes sobre el libro de Fernando de Rojas.

El estudio de Samonà fue reconocido como obra de consulta imprescindible, y recibió la atención de parte de la crítica especializada. El profesor Dean W. McPheeters, en su bibliografía reseñada sobre *La Celestina* de 1958, lo destacó como uno de los trabajos más meritorios del siglo XX sobre cuestiones celestinescas²⁵. Y, por otro lado, otros especialistas se ocuparon de la obra de Samonà en largas e interesantes reseñas: nos referimos a E. Vuiolo²⁶, J. de Entrambasaguas²⁷, y S. Gilman²⁸. Al mismo tiempo el libro de Samonà fue aprovechado ampliamente por María Rosa Lida cuando en su monumental

obra estudia «la erudición» en *La Celestina* como rasgo común de los caracteres²⁹, y también en otros lugares la estudiosa argentina debe apoyarse en las aportaciones del profesor italiano. Lo mismo ocurre, en menor o mayor medida, con otros estudios recientes. Lo que parece todavía hoy indiscutible es que, después del libro de Carmelo Samonà, no se ha escrito nada nuevo de valor sobre el estilo de *La Celestina*.

Según Samonà, —tratamos aquí de poner brevemente en evidencia los puntos más salientes de su obra— Fernando de Rojas, estudioso culto y personalidad compleja de su época, se acerca de modo bastante original al problema de la tradición retórica que recibe del siglo XV. En estos años el estilo que domina está lleno de formas y de procedimientos retóricos que siguen como modelos a las literaturas clásicas, Petrarca, Boccaccio y la tradición estilística española que en parte refunde todas estas experiencias.

Retoricismo, italianismo, ideal de belleza formal son los nuevos conceptos: el clima nuevo, la señal del buen gusto, característico del ambiente cortesano. Pero paralelamente, otro lenguaje, el popular, se va filtrando en la lengua y en las obras (por ejemplo el *Libro de Buen Amor* del siglo XV y más tarde el *Corbacho*) iniciándose así una mayor comunicación entre estos dos modos expresivos. Y es a esta comunicación entre dos estilos diversos que recurre el autor de *La Celestina*. En su prosa confluyen los dos lenguajes del siglo XV, popular y culto. Dejando aparte su aspecto popular, vemos que Rojas se encuentra en el ámbito culto, en una posición que no es nada esquemática, es decir ni imitativa-clasicista (como Santillana o Mena) ni imitativa-retoricista (los mismos, más los autores de la novela sentimental), sino mayormente crítica, abierta a todas las tendencias, a todos los movimientos del gusto que el recoge, suaviza, rechaza; por lo que su prosa está en continuo movimiento: junto a los cultismos más pedantes aparecen desenfundadas expresiones populares, y mientras se saquea el refranero popular, *Celestina* cita a Petrarca. Por todos estos aspectos se podría pensar que tenemos delante una obra que ha dado la espalda a su pasado medieval, y que pertenece a aquella fase de la cultura literaria llamada impropia de transición. No podría ser más falso, ya que *La Celestina* representa la conquista de un mundo poético con elementos nuevos, pero siempre en el ámbito preciso de una tradición que es, en la mayor parte de sus aspectos, medieval y culta.

Pasando a analizar el estilo de *La Celestina*, vemos que la obra se caracteriza por el dominio de la forma retoricista, que nace no sólo por una exigencia de gusto, sino por la necesidad de adaptarse a algunos temas: materia sentimental, condición aristocrática de los amantes, diálogos de amor, «amor y muerte»; hay por lo tanto una correspondencia entre la temática y los medios expresivos, buscando Rojas una expresión que además de culta sea también capaz de evidenciar, intensificar los sentimientos de sus protagonistas, un lenguaje y un estilo que, por aquel entonces, se reducan a mera etiqueta. Rojas lo adopta con un procedimiento nuevo, mostrándose indeciso entre liquidar definitivamente una forma y el deseo culto de permanecer en ella por devoción y a veces por simple comodidad imitativa; su originalidad consiste precisamente en la percepción que el tiene del juego exterior que se esconde detrás de las preciosidades y de los adornos de los cuales no sabe desempeñarse. Pero, como ya hemos dicho, a Rojas se le atribuyen otras tendencias literarias: humanismo, formas populares y otras influencias estilísticas a las cuales, si bien

