

tema 47

LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA

47. La herencia del teatro clásico y la crisis de los valores medievales en *La Celestina*.

- 47.1. La herencia del teatro clásico.
- 47.2. La crisis de los valores medievales.
- 47.3. La manifestación de los valores renacentistas.
- 47.4. Intencionalidad y sentido.



SIMBOLOGÍA UTILIZADA EN EL TEMARIO

NOTA ENLACE



Link con otros temas del temario oficial. Para que aproveches al máximo tu tiempo de estudio y para que tengas en cuenta en todo momento los bloques de contenido del temario.

CONSEJO



Indicaciones, consejos y pequeños trucos que, al margen del desarrollo expositivo del tema, pueden ayudarte en tu preparación.

PREGUNTA CLAVE



Preguntas de respuesta abierta, situadas al final de un epígrafe o fragmento del tema, cuya respuesta te da las claves para saber si has asimilado o no el fragmento que acabas de estudiar o leer.

RECORDANDO CONCEPTOS



Recordatorio de conceptos básicos o previos, que has de tener en cuenta para un óptimo estudio del tema. Nociones aclaratorias vinculadas con el tema tratado.

NOTA



Una aclaración o nota al margen de la exposición del tema. Sólo la encontrarás en casos excepcionales.

CONSULTA EN EL ANEXO



Remisión al apéndice o al anexo del temario o del tema en concreto para que amplíes la información legislativa de tu Comunidad o sobre cualquier otro aspecto relevante.

1. LA HERENCIA DEL TEATRO CLÁSICO

- 1.1. COMEDIA CLÁSICA GRIEGA
- 1.2. COMEDIA CLÁSICA ROMANA
- 1.3. COMEDIA ELEGÍACA MEDIEVAL
- 1.4. COMEDIA HUMANÍSTICA RENACENTISTA
- 1.5. OTRAS FUENTES LITERARIAS
 - 1.5.1. Fuentes clásicas
 - 1.5.2. Fuentes medievales

2. LA CRISIS DE LOS VALORES MEDIEVALES

- 2.1. CRISIS DE VALORES LITERARIOS: LA PARODIA DEL AMOR CORTÉS
- 2.2. CRISIS DE VALORES SOCIALES Y RELIGIOSOS: LA CRÍTICA DE LA INMORALIDAD SOCIAL CRISTIANA

3. LA MANIFESTACIÓN DE LOS VALORES RENACENTISTAS

4. INTENCIONALIDAD Y SENTIDO

- 4.1. TESIS
 - 4.1.1. Tesis de la intención moral
 - 4.1.2. Tesis de la intención artística
 - 4.1.3. Tesis de la intención vital pesimista
- 4.2. ESTILO Y LENGUAJE

INTRODUCCIÓN

Celestina, don Quijote de la Mancha y don Juan Tenorio son, básicamente, los tres personajes de dimensión universal necesarios para entender la literatura española. Las obras a las que dan nombre han sido ampliamente leídas, traducidas, estudiadas, imitadas, reeditadas, en todas las culturas a lo largo de los siglos, y de ahí la relevancia de su conocimiento y estudio en el currículo de la ESO y del Bachillerato, por ser consideradas patrimonio cultural de nuestra tradición más allá de los límites estrictamente literarios.

La obra de Fernando de Rojas, cuya edición *princeps* se duda hoy en día que sea la aparecida en Burgos en 1499, es de especial interés por muchas razones, entre las que destacamos: los problemas de edición y sobre la autoría de los actos, la difícil adscripción a un género literario concreto, la intensidad de las pasiones que caracterizan a los personajes, los misteriosos propósitos ideológicos, la riqueza expresiva y estar situada en el límite fronterizo de un cambio, no sólo de siglo, sino de mentalidad vital que determina el paso de la Edad Media al Renacimiento. *La Celestina* representa el apasionante y dramático fin de una época y el inicio de otra, la Edad Moderna.

Sin embargo, para ser asimilada y disfrutada en toda su complejidad y profundidad, *La Celestina* debe entenderse como producto de un contexto histórico, social y, sobre todo, literario, tanto en su perspectiva diacrónica hacia el pasado (conocer sus fuentes, es decir, *la herencia del teatro clásico* que recoge Fernando de Rojas en su obra, para comprender que las características del género literario que la configuran le dan sentido), como en su perspectiva sincrónica del presente en el que está concebida (determinar su contenido ideológico, esto es, el reflejo de *la crisis de valores medievales* y entrever los modernos principios renacentistas que regirán en las futuras producciones literarias). En definitiva, la obra en su forma y en su contenido.



Se recomienda el estudio del presente tema tras repasar los géneros teatrales de la época clásica griega y de la época arcaica latina (tema 39). Asimismo se entenderá mejor si se consulta el tema precedente 46, para conocer los rasgos de la novela sentimental, y el 48, para situar el contexto y la visión del mundo renacentista de la época.

1. LA HERENCIA DEL TEATRO CLÁSICO

Lejos de solucionarse, los problemas sobre la identidad de los verdaderos creadores de los actos y de las demás partes de *La Celestina* siguen vigente hoy en día, aunque sí está aceptada ampliamente la teoría de la doble autoría: autor anónimo y Fernando de Rojas. El estado de la cuestión es el siguiente:

En la primera edición de Burgos (1499), no hay indicio alguno sobre el autor. En la de Toledo, 1500, y restantes ediciones, en la carta de «El auctor a un su amigo» y en las octavas siguientes, el escritor confiesa que en Salamanca encontró *la obra presente*, inconclusa, supuestamente el acto I, sin *firma del autor* (según algunos dicen, fue Juan de Mena, e según otros, Rodrigo Cota) y que *movíme a acabarla por varias razones*; afirma que «acabó» los actos restantes en quince días de vacaciones y que no revela su nombre por ser realmente jurista y no un escritor. Como aseguran D. S. Severin (1987) y P. E. Russell (1991), entre otros, esta confesión responde al tópico retórico de humildad o *confutatio*, propio de la *captatio benevolentiae* que todo autor incluye en el *accessus* retórico de las comedias humanísticas del siglo XV, para así escapar de las posibles críticas. También se ha argumentado que, dados el origen judío converso del autor y el escandaloso contenido de la obra, lo más prudente era guardar el anonimato por miedo a una posible acción inquisitorial.

Sin embargo, el corrector Alonso de Proaza, (no olvidemos que es poeta de Cancionero), en sus coplas finales desvela la clave para leer los versos acrósticos y descubrir la identidad del autor-continuador: el bachiller Fernando de Rojas.

Del bachiller en Leyes Fernando de Rojas, natural de Puebla de Montalbán (Toledo), sabemos por documentos históricos que nació (quizás de familia conversa) hacia 1475 y murió en 1541. Estudió Artes y Derecho en Salamanca. Se estableció en Talavera de la Reina y ocupó el cargo de Alcalde Mayor. Su esposa, doña Leonor Álvarez de Montalbán, también de orígenes conversos, inventarió sus bienes al enviudar, entre ellos su excelente biblioteca.

