

LA AUTORÍA DE *LA CELESTINA* Y LA FAMA DE ROJAS*

NICASIO SALVADOR MIGUEL

Universidad Complutense de Madrid

Quedan, desde luego, sin aclarar unos cuantos problemas textuales; permanecen oscuros varios puntos en lo que atañe a la relación entre las ediciones primitivas; y se sigue discutiendo sobre la posibilidad de una impresión anterior a las conocidas. Mas, con todo, es de nivel elemental que la obra que, desde el siglo XVI, se divulgó con el nombre de *La Celestina* o *Celestina*, principalmente¹, tuvo una primera versión en dieciséis actos (*Comedia*), estampada en Burgos, 1499², pues no se me hacen sostenibles los argumentos esgrimidos por algunos en contra de la fecha; Toledo, 1500³; y Sevilla, 1501⁴. En cuanto a la versión larga o definitiva en veintiún actos, con los cinco nuevos intercalados entre el XIV y XV, a los que se suman distintas interpolaciones y supresiones salvo en el I (*Tragicomedia*), aunque el más antiguo paradigma conservado pertenezca a una impresión de Zaragoza, de 1507⁵, no cabe duda de que, al menos en 1502, existió una edición

* Este trabajo se leyó como ponencia en el Festival Internacional de Teatro Clásico (Almagro, 5-10 de septiembre de 1988) y se reproduce tal cual.

¹ Cf. K. WHINNOM, «*La Celestina*, The *Celestina*, and L2 Interference in L1», *Celestinesca*, 4-2 (1980), pp. 19-21; E. BERNDT KELLEY, «Peripecias de un título: En torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas», *ibid.*, 9-2 (1985), pp. 3-45. Para las citas de la obra sigo: Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, ed. D. S. Severin, Madrid 1977⁵.

² *Comedia de Calisto y Melibea* (sin colofón; Burgos, 1499?), ed. R. Foulché-Delbosc, Barcelona-Madrid, 1902; ed. facsímil a cargo de A. M. Huntington, New York 1909 [y 1970³]. El texto de esta impresión, con el añadido en nota de las interpolaciones posteriores y el agregado en apéndice de los actos nuevos, puede verse también en: Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, ed. P. Bohigas, Barcelona 1952.

³ *Comedia de Calisto y Melibea*, Toledo 1500, ed. facsímil, con introducción de D. Poyán Díaz, Cologny-Genève 1961.

⁴ *Comedia de Calisto y Melibea*, Sevilla 1501, ed. R. Foulché-Delbosc, Barcelona-Madrid 1900; y ed. J. R. Rank, Chapel Hill, 1978.

⁵ Tomada como texto base en: Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, ed. D. S. Severin, Madrid 1987. Vid. J. H. Herriott, «The "Lost" Zaragoza 1507 Edition of *La Celestina*», *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, I, 1966, pp. 253-260.

en Sevilla, a cargo de Stanislaw Polono, si bien los ejemplares preservados con tales lugar y data corresponden a estampas posteriores (Sevilla, 1510-16 [h. 1511]; Sevilla, 1510-16 [h. 1513-15]; Roma, h. 1516; Sevilla, 1518-20)⁶. Es muy probable incluso que la *editio princeps* de tal versión se publicara en Salamanca, ya en 1500, con un texto muy similar al representado por la edición valenciana de 1514⁷. Aún, en la impresión de Toledo de 1526, se incluye otro acto, apellidado *Aucto de Traso*, que se fecha entre el XVIII y el XIX de la *Tragicomedia* y que se incluirá al menos en seis ediciones entre esa fecha y 1560⁸. Asimismo, las ediciones toledana y sevillana de la *Comedia*, amén del título y subtítulo, contienen una serie de piezas preliminares (epístola de «El auctor a un su amigo», octavas acrósticas, *incipit* y argumento general), a las que se agregan unas coplas epilógicas firmadas por Alonso de Proaza, mientras que las estampas de la *Tragicomedia*, además del cambio de título, añaden un prólogo en prosa antes del *incipit* y tres estrofas («Concluye el auctor») después del último acto; la impresión valenciana de 1514 y las derivadas de la misma todavía incorporan una octava más de Proaza: la rotulada «Toca cómo se debía la obra llamar tragicomedia y no comedia».