no se inclina totalmente, tampoco es insensible. Por lo tanto, estudiando el retoricismo en *La Celestina*, no se puede prescindir del llamado lenguaje «popular» que se mezcla con la forma dominante, tanto que a veces no es posible comprender si se trata de un proverbio popular o de una sentencia, de lenguaje figurado o de expresión familiar. Semonà, en su libro, prescindiendo de las formas populares, se dedica a examinar la aportación que los elementos estilísticos tradicionales (retóricos y cultos) dan a la formación del estilo de *La Celestina*.

Según Semonà, el problema estilístico más importante de la obra de Rojas está en el proceso de transfiguración de un patrimonio de formas «impersonales» en una materia «real» y «personal», a cuya transfiguración lógicamente confluyen otros elementos marginales o de fondo, relativos a la estructura, al texto, a los diversos tiempos del desarrollo del drama, etc.

Como ya hemos dicho en otros lugares, para el profesor italiano Rojas es el único autor de *La Celestina* y la *Tragicomedia*, tal y como nos ha llegado, salió totalmente de sus manos: los cinco autos añadidos y las correcciones de otros lugares representan una reflexión del texto primero, una revisión analítica en todas direcciones: didascálica, formal, retórico-erudita, pero prevaleciendo siempre, fundamentalmente, la unidad de estilo. Fernando de Rojas, y no otro, fue el autor del *Tractado de Centurio*, donde hizo un meritorio esfuerzo para ser fiel al espíritu y unidad artística de *La Celestina*.

d) OTROS ASPECTOS Y APORTACIONES

Recogemos, resumimos y enjuiciamos en este apartado las distintas aportaciones de los italianos en otros dominios de la problemática de *La Celestina*, y cuyos estudios y logros no han sido de tanta relevancia como los reseñados más arriba. Empezamos por el trabajo que consideramos más original, el de Francisco Guazzelli (1971)³⁰, que es un intento de interpretación total de la obra castellana. Se trata de una lectura de *La Celestina*, de donde se desprende, desde el punto de vista de Guazzelli, la interpretación existencialista rechazando la moralizante, sobre todo en el sentido en que la sostiene Marcel Bataillon, en su «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas», (París, 1961). Según Bataillon «*La Celestina* ha dado origen a un género de moralidad bastante estable en su contenido y en su estructura, cuya imitación sirve para comprender mejor el original», lo que significa que el moralismo de *La Celestina* se demuestra por el moralismo de la producción posterior, claramente de manera y moralístico. Lo que evidentemente es un error. Dejando los elementos externos de la obra, ¿cuáles son aquellos internos que pueden dar lugar a una interpretación moralística de *La Celestina*? ¿Los actos XV y XVI? Pero no se puede seguir sólo el desarrollo de la trama, ignorando cuanto existe en la obra de más profundo y quizá contradictorio, como, por ejemplo, el hecho que el amor de los jóvenes no se concluya, como sería lógico, en matrimonio. Pero, mirándolo bien, la palabra «matrimonio» está excluida en el mundo del autor, y por lo tanto el nudo de la acción no se centra sobre el honor o sobre otros aspectos sociales, sino sobre el amor en sí considerado, como sentimiento, con todo su dramatismo y las contradicciones que el amor mismo comporta. Es verdad que Rojas, en el subtítulo de la edición sevillana de 1501 dice que la obra está