Distintas teorías críticas intentan resolver las incertidumbres sobre la autoría de los actos que componen la obra a raíz del descubrimiento de la versión incompleta del *Manuscrito de Palacio*, probablemente anterior a 1499. Un grupo de críticos, cada vez más numeroso, plantea que las diferencias entre el acto I y los restantes son mínimas. Antes bien, detectan más elementos comunes que divergentes, como las acotaciones, el diálogo, las mismas fuentes compartidas, la composición de escenarios... Y postulan que Rojas recoge una buena parte de la *Comedia* ya redactada y *acabó* (tal y como él mismo admite en el Prólogo) el resto; para unos, los cinco actos de la *Tragicomedia*, y para otros, sólo los dos finales (más novelísticos que teatrales). En cualquier caso, consideran que la aportación de Rojas es mínima y, además, de menor calidad literaria que la del anónimo predecesor. Así opinan:

- A. Sánchez y R. Prieto (1989): defienden la triple autoría y que, según la estructura interna y determinados aspectos como el humor, Rojas parte de una comedia completa y cambia el final. A su vez, el autor de dicha comedia partió de un inicial acto anónimo.
- F. Cantalapiedra (2000): la obra es anónima hasta el acto XII incluido y Rojas continúa hasta el final y añade sentencias y amplifica pasajes en la parte recibida.
- J. G. García-Valdecasas (2000): Rojas, en una primera fase, conoce la obra original hasta el acto XIV y la termina con la muerte de los enamorados y el planto de Pleberio, solo los dos actos finales, y añade unas interpolaciones a la *Comedia* recibida (*adiciones primeras*, según Cantalapiedra). En una segunda fase, amplía el final (*Tragicomedia*) y vuelve a retocar y a añadir todo el conjunto (*adiciones segundas*). J. A. Bernaldo de Quirós (2008) apoya esta tesis.

- J. T. Snow (2005-2006): el fundador de la revista *Celestinesca* acepta ya la teoría de que el autor fue un profesor universitario, la cual formulará definitivamente J. L. Canet en 2007.
- J. L. Canet (2007): por el número de ediciones tempranas (y costosas) de la obra, por su calidad literaria y por su intención de romper con modelos educativos de la época, propone como autor a un *magister*. El estudiante Rojas «acabó» una *Comedia* completa anterior a él; de hecho, la comedia humanística es casi desconocida en España y solo se cultiva en restringidos círculos universitarios.



¿Puedes citar al menos tres razones por las que se cuestiona actualmente la autoría de Rojas en la redacción de la *Comedia*?

Sea quien sea el misterioso autor de *La Celestina*, éste recoge un caudal literario impresionante que sólo un clérigo (en el uso medieval del término), ya estudiante del sistema de enseñanza de la *clerecía* y de sus *studia humanitatis*, ya profesor universitario (según la tesis de J. L. Canet), puede llegar a conocer a través de los *praexercitamina*: ejercicios de redacción, basados en la imitación de los modelos clásicos, que los escolares realizaban para aprender la dialéctica y la retórica y a los que, sin duda, ni Rojas era ajeno como bachiller de Leyes, ni menos un *magister* de la Universidad. Así, los estudiantes debían ampliar una fábula, glosar un comentario, ejemplificar sentencias cultas y refranes, trasladar en *sermocinatio* el diálogo de unos protagonistas, componer una *altercatio*... o quizás un plauto.

Como señala A. Deyermond (1980), los libros de textos manuscritos escolares medievales y los *compendia*, colecciones de *sententiae*, que el autor como estudiante debía tener (incluso a veces eran confeccionados por el propio alumno), estaban constituidos normalmente por la copia de varias obras clásicas y medievales, entre ellas, por ejemplo, el popular *Pamphilus*, comedia elegiaca del s. XII, y las eróticas de Ovidio.

La riquísima herencia literaria clásica y medieval que confluye en *La Celestina* supone identificar las fuentes literarias que configuran las particularidades del género celestinesco tan debatido y que determinan el sentido de la obra. Veámoslas:

1.1. COMEDIA CLÁSICA GRIEGA

Es considerada desde Aristóteles un género teatral inferior o vulgar, adecuado para asuntos ligeros, enredos y personajes de baja social. Su cultivo en Grecia se clasifica en tres etapas: «comedia antigua», representada por Aristófanes, la «comedia media» o ática, y la «comedia nueva» de costumbres y caracteres, cultivada por Menandro, entre otros.

Las comedias de Menandro se caracterizan por la intriga cotidiana amorosa, verosímil, en ambientes urbanos con diálogos dinámicos entre personajes populares arquetípicos como la alcahueta, la prostituta y el factótum, sirviente astuto y entrometido que suele aprovecharse de su amo, antihéroe cómico (Sempronio con respecto a Calisto).

La comedia nueva de Menandro es la que recogen y adaptan en Roma Terencio y Plauto y la que hereda el teatro medieval y renacentista.



E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, tomo II, pp. 553, n. 20, indica que: «El amor es para la antigua teoría de la literatura algo exclusivo del género cómico. Los personajes de la comedia nueva son caracteres tipificados en el sentido de Teofrasto: ancianos avaros, parásitos, prostitutas, esclavos, patronos de lupanar, etc. A este mismo grupo de personajes pertenece la alcahueta».

1.2. COMEDIA CLÁSICA ROMANA

En Roma, se distingue la *fabula palliata* o comedia traducida del griego y la posterior *fabula togata* o comedia que, aunque inspirada en la griega, ya se escribe adaptada al gusto romano (personajes humildes, temas cotidianos...). En estas era común la combinación de elementos de dos o varias comedias griegas, recurso llamado *contaminatio*, que siguen Plauto y Terencio.

- Plauto: inspirándose en Menandro, elabora tramas complicadas sobre enredos amorosos de jóvenes ricos, por lo que a veces explica el argumento en pequeños prólogos para facilitar el seguimiento de la intriga, como hará el anónimo autor con el argumento general. Presenta un lenguaje rico, coloquial, a veces obsceno, propio de los personajes populares heredados de la comedia griega: alcahuetes, pícaros, criados astutos... Un recuerdo del soldado fanfarrón que aparece en el *Miles gloriosus* lo tenemos en Centurio. Del *Anfitrión*, obra que figura en el índice de su biblioteca, toma Rojas el nombre del criado Sosia. Plauto influye directamente en las comedias humanísticas medievales.
- Terencio: de sus seis comedias, cuatro están inspiradas en Menandro. Los rasgos terencianos reflejados en *La Celestina* son: La aguda caracterización psicológica de los personajes (cortesanas, soldados, esclavos...) a través del diálogo, el amor como tema conflictivo, la intención moralizante, la abundancia de aforismos... Sus comedias están precedidas de unas periócas (*periochae*), añadidas por un gramático del siglo II, que son un breve resumen del argumento en doce versos, que heredan las comedias humanísticas italianas, y un prólogo sobre cuestiones literarias. Además, Rojas copia largos fragmentos textuales y en la novena de las coplas acrósticas, el autor se refiere a su comedia como «terenciana obra».

En la Edad Media y en el Renacimiento, Terencio fue más admirado y leído que Plauto (Petrarca, el Marqués de Santillana, Ariosto, Cervantes...); se conservan un gran número de copias manuscritas de sus obras. Elio Donato (gramático maestro de San Jerónimo) escribe un *Comentario a Terencio*, y ambos, Donato y Terencio son considerados en las escuelas universitarias como *auctores doctos*. La comedia romana, en general, era leída por los estudiantes medievales para aprender el latín; de ella asimilan el recurso cómico del aparte, cómplice con el público, y el tratamiento del «tú» latino para personajes sin tener en cuenta su posición social.



Durante la Edad Media se elaboraron listas de autores latinos (*auctores doctos*), cuyas obras debían ser leídas y estudiadas por los escolares, como parte del sistema de enseñanza escolástico de aprendizaje y lectura de la gramática y retórica y su posterior utilización como modelos para las propias producciones. La selección normativa de autores, entre ellos Ovidio y Terencio, al principio reducida a ocho o diez, fue ampliándose progresivamente con el tiempo e incluyendo a otros escritores y obras latinas medievales como el *Pamphilus*. Por otra parte, es bastante extenso el catálogo de libros de la biblioteca de Rojas que se recoge en su testamento.