Bien conocido es, por otra parte, que, desde la edición toledana de la *Comedia* (1500), aparece embutido en las coplas acrósticas el nombre del autor (Fernando de Rojas), cuya identidad quedó desvelada, de forma concluyente, por los documentos que exhumó, en 1902, Manuel Serrano y Sanz⁹, completados luego por otras investigaciones¹⁰. Caían por tierra, así, las opiniones de quienes lo consideraban como un nombre inventado¹¹ o un simple editor de la *Comedia*¹², por más que no se extinguieran del todo,

⁶ El asunto lo elucidó, de manera definitiva, F. J. NORTON, *Printing in Spain 1501-1520, with a Note on the Early Editions of the «Celestina»*, Cambridge, 1966, pp. 141-156.

⁷ *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Valencia, 1514, ed. facsímil, con introducción de M. de Riquer, Madrid 1975.

⁸ Cf. E. BERNDT KELLEY, art. cit., pp. 11-12.

⁹ M. SERRANO Y SANZ, «Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena», *RABM*, VI (1902), pp. 245-299.

¹⁰ Cf., especialmente, F. DEL VALLE LERSUNDI, «Documentos referentes a Fernando de Rojas», *RFE*, XII (1925), pp. 385-396; *id.*, «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *RFE*, XVI (1929), pp. 366-383 (y pp. 384-388, con unas «notas de la redacción» complementarias).

Sin negar su interés en muchos puntos, no puede ocultarse la cadena de hipótesis y suposiciones que sustenta la monografía de S. Gilman. *La España de Fernando de Rojas* [1972], Madrid, 1978. Acerca de la más difundida, *vid.* N. SALVADOR MIGUEL, «El presunto judaísmo de *La Celestina*», *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinom*, Liverpool, 1989, pp. 162-177.

¹¹ R. FOULCHÉ-DELBOSC, «Observations sur *La Célestine*», *Revue Hispanique*, VII (1900), pp. 45-46.

¹² C. A. EGGERT, «Zur Frage der Urheberschaft der *Celestina*», *ZFRP*, XXI (1897), pp. 32-42; M. G. DESDEVICES DU DEZART, «*La Comédie de Caliste et Melibée*», *Revue des Cours et Conférences*, XII (1904), pp. 739-756.

apareciendo, de cuando en cuando, juicios recalitrantes o pintorescos. Entre los primeros, destaca el de Sánchez Albornoz, quien, aún en 1956, duda si el autor de *La Celestina* «en verdad lo fue el converso Fernando de Rojas y no otro castellano portador de idéntico nombre»¹³; F. Romero [1959]¹⁴ se lleva la palma entre los segundos, al aseverar, entre otras perlas que no vienen al caso, y «sin más apoyo que la corazonada», que Rojas fue «un seudónimo de Alonso de Proaza» (p. 34), del que se sirvió el homónimo Rojas real para hacerse pasar como autor de la obra (pp. 36-38).

Pero, volviendo a las estrofas iniciales, Rojas planteaba también un problema sobre la redacción de la obra, al confesar, según se desprende de la resolución del acróstico, que solo la «acabó», declaración que reitera allí mismo («movíme a acabarla»), explicando incluso las razones que le habían abocado a poner fin a un texto admirable por su estilo y contenido (coplas séptima a novena). De este modo, Rojas completaba la información ofrecida inmediatamente antes, ya que, en la carta «a un su amigo», se había referido a un texto anónimo («vi que no tenía su firma del autor») e incompleto («era la causa que estaba por acabar»), indicando que se había entretenido «en acabarlo», además de concretar que tal fragmento constituía el acto I de la nueva obra. La sustancia de la explicación no cambia en las ediciones de la *Tragicomedia*, aunque, en éstas —representadas, en primer término, por las derivadas de Sevilla, 1502; y por las de Valencia, 1514 y 1518—¹⁵, las generalidades sobre la anonimidad del acto I, contenidas en la *Comedia*, dan paso a la hipótesis de una autoría concreta, sobre la que se barajan los nombres de Juan de Mena y Rodrigo Cota (epístola, p. 36; acróstico, copla 8.^a, v. 8).

Descartando, de entrada, el *Auto de Traso* como una adición impertinente con la que Rojas nada tiene que ver, según opinión acorde de la crítica, sus manifestaciones sobre la existencia de una parte escrita con anterioridad han hecho correr no poca tinta. El asunto plantea un doble interrogante. En primer término, ¿es cierta la afirmación de Rojas sobre el hallazgo de un fragmento que no le pertenece y que correspondería al acto I? En segundo lugar, si tal declaración se reputa cierta, ¿hay algún argumento a favor de la autoría de Cota o Mena o, por el contrario, la inclusión de tales nombres responde a alguna otra razón?