«compuesta en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su Dios», pero también es verdad que esta actitud de Rojas sólo se puede aceptar a nivel de tesis, mientras que el verdadero drama «è imperniato sugli aspetti esistenziali che la condizione dell'innamorato comporta»³¹. Además hay que anotar otra actitud de Rojas, cuando dice que su obra está «Assimismo fecha en auiso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisongeros siruientes»: la indagación moralista aquí ha cedido el puesto a una realidad social, pero los dos hechos, amor humano y hecho social, permanecen presentes, sobre todo el primero, contrario e inconciliable con aquel divino. En efecto, el amor humano en general parece ser, en la obra de Rojas, el verdadero imputado, al menos en las premisas, que después, en el curso de la obra, vienen olvidadas, con hábil descuido, aunque si no a tal punto de no dar a *La Celestina* un final convencional, como el de la muerte de los dos protagonistas, adecuado al gusto de los tiempos, que el cristiano nuevo, que fue Fernando de Rojas, en cierto modo, debía de seguir. Según este hispanista, con la muerte de la vieja y de los criados (auto XII) pudo terminar *La Celestina*; los otros autos añadidos no logran crear el *pathos* de las escenas anteriores; ni el ritmo, ni las construcciones escenográficas, ni mucho menos el análisis psicológico que revelan los modos tan sabiamente empleados en los primeros doce autos.

El libro de Guazzelli mereció una interesante reseña del hispanista francés, especialista en *La Celestina* y discípulo de Marcel Bataillon, Pierre Heugas³², que discute las opiniones del autor. Sin embargo, un estudio muy reciente, en la misma línea interpretativa existencialista de *La Celestina*, el escrito por Esperanza Gurza³³, lamentablemente desconoce la obra de nuestro hispanista.

Por otro lado, una aportación de cierto relieve del libro de Guazzelli es el estudio de la estructura de *La Celestina*, que hace, sobre todo, en el capítulo II. De este modo, y en la línea de los estudiosos que se han ocupado de este aspecto de la obra, como Gilman³⁴, Dunn³⁵, comenta la estructura y el problema de género relacionado con la moral a la luz de las nuevas teorías literarias.

Por otra parte, también Guazzelli, como anteriormente Gilman en el libro últimamente citado, entiende, que desde el punto de vista genérico, Rojas, fascinado por el diálogo, camina entre la novela y el drama, haciendo una obra que es imposible encasillarla en las clasificaciones genéricas convencionales.

Por todo lo que llevamos dicho, queda clara la importancia del trabajo de nuestro hispanista que encierra, a nadie se nos oculta, logros laudables en el amplio camino de la crítica celestinesca: Que esté es así lo demuestra el hecho de que ha sido incluida su obra en el selectivo capítulo que Deyermond dedica a *La Celestina* en un manual que acaba de salir y que tendrá enorme difusión por su utilidad e importancia³⁶.

En 1970 publicaba Alberto del Monte un artículo³⁷ sobre la obra española. Para este hispanista, *La Celestina* tiene una clara estructura temática-simbólica, en la cual tres elementos temáticos funcionan en este sentido: el huerto, con todas las características del *locus amoenus*, es el símbolo del paraíso. La conexión entre «huerto» (entendido como lugar de delicias terrenas) y *paradisus* (entendido como lugar de delicias celestiales) es evidente, especialmente si se tienen presentes algunas palabras blasfemas de Calisto: «...si Dios me

diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad» (I, 23); y la respuesta a Sempronio que le pregunta si es cristiano «¿Yo? Melibea soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo» (I, 28), y la afirmación «Melibea es mi Dios» (XI, 197). Pero hay más: el tema-símbolo de huerto como paraíso sale también del tema de la «escala» que Calisto utiliza para alcanzar el jardín de Melibea; la escala representa el ascenso, pero también el asalto y el lugar de donde cae el pecador en la noche del encuentro, en la noche del pecado. Y Calisto no podía no caer y su muerte no servir de ejemplo; que se puede ascender al cielo, al sumo bien practicando las virtudes de la humanidad, de la caridad y observando los preceptos divinos, mientras que Calisto asciende al paraíso con la violencia por acercarse a su divinidad carnal. Por esto su sacrilego comportamiento no puede concluirse más que con la muerte, y no sólo física («sin confesión pereció», XIX, 282). El simbolismo continúa: «...Y como esta pasada noche viniese, según era costumbrado... la noche oscura, la escala delgada,... cayó» (XX, 291). Y aquí está el tercer símbolo, en la noche del pecado. «Appare dunque lecito riconoscere una struttura tematico-simbolica, i cui elementi sono correlati e necessari: l'huerto-paradisus / l'escala-ascensio / la noche-peccatum. L'individualizzazione di tale simbologia conferma l'intenzione morale e il carattere «esemplare» della *Celestina*. Ma proprio per questo occorre concludere precisando che il progetto ideologico dello scrittore, di cui la tematica è lo strumento, non coincide con la ben più complessa realtà ideologico-formale del prodotto letterario»³⁸. Este simbolismo confirma la intención moralizadora de la obra, con la que este hispanista italiano se sitúa en la línea de los estudiosos que defienden el moralismo de *La Celestina*, sobre todo Marcel Bataillon y su escuela.

De *La Celestina* y sus continuaciones directas o proyecciones en otras obras posteriores en los siglos XVI y XVII, apenas si han dicho algo los italianos, con la excepción más destacable de Alda Croce, que en 1940 publicó su estudio sobre *La Dorotea* de Lope de Vega, la más original de las imitaciones de *La Celestina*³⁹. Es un estudio que se centra en la obra de Lope de Vega, situado ya en otro clima espiritual del de Fernando de Rojas. Alda Croce establece las diferencias pertinentes entre ambos libros, sobre todo en lo que se refiere a la concepción del amor: *La Celestina* es el drama del amor como fuerza cruel e invencible, del amor que conduce a la muerte, a la cual son arrastrados inevitablemente Calisto y Melibea. En *La Dorotea*, por el contrario, se asiste al proceso de disolución del amor, que si bien en la imaginación es también crueldad, locura, pasión, no es así en la realidad, donde todo, incluso la pasión más grande, pasa con el tiempo. La sabiduría y la realidad, la idea de la muerte y de la eternidad, presentes siempre en los personajes, calman y moderan sus comportamientos. La misma Gerarda, réplica de la vieja alcahueta de Rojas, se presenta ahora como una Celestina mucho más flexible y relajada. De cualquier modo, el libro de Alda Croce es un estudio sobre la obra de Lope, no sobre *La Celestina*, y sus aportaciones van, pues, al campo lopesco, antes, claro, que al celestinesco.

En otro orden de cosas, hay que decir que algunos de los grandes estudios publicados en el siglo XX sobre *La Celestina* merecieron la atención de los especialistas italianos, atención que se reflejó en reseñas y críticas. Así, sobre la obra de María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»* (Buenos Aires, 1962), se ocuparon Er-

manno Caldera (1963)⁴⁰ y Cesare Segre (1963)⁴¹: la reseña de este último es un buen resumen del libro de la inolvidable investigadora argentina. También Caldera (1963)⁴² y Giorgio Chiarini (1963)⁴³ dedicaron algunas páginas a la obra de Marcel Bataillon: mientras que la reseña de Caldera es meramente informativa, la de Chiarini se muestran más crítica, disintiendo con el maestro francés en algunos aspectos, sobre todo en el enfoque de los personajes, a los que Bataillon, según Chiarini, condena a ser simple personificaciones de un concepto, no individualidades inconfundibles. Si a Calisto no se le debe ver como a un héroe trágico de la pasión, tampoco, como quisiera Bataillon, como la personificación de la locura amorosa. Igualmente no se puede reducir a Melibea, con su exuberante temperamento, a un puro símbolo de la fragilidad femenina, continuamente expuesta a las tentaciones del amor culpable. En suma los personajes de *La Celestina* no se pueden reducir a meras simplificaciones esquemáticas.