¿Qué escritor latino influye más en la redacción de *La Celestina* y por qué?

1.3. COMEDIA ELEGÍACA MEDIEVAL

Nace en las escuelas francesas en el s. XII como ejercicio académico (*praercitamina*) que los estudiantes tenían que componer en dísticos elegíacos latinos (solo por esto se denomina elegíaca y no por el tema), con mezcla de diálogo y narración, inspirada en las comedias grecorromanas de Plauto y Terencio (o en cuentos populares), de trama amorosa libertina entre el galán y la dama, con la intervención de criados desleales (como Pármeno y Sempronio) y mediadores. Servía de alarde de conocimiento latino clásico, de gran maestría retórica, destinada más a la lectura que a la representación, como es el caso de *La Celestina*.

A su vez estas obras reciben la influencia de Ovidio (*Amores*, *Ars amandi* y *Metamorfosis*), quien traslada el personaje de la alcahueta de la comedia latina y de Menandro al género de la elegía erótica (*Amores*, I, VIII) donde dibuja el oficio de una alcahueta. En la obra ovidiana se aprenden recursos picantes, escenas amatorias y por supuesto, el tópico del *carpe diem* para los jóvenes amantes que aconsejará Celestina.

Destacan las comedias elegíacas latinas *Geta* y *Aulularia* de Vital de Blois, y las anónimas *Miles gloriosus* inspirada en su homónima plautina, *Babio* y el famoso *Pamphilus de amore* (fines del s. XII). Esta, resumen de la doctrina ovidiana, es la más popular en la Edad Media y trascendente en el *Libro de buen amor* del arcipreste de Hita (Trotaconventos) y en *La Celestina*, por el personaje central de la astuta mediadora. De las divertidas comedias elegíacas deriva el teatro escolar humanístico.

1.4. COMEDIA HUMANÍSTICA RENACENTISTA

Concebido también como ejercicio escolar en los ambientes universitarios para ser declamado (no representado) entre estudiantes, creado quizás por Petrarca, este género en latín, derivado de la comedia elegíaca y de la clásica latina, se cultiva profusamente en Italia hasta el s. XVI. En España, se cultiva hasta los inicios del XVII.

Los rasgos de la comedia humanística que recoge la obra de Rojas son:

- Ambiente y personajes contemporáneos con inclusión de clase social humilde.
- Realismo cotidiano.
- Cambios de lugares y flexibilidad temporal sin precisión en la duración de los hechos.
- Diálogo como estructura de la obra, recurso para variar el registro: coloquial (refranes) y culto con citas clásicas y latinismos.
- Largos monólogos.
- Cierta tono de crítica anticlerical.
- Destinado a la lectura y no para la representación.

El único rasgo propio de la comedia humanística que no aparece en *La Celestina* es el desenlace feliz. Ahí reside la dificultad para determinar el género celestinesco como «comedia». Los críticos (A. Deyermond, M^a. R. Lida de Malkiel, D. S. Severin...) acuden a la influencia de otros géneros y corrientes literarias para explicarlo.

1.5. OTRAS FUENTES LITERARIAS

Además de las fuentes teatrales directas, la variedad de fuentes literarias de casi todos los géneros que se rastrea en *La Celestina* demuestra el alarde de conocimiento intelectual del anónimo escritor y de Rojas para configurar la obra.

1.5.1. Fuentes clásicas

- Tratados filosóficos y mitológicos:
 - Aristóteles: De su *Ética* toma el tópico misógino de la imperfección de la mujer, la relación entre materia y forma, y el tema de la necesidad de conquistar amigos (Celestina a Pármeno refiriéndose a Sempronio).
 - Ovidio: *Amores*, *Ars amandi*, *Remedia amoris* y *Metamorfosis*.
 - Séneca: de las *Epístolas* y de las obras del Pseudo-Séneca, *Proverbia Senecae* y *De moribus*, Rojas extrae no sólo *sententiae* y citas textuales, sino también la filosofía sobre los valores del amor, la fortuna, la amistad...
- Poesía satírica:
 - Persio: en sus *Sátiras*, se inspira para el monólogo de Pármeno.

1.5.2. Fuentes medievales

- Religiosas y eclesiásticas:
 - La *Biblia* en su versión *Vulgata*, libros sagrados y autores eclesiásticos para moralizar.
- Literatura didáctica filosófica-moral:
 - Boecio: el tratado *De consolacione philosophiae* ofrece fragmentos de filosofía moral.
 - Andreas Capellanus: del famoso *Arte de amar* (*De arte honesti amandi*) se recoge el pensamiento y la terminología del código amoroso cortés.
 - *Auctoritates Aristotelis*: el manual del s. XIII es fuente de sentencias para el acto I.
 - Boccompagno de Signa: su obra *Rota veneris*, tratado epistolar del s. XIII, se refleja en el comienzo del acto I.
 - Petrarca: aparece a partir del acto II y es el autor más citado. Rojas traduce directamente un pasaje del libro II de la obra *De remediis utriusque fortunae*, de inspiración senequista, para el prólogo celestinesco, y recoge bastantes máximas en casi todos los actos. Además de otras obras petrarquistas (*De rebus familiaribus*, *Rerum sine titulo*, *De vita solitaria*...) toma sentencias, erudición y detalles estilísticos. También, de Petrarca utiliza desde el acto IV el *Índice de sentencias* que se recogen en *Opera*, edición incunable de las obras latinas petrarquistas de 1496.
 - Boccaccio: son inspiradoras las tramas amorosas de mujeres víctimas de amores prohibidos del *Decameron* y de *Fiammetta*.
 - Eneas Silvio Piccolomini: en *Historia de duobus amantibus*, Eurialo, amante de Lucrecia, tiene como criado a Sosias, recurre a una alcahueta y también se lamenta como Pleberio.
 - Juan Ruiz, arcipreste de Hita: comparte con el *Libro de buen amor* el personaje de Trotaconventos como mediadora entre los amores de don Melón y doña Endrina, pero la crítica en general considera que, probablemente, Rojas no leyó esta obra y que, por el contrario, se inspiró en la misma fuente, el *Pamphilus*, para crear la figura de su alcahueta.
 - Juan de Mena: *Laberinto de Fortuna* influye en la concepción de la nobleza.
 - Alfonso Martínez de Toledo: el *Corbacho* ofrece *exempla* humorísticos como reprimendas populares sobre la lujuria, de carácter misógino, en un habla popular y con mezcla de sentencias y refranes. Aparece en toda la obra, incluido el acto I.
- Crónicas históricas:
 - Alfonso X: *Crónica general*, del que imita algún pasaje aislado.
- Libros de caballerías y *roman courtois*:
 - Tristán de Leonís*: para el retrato de Melibea inspirado quizá en el de la reina Iseo.

- Poesía de cancionero:
 - Jorge Manrique: las *Coplas a la muerte de su padre* y la poesía amorosa.
 - Rodrigo Cota: se toma el léxico amoroso cortés de la poesía cancioneril y se recuerda pasajes del *Diálogo entre el amor y un viejo*.
- Novela sentimental:

Diego de San Pedro: según D. S. Severin (1987), *Cárcel de amor* inspira el final trágico de los amores y el lamento de Pleberio. Además, Leriano le sirve a Rojas como modelo para parodiar el amor «cortés» de Calisto y hay préstamos textuales exactos.