Respecto al primer punto, único del que aquí me ocuparé *in extensum*, la declaración de Rojas no suscitó discrepancias hasta el siglo XIX, pues todavía en 1804 Casiano Pellicer aseguraba que *La Celestina* «consta de dos

¹³ C. SÁNCHEZ ALBORNOZ, *España, un enigma histórico* [1956], Buenos Aires 1962², p. 280.

¹⁴ F. ROMERO, *Salamanca, teatro de «La Celestina», con algunos planteamientos sobre la identidad de sus autores*, Madrid, 1959.

¹⁵ *Vid.*, simplemente, el aparato textual que recoge M. Marciales, ed. Fernando DE ROJAS, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Urbana and Chicago, 1985, II, p. 4, n. G. 8.

autores», de los que «el segundo o su continuador» fue «el bachiller Fernando de Rojas»¹⁶.

Mas, a lo largo de esa centuria, tal confesión comenzó a ser puesta en duda por distintos trabajos basados, por lo común, en una lectura impresionista, de acuerdo con la cual no se detectaban diferencias de ningún tipo entre el acto I y los restantes. Así, para Blanco White, en 1824, el aserto de Rojas constituye un recurso de ficción común a muchos escritores¹⁷, mientras que Leandro Fernández de Moratín, por las mismas fechas, insiste en la identidad de estilo¹⁸. Los argumentos de ambos, aplicados al texto en veintiún actos, y presentes sin más novedades en otros críticos (F. Wolf o C. Michäelis, verbigracia)¹⁹, los retoma, con su gran autoridad, Menéndez Pelayo²⁰, quien, refiriéndose también a la versión definitiva (*ibid.*, III, p. 274), arguye además la unidad en la concepción de los caracteres²¹. Según el ilustre polígrafo montañés, la afirmación de Rojas, rodeada de una «incertidumbre» que parece sospechosa al mentar dos posibles autores del acto I²², podría deberse asimismo al «escrúpulo» por haber redactado una obra alejada de sus estudios o a «un rasgo de timidez literaria, propia de un escritor novel»²³; razonamientos que, a mi ver, no explican por qué los escrúpulos o la timidez habían de afectar al acto I y no a los restantes. Consciente, en fin, de que Rojas apenas toca el primer acto al incluir sus refundiciones, don Marcelino asegura que se trata de una actitud consciente para dar verosimilitud a su añagaza²⁴.

Poco después, J. Cejador insistía, con absoluta generalización, en «la unidad del plan [...] y en la unidad de caracteres, de estilo y lenguaje»²⁵, de donde deducía una identidad de autor para la *Comedia*, ya que los cinco actos posteriores contienen, según él, muchas «contradicciones», de las que hacía responsable, de modo totalmente gratuito, a Proaza, a quien también ahijaba la «epístola a un su amigo» y los versos acrósticos²⁶.

¹⁶ C. PELLICER, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* [Madrid, 1804], ed. J. M.ª Díez Borque, Barcelona, 1975, p. 70.

¹⁷ Cf. E. BUCETA, «La opinión de Blanco White acerca del autor de *La Celestina*», *RFE*, VII (1920), pp. 372-374.

¹⁸ *Obras de Don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, RAH, 1830, I, p. 88. Se trata de una impresión póstuma, ya que Moratín muere en 1828.

¹⁹ Puede verse el resumen que hace A. SCHIZZANO MANDEL, «*La Celestina*» *Studies: A Thematic Survey and Bibliography 1824-1970*, Metachen, N. J., 1971, pp. 12-13.

²⁰ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela* [1905-1910], Madrid, 1961², III, pp. 257 y 258, respectivamente.

²¹ *Ibidem*, III, p. 254.

²² *Ibidem*, III, p. 254.

²³ *Ibidem*, III, p. 257, y 257 n. 2.

²⁴ *Ibidem*, III, p. 249.

²⁵ Fernando DE ROJAS, *La Celestina* [1913], Madrid, 1959, I, p. XII.

²⁶ *Ibidem*, I, p. XII-XIX.

Más recientemente, algunos estudiosos han pretendido remachar el mismo punto de vista con nuevos argumentos. Así, M. J. Asensio encuentra que el uso del tiempo es similar en la *Comedia y Tragicomedia*, lo que avala, a su juicio, la unidad de autor para toda la obra²⁷, si bien el artículo se fundamenta en un enfoque impresionista que pasa por alto la capacidad de Rojas para adaptarse a la concepción de un primitivo autor. Asimismo, G. Adinolfi, tras defender una unidad de concepción en la *Tragicomedia*, afirma, por un lado, que la mayor frecuencia de arcaísmos en el acto I se explica por necesidades artísticas internas, mientras que, por otro, asegura que las referencias a un autor distinto para tal acto son una forma de defensa por su condición de converso²⁸, como si hubiera sido menos comprometedor escribir veinte actos que veintiuno. J. H. Herriott, por otra parte²⁹, señala una «interpenetration of materials in both Act I and the following acts» que afecta a distintas imágenes e ideas (pp. 295-300); hay, con todo, en aquél una inmadurez expresiva y un cierto resentimiento que se explican por haberlo compuesto muy joven y temeroso de su condición de converso, tacha que luego consigue superar (p. 311), hipótesis que, amén de chocar con la cronología de la obra, recurre de nuevo a la índole conversa de Rojas como panacea explicativa de cuanto no encaja en el texto³⁰.