Antonio Peconi (1965)⁴⁴ escribió una reseña meramente informativa sobre el libro, ya clásico, de Jose A. Maravall, *El mundo social de «La Celestina»* (Madrid, 1964). Del libro de la profesora norteamericana E. R. Berndt: *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»* (Madrid, 1963) presentó una reseña crítica Emma Scoles (1963), y de la edición facsimilar de la *Comedia* de Toledo, 1500, al cuidado de Daniel Poyán⁴⁵, que la considera la *princeps* de la *Comedia*, se ocupó Caldera (1963)⁴⁶.

Sólo queda para finalizar este capítulo, indicar que no faltan entre los hispanistas italianos escritos sobre *La Celestina* en el plano más amplio de la divulgación; en este sentido hay que enjuiciar las páginas de Conrado Alvaro (1943)⁴⁷, Salvatore Battaglia (1933)⁴⁸ y Francisco Vian (1953)⁴⁹, quienes, en menor o mayor grado, ofrecen una visión poco novedosa sobre la obra de Fernando de Rojas.

1. CROCE, Benedetto: «La Celestina», *Poesía antigua e moderna*, Bari, 2ª Ed., 1943, págs. 209-222.
2. *Ibidem*, pág. 212.
3. FOULCHÉ-DELBOSC, «Observations sur *La Celestina*», *Revue Hispanique*, 1900, vol. VII, págs. 12-60.
4. ADINOLFI, Giulia: «*La Celestina* e la sua unità di composizione» *Filologia Romanza*, I (1954), págs. 12-60.
5. MENENDEZ PIDAL, Ramón: «La lengua en tiempo de los Reyes Católicos: Del retoricismo al humanismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 13 (1950), págs. 9-24.
6. ADINOLFI, Giulia: «*La Celestina...*» cit., pág. 26.
7. DELOGU, Francesco M.: «La Tragicommedia di Calisto e Melibea», *Cervantes*, Messina, 1938, págs. 225-288.
8. *Ibidem*, pág. 258.
9. ALLACCI, Leone: *Drammaturgia*, Venezia, 1755, columnas 177-179.
10. SIEBENMANN, Gustav: «Estado presente de los estudios celestinescos (1956-1974)», *Vox Romanica*, vol. 34, 1976, pág. 162.
11. SCOLES, Emma: «Note sulla prima traduzione italiana della Celestina», *Studi Romanzi*, vol. 33, 1961, págs. 153-217.
12. HERRIOTT, James H.: *Toward a Critical Edition of the «Celestina». A Filiation of Early Editions*, Madison and Milwaukee (University of Wisconsin Press), 1964.
13. WHINNOM, Keith: «The Relationship of the Early Editions of the Celestina», en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 82 (1966), págs. 22-40.
14. NORTON, F. J.: *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge, 1966 (Sobre *La Celestina* hay que ver especialmente el apéndice B, «The Early Editions of the Celestina», págs. 141-156).
15. Nes, en los stemmas de Herriott (*Towards a Critical Edition...* ob. cit.), y así lo reconocen los críticos textuales de *La Celestina*, la edición romana de 1506, traducida por Alfonso Hordognez.
16. SIEBENMANN, Gustav: «Estado presente...» cit., pág. 185.
17. SCOLES, Emma: «Note sulla prima traduzione...» cit., pág. 168.
18. SCOLES, Emma: «La prima traduzione italiana della Celestina: repertorio bibliográfico», *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, 1964.
19. SCOLES, Emma: «Due note di filologia quattrocentesca: I *Don cara De Aguzadera*. II *Selencah*», extracto de *Studi di Letteratura spagnola*, 1965, págs. 6-11.
20. Son las variantes de «Crato y Galieno» y «piedad celestial», del auto I, números 94 y 95 en J. H. Herriott (*Towards a Critical Edition...*, ob. cit.).
21. SCOLES, Emma: «Il testo della Celestina nell' edizione Salamanca 1570», *Studi Romanzi*, 36, 1975, págs. 9-124.
22. *Tragicomedia de Calixto y Melibea, libro también llamado La Celestina*, editada por Manuel Criado de Val y G. D. Trotter, Madrid, C.S.I.C., 1958 (2ª ed. 1965, 3ª ed. corregida, 1970).
23. SIEBENMANN Gustav: («Estado presente...», cit., págs. 165-166) adelantaba los trabajos en preparación que, en esta línea, se estaban realizando, en 1976, bajo la dirección de Emma Scoles y por miembros de su Seminario: Raffaele Brunetti hacía el cotejo de las ediciones españolas conocidas entre 1530-1550 para estudiar su relación con los textos primitivos; y Marcelo Rohr preparaba su tesina sobre *The Interlude of Calisto and Melibea*. Entre los proyectos de la profesora romana, destacaba Siebenmann la edición crítica de *La Celestina* que iban a realizar Emma Scoles y la investigadora americana Erna Ruth Berndt. Del mismo modo, proyectaba comparar con *La Celestina* las reelaboraciones en verso del siglo XVI.
24. SAMONA, Carmelo: *Aspetti del retoricismo nella «Celestina»*, Roma, Studi di Letteratura spagnola (Facoltà di Magistero dell'Università di Roma), 1954.
25. Dean McPHEETERS, W.: «The present status of Celestina Studies», *Symposium*, 12 (1958), págs. 196-205.
26. En *Cultura Neolatina*, 15 (1955), pág. 170.
27. En *Revista de Literatura*, 7 (1955), pág. 258.
28. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10 (1956), págs. 73-80.
29. LIDA, María Rosa: *Originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, 1962, págs. 342-344 y pássim.
30. GUAZZELLI, Francesco: *Una lettura della «Celestina»*, Pisa, Università di Pisa, 1971.
31. *Ibidem*, págs. 68-69.
32. Publicada en *Bulletin Hispanique*, 76 (1974), págs. 226-228.
33. *Lectura existencialista de «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1977.
34. GILMAN, Stephen: *The Art of «La Celestina»*, Univ. of Wisconsin Press, Madison, 1956 (trad. española de Margit Frenk Alatorre: «*La Celestina: arte y estructura*», Madrid, Taurus, 1974).