Por último, numerosos compendios de *sententiae*, como *Margarita poética*, y florilegios de filosofía popular y paremiografía proporcionan refranes y máximas para caracterizar a los personajes a través del lenguaje dentro de su clase social: por ejemplo, aparecen en toda la obra sentencias de Publilio Siro, refranes del *Seniloquium*, proverbios de Santillana, etc.



■ ¿Puede por sí sólo el concepto clásico de *imitatio* explicar tanta erudición contenida en *La Celestina*?

2. LA CRISIS DE LOS VALORES MEDIEVALES

Para comprender mejor la crisis de valores que se manifiesta en la obra, veamos brevemente su argumento. J. L. Alborg (1970, p. 532) lo resume en los siguientes términos:

«Calisto, joven de noble familia, entra un día persiguiendo a un halcón en el jardín de Melibea, de la que apasionadamente se enamora. Al ser rechazado por ella habla con su criado Sempronio, quien le aconseja que acuda a la vieja Celestina, maestra en el arte de componer amores, para lograr sus propósitos. Celestina se entrevista con la doncella y logra convencerla de que ceda a los requerimientos del enamorado. Sempronio y Pármeneo, criados y confidentes de Calisto, tratan de explotar la pasión de su amo y se conciertan con la vieja, pero riñen por el reparto del dinero y la asesinan; la justicia los prende y son degollados. Una noche, estando Calisto en el jardín de Melibea oye ruidos en la calle, y, al escalar precipitadamente la tapia, pierde pie matándose de la caída. Melibea, desesperada, se suicida arrojándose desde lo alto de una torre. La obra termina con el llanto de Alisa y de Pleberio, padres de Melibea.»

La Celestina es obra de transición y, como tal, a la vez mantiene unos rasgos netamente medievales como consecuencia del *continuum* de una tradición literaria:

- La trama es la imitación y continuación de la tradición medieval de la comedia latina elegíaca del *Pamphilus de amore*: un galán asedia a una dama y la consigue por la mediación de una vieja. Lo original en Rojas es que convierte a esta en núcleo dramático en torno al cual giran los personajes, a los que lleva a la perdición.
- La muerte es igualatoria: el tópico, con una larga tradición desde el *Eclesiastés*, es reflejado en las *Danzas de la muerte*, las *Coplas* de Manrique, etc.
- El pesimismo sobre el mundo terrenal (*in hac lachrimarum valle*, cita Pleberio).
- La nobleza no depende del linaje sino del saber y de la virtud. La recurrencia de este pensamiento estoico, expresado ya por Boecio, en nuestra tradición literaria (e incluso política) es extensísima: *Libro del caballero Zifar*, Mena, Santillana, Manrique, entre otros. Aparece en el *De remediis...* de Petrarca, fuente directa de Rojas.
- Los pecadores deben morir y todos pagan sus desmanes y son castigados en un ejercicio de justicia poética. Esta secular convicción es la base de la tesis de la intención moral defendida por la crítica, que veremos a continuación.
- No hay separación entre el mundo natural y el sobrenatural, tal y como ocurrirá en el Renacimiento: la brujería, el tópico del filtro de amor mágico, se utiliza para conseguir el enamoramiento de la dama en una *philocaptio* medieval (*Tristán e Isolda*).
- La misoginia: la mujer -Melibea- es voluble, sensiblera, irascible... La corriente misógina se desarrolla ampliamente durante siglos en la literatura europea y castellana: *Libro de los engaños*, *Corbacho*...

Sin embargo, la mayoría de los estudiosos de *La Celestina* (K. Whinon, A. Deyermond, D. S. Severin, E. Baltanás, J. A. Bernaldo de Quirós...) coincide en ver al menos una o dos diatribas: una parodia literaria del amor cortés y una crítica moral de la sociedad cristiana.

Esta doble crítica, literaria y social, de Rojas está motivada por su denuncia, de un lado, de la ineficacia y la ruptura con los convencionalismos literarios del código del amor cortés medieval, ya agotado e irrisorio (y que en breve se reinventa con más fuerza, cargado de intimismo petrarquista, de la mano de Garcilaso); y, de otro, de la decadencia de unas normas feudales obsoletas en el nuevo mundo, cada vez más burgués, movido por el dinero. Se manifiesta, pues, una crisis de valores literarios y una crisis de valores sociales y religiosos.

La doble crítica se muestra a través de la caracterización de los personajes en las diferentes escenas: sus comportamientos, morales o amorales, sus motivaciones psicológicas, evidentes o ambiguas, sus reacciones, tajantes o indecisas, sus lenguajes, culto o vulgar... Todo está encauzado para destacar la crisis de unos valores medievales, en la literatura y en la sociedad.

2.1. CRISIS DE VALORES LITERARIOS: LA PARODIA DEL AMOR CORTÉS

En la obra se manifiesta una *reprobatio amoris*, un ataque contra la falsedad del amor cortés, embaucador, que, disfrazado con ropajes y excesos caballerescos, sólo esconde su verdadera naturaleza: la lujuria o el «loco amor». Así se subvierten al menos estas normas del amor cortés:

- El amor es lujurioso, innoble, y ya no es una enfermedad que afecte sólo a la clase alta. El caballero es, por tanto, un pecador.
- El héroe se convierte en antihéroe: Calisto es torpe (muere sin honor accidentalmente porque tropieza); no es tímido (un *fenhedor*) ante Melibea, no teme su rechazo e, impaciente, se lanza a una *caza de amor* (el halcón es su símbolo) para paródicamente «comer el ave».
- El amor idealizado debe ser secreto y distante, pero Calisto avasalla a Melibea en cuanto la ve, le manifiesta su deseo y se lo cuenta a los criados.
- Aunque en un primer momento, Calisto parece considerar a Melibea como una *donna angelicata* y llegue a blasfemar en una hiperbólica retórica cortesana -«*Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo*»-, la dama es tratada con rudeza por su enamorado quien prácticamente la acosa en el jardín, brutalmente, hasta que consigue su «galardón». No hay verdadera *religio amoris*.
- Melibea no es la *belle dame sans merci*. No es indiferente, ni cruel, hacia el amante. Aunque al principio se somete a las normas cortesanas, basta una noche para que su decoro y resistencia inicial den paso a la decidida entrega sin pudor. La tradicional pasividad de la dama es en Melibea activa pasión.
- Los mediadores y los confidentes amigos del amor cortés se convierten en la obra en vieja alcahueta y criados desleales, burladores y traicioneros.
- El largo proceso de cortejo amoroso para convencer (*pregador*) se reduce a una noche de brujería en la que Celestina conjura al diablo y una *philocaptio* engañosa.
- No se procura una relación espiritual y eterna. Calisto una vez que ha conseguido físicamente a Melibea, muestra cierta indiferencia: se «entretiene» con Lucrecia y llega con retraso a su cita de amor. No tiene intención de consolidar la relación.
- La pasión carnal hasta entonces es cómica (poesía goliardica, serranillas, *Libro de buen amor*...) y el amor cortés, trágico (*roman courtois* y novelas sentimentales), pero ahora el deseo lascivo es el desencadenante dramático.
- El abuso del lenguaje ampuloso y retórico de Calisto, cargado de *sententiae*, llega a ser ridículo en un caballero, si bien Rojas confiesa en su Prólogo el gusto por ellas.



Según M^a. R. Lida del Malkiel (1962), *la conducta de Melibea es francamente antihistórica* y E. Baltanás (2001) añade que *inverosímil*.

El despliegue de las conductas «descorteses» de los protagonistas rompiendo las convenciones del código amoroso resulta inédito en nuestra tradición literaria. Como indica E. Baltanás (2001), no parece que exista ningún impedimento lógico, social o religioso, para la ortodoxa unión de los amantes en matrimonio, y sin embargo, Rojas muestra un amor ilícito y extramatrimonial, pecaminoso y condenable, por estar basado en la lujuria. Se denuncia un falso amor que será castigado al final.

El antihéroe y falso Calisto es una parodia del Leriano de *Cárcel de amor*, y, por extensión, *La Celestina*, aun iniciada como comedia humanística, parodia la novela sentimental y el amor cortés medieval. Opina E. Baltanás (2001) que Rojas se burla de la convención literaria cortés para demostrar que no se corresponde en absoluto con la realidad social de su tiempo. La sociedad ha cambiado.



Los cuatro estados por los que pasa el amante cortés según la concepción amorosa definida por Andreas Capellanus en su tratado *De amore* son: *fenhedor*, *pregador*, *entendedor*, *druz*.

2.2. CRISIS DE VALORES SOCIALES Y RELIGIOSOS: LA CRÍTICA DE LA INMORALIDAD SOCIAL CRISTIANA

El mundo celestinesco representa el tópicus del mundo al revés, una alteración de valores morales:



Como recogen A. Azaustre y J. Casas, el tópicus del mundo al revés (*loci a circumstantia*) aparece frecuentemente recogido en la literatura moral y satírica de todas las épocas para retratar «un orden social dominado por lacras, vicios y falsedad», en donde «los valores se encuentran paradójicamente desordenados, invertidos por la acción de esos comportamientos censurables.» Y «cuando la idea se vincula al sentimiento amoroso, es la intensidad de éste la que trastorna el orden natural».

- La nobleza es egoísta, no caballeresca. Para K. Whinon (1991) el ataque al código del amor cortesano conlleva ir contra sus cultivadores, la aristocracia. Para A. Deyermond (1982), la unión de la crítica hacia la clase rica ociosa y la ortodoxia cristiana se refleja en el planito de Pleberio. Por otra parte, tanto Calisto como Melibea, más que a la nobleza aristócrata, en realidad, pertenecen a la incipiente burguesía enriquecida a través del comercio de sus progenitores (J. A. Maravall, 1968). Quizá Calisto sea por linaje más «noble» que Melibea; paradójicamente, su actitud es la más ignominiosa.
- La lujuria domina a todos, incluidos los nobles, e iguala a las clases sociales. La naturaleza humana es pecaminosa y lasciva. Celestina lo sabe y no sólo se aprovecha, sino que vive de ello, es su oficio.
- La dama cristiana entrega su castidad, se deshona y traiciona su educación y las convenciones morales. Además, se suicida, pecando contra la ley cristiana y condenándose a sí misma eternamente.
- El galán implora, ruega y pierde su dignidad ante los criados y estos se burlan de su amo y muestran claramente desprecio.
- El dinero es el móvil que vincula al sirviente con su señor y no el vasallaje. Los criados se sienten por iguales o incluso superiores al amo (discurso de Areúsa sobre la condición de los sirvientes) y se atreven a desear lo mismo que sus señores.
- Si el deseo desmedido de amor es lujuria en la clase noble, el deseo de dinero es codicia en la clase baja. Recordemos el paralelismo de las funciones argumentales antes expuesta.
- La alcahueta es la auténtica protagonista. La clase humilde representa un mundo paralelo e igual de importante que el de la clase noble. Para A. Deyermond (1982), es un rasgo del realismo español.
- La criada de Melibea, Lucrecia, revela una actitud de atrevimiento amoroso hacia Calisto (que llega al «roce» en el jardín de Melibea), sin respetar el enamoramiento de su señora, y en una evidente ruptura de las convenciones sociales de clase entre ricos y pobres. Sempronio, a su vez, también muestra una actitud amorosa inapropiada hacia Melibea, despertando los celos de Elicia («soy tan hermosa como vuestra Melibea»- le replica).
- Pleberio no es la figura del padre autoritario convencional propio de nuestra tradición, sino débil y patético, un caso *extraordinario en la Literatura española*, según A. Deyermond (1982). Confía en su hija ciegamente y queda destrozado por su muerte.



J. A. Maravall (1968) afirma que en *La Celestina* los deberes morales feudales mutuos entre señor y criado son sustituidos por el dinero. P. E. Russell (1991) rebate que esto no es real todavía en la sociedad castellana de finales del XV. Y, sin embargo, sí es lo que Rojas refleja.

3. LA MANIFESTACIÓN DE LOS VALORES RENACENTISTAS

En este mundo ficticio se produce, pues, una ruptura o declive de una serie de valores medievales morales y sociales que, como creen J. A. Maravall (1981) y otros, refleja, como *speculum*, lo que se está produciendo en la sociedad castellana de su tiempo. Rojas avisa de los principios ideológicos prerrenacentistas que se están gestando:

- La quiebra de la rígida jerarquía estamental se refleja en la consolidación de la cada vez más poderosa burguesía, cuya moral no comulga con el honor y el heroísmo de la caballería medieval.
- El dinero (comercio) es el principal vínculo social (y no el vasallaje o el linaje); la riqueza (ya no el honor) es el nuevo signo de prestigio.
- La percepción individualista del hombre del Renacimiento provoca cierta insumisión en las clases bajas en busca de su propia felicidad basada en el derecho de poseer lo mismo que el señor.
- El descrédito de la nobleza holgazana y con privilegios inmerecidos.
- La ruptura de la concepción teocéntrica medieval conlleva la relajación de la moral cristiana en la vida mundana. Entre la salvación de su alma o el disfrute terrenal, el hombre se decanta por entregarse a los placeres de este mundo (goce, lujo, poder...)
- El *tempus fugit* y la muerte son enemigos y representan ahora la fugacidad de la felicidad terrena y no el tránsito para conseguir la eternidad. Y, de ahí, el *carpe diem* que Celestina proclama.

Por otra parte, también es original la concepción del nuevo género creado por Rojas. La obra comienza con las características de una comedia elegíaca y una comedia humanística con todos sus elementos: comicidad, tema lujurioso, carácter popular... pero acaba trágicamente con los rasgos de una novela sentimental: muerte de los protagonistas y planto final. Esta novedosa combinación de géneros provenientes de la tradición teatral de la comedia y de la narración sentimental configura lo que Rojas, ante las supuestas críticas recibidas a su «comedia» por su fatal desenlace y para defenderse, acuña como «tragicomedia» en su Prólogo e inicia así la andadura del nuevo género.

Señala K. Whinnom (1981) que la muerte en el contexto histórico, social e, incluso, literario de Rojas no es una «tragedia», como recoge de Alonso López Pinciano en su *Philosophia antiqua poética*, donde dicta que las muertes en una comedia son «*de gusto y pasatiempo porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo, como es una vieja cizañadora, un rufián o una alcahueta*». Por ello, en primera instancia, Rojas no encuentra reparos en llamar «comedia» a su obra. En el prólogo añadido aduce que el primer autor anónimo quiso denominarla así. Sin embargo, el toledano traiciona este propósito y, para contentar a los lectores críticos, inventa el término *tragicomedia*.

A. Deyermond (1981) y D. S. Severin (1987) defienden que el acto I tiene como modelo la comedia humanística italiana donde se presenta un típico antihéroe cómico: Calisto, y la acostumbrada trama cómica del señor embaucado y ridículo junto al astuto *factótum* o sirviente. Cuando Rojas retoma la acción, la encamina al modelo de la novela sentimental convirtiendo al protagonista cómico Calisto en una parodia del amante cortés, un Leriano burlesco, y parodia la novela sentimental, al igual que Cervantes parodia los libros de caballerías. Por ello, A. Deyermond determinó que el género de *La Celestina* era una «novela dialogada», excluyendo su adscripción teatral.