35. DUNN, Peter N.: *Fernando de Rojas*, New York, 1975.
36. DEYERMOND, Alan: *Edad Media*, En RICO, Francisco: *Historia y crítica de la Literatura española*, Tomo I, Barcelona, Ed. Crítica, 1979, págs. 458-528.
37. MONTE, Alberto del: «Il giardino, la scala, la notte», en *Acme*, 23 (1970), págs. 109-115, recogido en su libro: *La sera nello specchio*, Milano-Varese, 1971, págs. 25-33.
38. Art. cit., págs. 114-115.
39. CROCE, Alda, «La Celestina e l'Eufrosina», en *La Dorotea di Lope de Vega*, Bari, 1940, págs. 156-160.
40. En *Quaderni Ibero-americani*, Torino, 1963, págs. 291-295.
41. En *Approdo*, 9, 1963, págs. 137-144.
42. En *Quaderni Ibero-americani*, Torino, 1963; págs. 291-295.
43. En *Rivista di letteratura moderna e comparata*, Firenze, 1963, págs. 150-156.
44. En *Il Baretti*, Napoli, 1965, págs. 159-160.
45. *Comedia de Calisto y Melibea*. Facsímil de la ed. de Toledo de 1500. Editada e introducida por Daniel Poyán Díaz, Cologny-Genève, Bibl. Bodmeriana, 1961.
46. En *Quaderno Ibero-americani*, Torino, 1963, págs. 291-295.
47. *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, traducción de Corrado Alvaro, Milano, 1943.
48. BATTAGLIA, Salvatore: «La Celestina» en *Enciclopedia italiana Treccani*, s.v. IX, 1933, págs. 657-658.
49. VIAN, Francesco: «La prosa e il teatro del Quattrocento. *La Celestina*», *Lineamenti di Storia della letteratura spagnola*, Milano, págs. 87-96.