Leriano es el protagonista de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (1492), obra que consta inventariada en la biblioteca de Rojas.

Sin embargo, para la mayoría de la crítica actual, la obra pertenece al género dramático. Los rasgos más «novelísticos» (apta para la lectura, complejidad, ritmo dramático lento, excesiva longitud...) no impiden categorizarla como teatro. Sus indudables características teatrales son la ausencia de narrador, la escenificación de los acontecimientos a través de la actuación y el diálogo de los personajes, el desarrollo de un conflicto dramático y los recursos técnicos teatrales del aparte y monólogo.

E. Baltanás (2001) rechaza la tesis de que Calisto sea una parodia del amante cortés, puesto que no se propone serlo, en cambio Don Quijote sí desea ser caballero y fracasa. La actitud de Calisto es antitética al tópico literario del amor cortés pero le da igual: solo lo mueve la lujuria y para satisfacerla recurre a todos los recursos y las tácticas a su alcance y, claro está, en algunas ocasiones a los ropajes retóricos propios de su clase.

En definitiva, Rojas, que podía haber continuado los convencionalismos del género de la comedia humanística propuestos por el autor inicial, transforma la obra en un género híbrido y complejo, de exitoso resultado, pues determina la originalidad de una obra maestra. Saber las razones por las que lo hace explicaría el sentido de *La Celestina*.



¿Qué rasgos comparten *La Celestina* y *Cárcel de amor*? ¿Es *La Celestina* más medieval que renacentista o viceversa?

4. INTENCIONALIDAD Y SENTIDO

Tanto las crisis de las convenciones literarias y de los valores sociales de fin de siglo, como los rasgos medievales y renacentistas configuran la ideología de la obra. Las diferentes interpretaciones explican las diversas tesis sobre la intención del autor. Básicamente se resumen en tres posturas: la intencionalidad moral, la artística y amoral y la intencionalidad vital pesimista.

4.1. TESIS

4.1.1. Tesis de la intención moral

Es la tesis más defendida por la crítica. La finalidad moral de la obra se observa en que Rojas avisa explícitamente en la «Carta del auctor a un sv amigo» *contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechizeras*. En las octavas acrósticas, reafirma el carácter didáctico: *Vosotros, los que amáys, tomad este enxemplo...* No hay razones para cuestionar lo que el mismo Rojas expresa tan rotundamente. Por un lado, amonesta contra los desleales criados y las alcahuetas. Asegura A. Deyermond (1982) que «esas viejas eran una grave realidad social: contra ellas claman los moralistas». Por otro, la obra se concibe, en palabras de D. S. Severin (1987), como un «*exemplum* dilatado» y un «*speculum* de la vida humana». El carácter didáctico, ilustrativo, es indiscutible: enseñar los vicios y sus efectos negativos para evitarlos. Es el argumento *ex contrario*, propio del sistema de enseñanza escolástica de raigambre agustiniana en los estudios de dialéctica que Rojas en tanto jurista debió aprender muy bien, y muy común en los moralistas y predicadores medievales (incluido Juan Ruiz): enseñar la maldad y sus consecuencias para que el alumno colija por sí mismo el bien.

A. Deyermond (1982) apuesta por una sincera devoción cristiana de Rojas (no es un mal converso resentido como se ha propuesto). Su amonestación en el Prólogo y en los versos es explícita; además, solicita el arrepentimiento y recuerda que Rojas profesó como terciario en la orden franciscana (voto de pobreza). En su planto, Pleberio, egoísta, se lamenta más del mundo y de la imposibilidad de cumplir con ciertos proyectos de bienestar en su vejez para los que contaba con Melibea, que por la muerte de su hija.

Rojas es un moralista -cristiano o converso, es indiferente- (M. Bataillon, J. L. Alborg, A. Deyermond) porque ajusticia el apetito desordenado de las pasiones: la lujuria, la codicia, los celos, la envidia, la irresponsabilidad paternal y filial. También es un agudo observador e inconformista (K. Whinon, A. Deyermond, J. A. Maravall) porque critica la sociedad en todos sus estamentos: la nobleza ociosa y la servidumbre codiciosa.

4.1.2. Tesis de la intención artística

Es defendida por M^a. R. Lida de Malkiel (1962), quien opina que Rojas pretende crear, ante todo, una obra literaria de personajes sin ejemplaridad, una comedia paródica del amor cortés. Tampoco rechaza del todo cierto didactismo: hay una voluntad de enseñar pero es secundaria con respecto a la intención primaria de recrear un mundo ficticio literario a través del diálogo de unos personajes.

4.1.3. Tesis de la intención vital pesimista

Para otros críticos (C. Ayllón, A. Castro, S. Gilman, E. Moreno Castillo...), el sentido de la obra radica en el pesimismo de inspiración estoica (senequista): el hombre está indefenso ante la adversidad del destino. La naturaleza humana está llena de defectos. Todo el mundo peca y nadie se salva de sus vicios. Rojas presenta su visión desengañada del mundo cristiano y social, claramente visible en el planto de Pleberio, verdadero discurso que da sentido a toda la obra al final. Para S. Gilman (1978), es irónico y provocador porque evidencia, con un humor trágico, la corrupción de las costumbres y la alegría de la vida desordenada. Tanta inmoralidad no puede ser entendida como lección moral.



¿Puede entenderse que en la crítica moral de la relajación de las costumbres hay una visión pesimista de la sociedad?

4.2. ESTILO Y LENGUAJE

Por otra parte, es reflejo de la intencionalidad del autor el tratamiento del lenguaje y del estilo: la ironía y el humor, las sentencias y los refranes, lo elevado y lo vulgar.

Los dos mundos representados, la clase alta y la clase baja, reflejan en correlato dos niveles estilísticos: el nivel culto y el popular. Por lo tanto, en general, Rojas respeta el *decorum* poético clásico en la adecuación del lenguaje al estatus social del personaje. Sin embargo, el acierto de la obra también reside en que Celestina, por ejemplo, astuta y sabia, es capaz de cambiar de registro si la situación lo requiere (visita a Melibea). Los niveles idiomáticos son:

El nivel culto está representado por Calisto, Melibea y los padres de ésta, es un estilo ampuloso, retórico, cargado de *sententiae* y alusiones mitológicas como alarde de erudición (se han detectado más de trescientas sentencias). Ofrecen a los personajes argumentos de carácter generalizador para dar validez y autoridad moral a sus afirmaciones.

Los parlamentos de estos personajes se caracterizan por amplificaciones, perífrasis y alusiones; sintaxis latina e hipérbaton; cultismos, arcaísmos y, a veces, neologismos humanistas; extensas enumeraciones; interrogaciones retóricas; oxímoron y antítesis propios de la antonimia amorosa (deseocastidad, locura-decoro...). Es manifiesta la imitación del lenguaje oratorio y de la *argumentatio* jurídica del bachiller Rojas, cuyo exceso retórico ha sido criticado como rasgo inverosímil en la realidad social de su época.

El registro popular esta representado por Celestina, los criados y las prostitutas, la reproducción del habla popular se ha aducido como rasgo distintivo del realismo literario español. Se caracteriza por las intervenciones breves y rápidas, a veces tajantes, propias de la conversación entre personajes de igual condición social, con frases de tono marcadamente apelativo y expresivo, a veces suspendidas y cortadas por las réplicas. Despliega Rojas todos los recursos retóricos de la plática cotidiana: exclamaciones, repeticiones, anáforas... La abundancia de refranes contribuye a la comicidad de la obra a la vez que es útil para establecer un vínculo emocional con el público por el reconocimiento de la sabiduría popular que contienen.

El discurso dramático presenta tres modalidades: el diálogo, el monólogo y los apartes.

- Diálogo: el mayor logro de Rojas en opinión de la crítica (S. Gilman), por su variedad con intervenciones largas y retóricas y réplicas cortas y coloquiales, y por ser el instrumento fundamental por el cual quedan dibujados los personajes. Por el diálogo sabemos todo de los personajes, las escenas, el tiempo...
- Monólogo: no son muy frecuentes pero son extensos. Es un recurso de intensidad dramática, que refleja la soledad del personaje, caso de Pleberio. Era usado tanto en las comedias humanísticas, como en las novelas sentimentales.
- Aparte: recurso heredado de la comedia latina, cuya función cómica crea la complicidad con el espectador al conocer éste más de lo que sabe un personaje que queda relegado. Rojas lo utiliza como ocurrencia no escuchada por ningún personaje pero sí por el público, o escuchada por un personaje pero no entendida y pide que se la repita (por ejemplo, Calisto con Sempronio).

CONCLUSIÓN

Como en tantas obras maestras de la literatura de todos los tiempos y tradiciones culturales, La Celestina ha suscitado multitud de interpretaciones e hipótesis que están lejos de agotarse. A raíz del descubrimiento del Manuscrito de Palacio y de la celebración en 1999 del quinto centenario de la primera publicación «conocida» de la obra, se han sucedido estudios cada vez más sugerentes en sus líneas de investigación que el tiempo consolidará o no como aciertos de crítica textual.

La problemática de su génesis (ediciones y autoría), la originalidad de su forma (género heredado y renovado), la profundidad de su ideología (valores medievales y renacentistas) y la ambigüedad de la intención creadora son, entre otros, factores suficientes para que La Celestina sea obra capital de nuestra literatura. Su conocimiento y estudio en los currículos de la E.S.O. y de Bachillerato están ampliamente justificados por ser eslabón esencial de la tradición española, de nuestro patrimonio cultural, que explicará numerosas representaciones artísticas posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA REFERIDA

- ALBORG, J. L. (1970): *Historia de la Literatura Española. Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Gredos, vol. I.
- AZAUSTRE, A. y CASAS, J. (1997): *Manual de retórica española*, Barcelona: Ariel.
- BALTANÁS, E. (2001): «El matrimonio imposible de Calisto y Melibea», en *Lemir*, 5.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, J. A. (2008): «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», en *Lemir*, 12.
- CANET, J. L. (2007): «Celestina 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?», en *Celestinesca*, 31.
- CANTALAPIEDRA, F. (2000): Anónimo/ Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea. V Centenario, 1499-1999. Edición crítica con un estudio sobre la autoría y la 'Floresta celestinesca'*, Kassel: Reichenberger, 3 vols.
- CARO VALVERDE, M. T. (2004): *Teoría de la pasión literaria: «al hilo de» la Celestina*. Murcia: Universidad de Murcia.
- DEYERMOND, A. (1982): *Historia de la Literatura Española. La Edad Media*. Barcelona: Ariel, vol. I, 9ª edición.
- DEYERMOND, A. (1984): «Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*», en *Celestinesca*, VIII, 2.
- DEYERMOND, A. (1991): *Edad Media. Primer Suplemento* en F. Rico, *Historia y crítica de la Literatura española*, Barcelona: Crítica.
- CURTIUS, E. R. (1948): *Literatura europea y Edad Media latina*, México: Fondo de Cultura Económica, trad.: Antonio Alatorre y Margit Frenk Alatorre.
- GARCÍA-VALDECASAS, J. G. (2000): *La adulteración de La Celestina*, Madrid: Castalia.
- GILMAN, S. (1978): *La España de Fernando de Rojas*, Madrid: Taurus.
- LIDA DE MALKIEL, Mª. R. (1962): *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: Eudeba.
- LIDA DE MALKIEL, Mª. R. (1966): *Dos obras maestras españolas*, Buenos Aires: Eudeba.
- MARAVALL, J. A. (1968): *El mundo social de La Celestina*, Madrid: Gredos.
- MIGUEL MARTÍNEZ, E. de (1988): «Rojas y el acto I de *La Celestina*», en *Ínsula*, 497.
- MORENO CASTILLO, E. (2010): «*La Celestina*» como tragedia. Sevilla: Renacimiento.
- RIQUER, M. de y VALVERDE, J. M. (2003): *Historia de la Literatura universal*, Planeta, tomo II, 7ª ed.
- RUSELL, P. E. (1991): ed. de Fernando de Rojas, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, A. y PRIETO DE LA IGLESIA, Mª. R. (1989): «Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Revista de literatura*, CSIC, Tomo 51.

SEVERIN, D. S. (1987): ed. de Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid: Cátedra.

SNOW, J. T.; SCHNEIDER, J. F. y LEE, C. C. (1976): «Un cuarto de siglo de interés en *La Celestina*, 1949-1975: documento bibliográfico», *Hispania*, 59.

SNOW, J. T. (2005-2006): «La problemática autoría de *Celestina*» en *Incipient*, 25-26.

WHINNOM, K. (1991): «Los motivos de Fernando de Rojas» en Deyermond, A.: *Edad Media. Primer Suplemento* en F. Rico, *Historia y crítica de la Literatura española*, Barcelona: Crítica.

Revistas

Celestinesca. Revista fundada por J. Snow, dedicada a publicar y difundir estudios e investigaciones filológicas sobre *La Celestina*.

Lemir. Literatura Española Medieval y Renacentista. Dirigida por J. L. Canet. Universidad de Valencia.

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

CÁNDANO FIERRO, G. (1991): «La Celestina: libertad o castigo», en *Amor y cultura en la Edad Media*. México: Ed. C. Company, UNAM.

Obra sobre la época de Rojas y artículo sobre la crisis de valores y la intencionalidad moral de la obra.

MIGUEL MARTÍNEZ, E. de. (1996): «*La Celestina*» de Rojas. Madrid: Gredos.

Estudio completo sobre el género, los temas, los personajes, los valores sociales y el estilo.

MORÓN ARROYO, C. (1984): *Sentido y forma de «La Celestina»*. Madrid: Cátedra.

Análisis de la estructura y de las posibles intenciones morales y pesimista de la obra.

LÓPEZ RÍOS, S. ed., (2001): *Estudios sobre «La Celestina»*. Madrid: Istmo.

Recopilación de artículos de investigación sobre la obra.

WEBGRAFÍA

http://bib.cervantesvirtual.com/bib_obra/celestina/

Completísima web sobre el autor, la obra, la tradición textual antigua (manuscrita e impresa), ediciones modernas y críticas, adaptaciones, fonoteca, videoteca.

<http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/BibCelestina.html>

Sobre bibliografía celestinesca: estudios, investigaciones, ensayos... ordenados alfabéticamente por autores.

<http://pamaseo.uv.es/Parnaseo.htm>

Página de la Universidad de Valencia, a cargo del profesor José Luis Canet, con enlaces a sus revistas Lemir (Literatura Española Medieval y Renacentista) y Celestinesca, entre otras.

RESUMEN

47. La herencia del teatro clásico y la crisis de los valores medievales en *La Celestina*.

- 47.1. La herencia del teatro clásico.
- 47.2. La crisis de los valores medievales.
- 47.3. La manifestación de los valores renacentistas.
- 47.4. Intencionalidad y sentido.

1. LA HERENCIA DEL TEATRO CLÁSICO

La erudición de *La Celestina* se debe a los *praexercitamina* (ejercicios escolares) y al estudio de los manuales que contenían a los clásicos.

1.1. COMEDIA CLÁSICA GRIEGA

La «comedia antigua» de Aristófanes y la «comedia nueva» de Menandro: intriga amorosa cotidiana, ambientes urbanos, diálogos dinámicos, personajes populares (alcahueta y el factótum).

1.2. COMEDIA CLÁSICA ROMANA

Plauto: resumen del argumento, enredos amorosos de jóvenes ricos, lenguaje rico y coloquial, personajes populares (el soldado fanfarrón).

Terencio: caracterización psicológica a través del diálogo, nombres de personajes, intención moralizante, aforismos, fragmentos textuales, periócas...

1.3. COMEDIA ELEGÍACA MEDIEVAL

Género francés del s. XII (*praercitamina*): diálogo y narración, amor libertino entre un galán y dama con intervención de alcahueta y criados, destinado a la lectura, influencia ovidiana. Obra: *Pamphilus de amore*.

1.4. COMEDIA HUMANÍSTICA RENACENTISTA

Género universitario en latín: ambiente y realismo cotidiano, clase humilde, imprecisión espacial y temporal, diálogo, monólogo, tono anticlerical, destinado a la lectura y final feliz. Este es el único rasgo no presente en *La Celestina* y no puede ser llamada «comedia».

Influyen más géneros y corrientes.

1.5. OTRAS FUENTES LITERARIAS

1.5.1. Fuentes clásicas

Aristóteles, Ovidio, Séneca y Persio.

1.5.2. Fuentes medievales

La *Vulgata* y autores eclesiásticos, Boecio, Andreas Capellanus, *Auctoritates Aristotelis*, Boccompagno de Signa, Petrarca, Boccaccio, Piccolomini, el arcipreste de Hita, Mena, Alfonso Martínez de Toledo, Alfonso X, *Tristán de Leónís*, Manrique, Cota, Diego de San Pedro, *compendia* y *florilegia*.

2. LA CRISIS DE LOS VALORES MEDIEVALES

La Celestina es obra de transición y mantiene unos rasgos medievales: imitación de la comedia latina elegíaca, la muerte es igualatoria, pesimismo, la muerte de los pecadores, unión del mundo natural y el sobrenatural, la misoginia.

Doble crítica: literaria y social.

2.1. CRISIS DE VALORES LITERARIOS: LA PARODIA DEL AMOR CORTÉS

La obra es una *reprobatio amoris*: ataque al «loco amor».

Se produce una ruptura de las normas del amor cortés, inédita en nuestra tradición.

Rojas denuncia un falso amor, la lujuria, castigado al final. Calisto es una parodia de Leriano, de *Cárcel de amor*.

2.2. CRISIS DE VALORES SOCIALES Y RELIGIOSOS: LA CRÍTICA DE LA INMORALIDAD SOCIAL CRISTIANA

La obra representa el tópico del «mundo al revés»: inversión de valores sociales y cristianos.

3. LA MANIFESTACIÓN DE LOS VALORES RENACENTISTAS

J. A. Maravall: la crisis de valores es *speculum* de los principios prerrenacentistas de la sociedad castellana: la ruptura de la jerarquía estamental, el poder de la burguesía, el dinero, la insumisión en las clases bajas, la relajación de la moral cristiana y la fugacidad de la felicidad terrena.

Es comedia elegíaca y comedia humanística por la comicidad, el tema lujurioso, el carácter popular... pero acaba como una novela sentimental: muerte de los protagonistas y planto final.

Rojas acuña el término «tragicomedia».

A. Deyermond y D. S. Severin: es una comedia humanística al principio, pero Rojas parodia el género de la novela sentimental. Es «novela dialogada».

Actualmente se considera que pertenece al género teatral por sus rasgos dramáticos: ausencia de narrador, diálogo, recursos... Es una comedia humanística transformada.

4. INTENCIONALIDAD Y SENTIDO

4.1. TESIS

► Tesis de la intención moral

La tesis más defendida (A. Deyermond, D. S. Severin): Rojas avisa explícitamente de la finalidad moral de la obra. Usa el argumento *ex contrario*: enseñar los vicios y sus efectos negativos para evitarlos.

Es un moralista (ajusticia las pasiones) y un inconformista (crítica la sociedad).

► Tesis de la intención artística

Rojas crea una obra literaria de personajes sin ejemplaridad, una comedia paródica del amor cortés (M^a. R. Lida de Malkiel).

► Tesis de la intención vital pesimista

Rojas muestra una actitud pesimista y desengañada del mundo cristiano y social (C. Ayllón, A. Castro, S. Gilman, E. Moreno Castillo...).

4.2. ESTILO Y LENGUAJE

Dos niveles estilísticos: el nivel culto y el popular.

■ Nivel culto: retórico, *sententiae*, amplificaciones, sintaxis latina, lenguaje oratorio...

■ Nivel popular: intervenciones breves y rápidas, exclamaciones, repeticiones, anáforas y refranes.

El discurso dramático presenta: diálogo, monólogo y apartes.

AUTOEVALUACIÓN

1. ¿Qué edición de *La Celestina* es actualmente considerada como la *princeps*?
 - a. 1507, Zaragoza.
 - b. 1500, Toledo.
 - c. 1519, traducción italiana titulada *La Celestina*.
 - d. 1499, Burgos.
2. Según la teoría más aceptada por la crítica, ¿quién escribió el acto I?
 - a. Fernando de Rojas.
 - b. Juan de Mena.
 - c. Un autor anónimo.
 - d. Alonso de Proaza.
3. ¿Cuáles de estos elementos proceden de la comedia griega y se recogen en *La Celestina*?
 - a. Sentencias y refranes.
 - b. El personaje de la alcahueta y el criado factótum.
 - c. Los nombres de los personajes.
 - d. El ambiente rural.
4. ¿A qué género pertenece la obra *Pamphilus de amore*?
 - a. Comedia elegíaca.
 - b. Comedia latina.
 - c. Novela sentimental.
 - d. Comedia humanística.
5. ¿Qué rasgo de la comedia humanística no se imita en *La Celestina*?
 - a. Realismo cotidiano.
 - b. Final feliz con la unión de los protagonistas.
 - c. Tono anticlerical.
 - d. Destinado a la lectura

6. Según la crítica actual, ¿a qué género literario pertenece *La Celestina*?
- a. Es una novela dialogada.
 - b. Es una tragicomedia.
 - c. Es una novela sentimental.
 - d. Es una comedia humanística transformada.
7. ¿Qué tópico medieval sobre el amor se manifiesta en la obra?
- a. *Reprobatio amoris*.
 - b. *Donna angelicata*.
 - c. *Religio amoris*.
 - d. *Belle dame sans merci*.
8. ¿Cuál de los siguientes valores presentes en *La Celestina* se considera renacentista?
- a. La muerte es igualatoria.
 - b. La misoginia.
 - c. El descrédito de la nobleza ociosa.
 - d. La nobleza no depende del linaje sino del saber y de la virtud
9. ¿En cuál de los siguientes argumentos se basan los defensores de la tesis de la intencionalidad moral del autor?
- a. El autor parodia el amor cortés.
 - b. Rojas avisa de su intención moral explícitamente.
 - c. Muestra una actitud pesimista y desengañada del mundo.
 - d. Ninguna de las anteriores.
10. ¿Qué serie de rasgos lingüísticos pertenecen al nivel culto de los personajes?
- a. Monólogos extensos, *sententiae* y refranes.
 - b. Alusiones mitológicas, interrogaciones retóricas, *sententiae*.
 - c. *Sententiae*, intervenciones breves y lenguaje oratorio.
 - d. Amplificaciones, refranes y sintaxis latina.