A su vez, F. Ruiz Ramón³¹, desatendiendo expresamente «los problemas textuales» (p. 432), indicó que el sintagma «plebérico corazón», puesto en boca de Calisto en el acto I (ed. cit., p. 47), probaba su redacción por Rojas, en cuanto se refiere «al corazón de Melíbea, hija de Pleberio» (p. 433), personaje del que nada se dice en ese acto, pero que luego forma parte esencial de la trama. Mas ya K. Whinnom³² matizó que, al tratarse de un pasaje donde están demostradas varias correcciones de Rojas al manuscrito, el estudio textual se muestra «absolutely crucial» (p. 196), de modo que la frase no puede usarse como argumento separado del contexto; por el contrario, Rojas podría haberla introducido como parte de esas mínimas enmiendas. Otra posibilidad, en mi sentir más rebuscada, es que la frase «plebérico corazón» no constituya una sustitución de un pasaje oscuro, sino que se refiera realmente a Pleberio que podría haber figurado, en los planes del

²⁷ M. J. ASENSIO, «El tiempo en *La Celestina*», *Hispanic Review*, XX(1952), pp. 28-43 (en especial pp. 42-43, para las conclusiones).

²⁸ G. ADINOLFI, «*La Celestina* e la sua unità di composizione», *Filologia Romanza*, I(1954), pp. 12-60.

²⁹ J. H. HERRIOTT, «Fernando de Rojas as Author of Act I of *La Celestina*», *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, I, 1972, pp. 295-311.

³⁰ Sobre esta tendencia, *vid.* mi artículo citado *supra*, n. 10.

³¹ F. RUIZ RAMÓN, «Nota sobre la autoría del acto I de *La Celestina*», *Hispanic Review*, 42(1974), pp. 431-435.

³² K. WHINNOM, «“El plebérico corazón” and the Authorship of Act I of *Celestina*», *Hispanic Review*, 45(1977), pp. 195-199.

primer autor, sobre los que nada sabemos, como marido de Melibea. Pero aún así, el respeto del texto y el cambio de la función de Pleberio en los actos posteriores mostrarían un escritor distinto para el primero³³.

A la espera de otros estudios que se anuncian en defensa de la autoría única³⁴, muchos y varios son, por contra, los trabajos que, desde hace tiempo, han ido acumulando argumentos de distinto carácter que coinciden en apuntalar la declaración de Rojas. Así, desde una perspectiva lingüística y estilística, R. E. House, tras proclamar, en un artículo previo, la necesidad de un examen estadístico que tenga en cuenta los aspectos gramaticales, léxicos y estilísticos³⁵, concluye, en otro redactado en colaboración, que se dan claras diferencias entre el acto I y los restantes de la *Comedia* en lo que atañe al orden de palabras, al uso de los pronombres y al empleo de algunos arcaísmos, como *gelo* y *gela* que solo aparecen en aquél³⁶. Simultáneamente, J. Vallejo [1924], trabajando solo sobre la versión primitiva, muestra que en el acto I se utiliza, en cuatro ocasiones, la concesiva **puesto que**, frente a su ausencia en los otros, donde tampoco aparecen algunos arcaísmos exclusivos de tal acto (**maguera**, **ál**, **ý**); señala que la forma conjuncional **no [solo] ... pero [aun]** solo se encuentra en el prólogo y los actos II-XVI, en los que también es frecuente la expresión **así que** para introducir frases conclusivas, frente a un caso único en el acto I; indica la distinta proporción que se da en el uso de la preposición **a** ante objeto directo, en la utilización de las adversativas **mas** y **pero**, y de **pues** en función causal; y recalca, por último, las diferencias en cuanto al empleo de ciertos vocablos y expresiones³⁷. Poco después, R. Davis, también ocupándose nada más que de la *Comedia*, vuelve a llamar la atención sobre las desemejanzas observables entre el acto I y los restantes por lo que toca a la sintaxis, la expresión, la estructura de las sentencias, el orden de palabras, los usos verbales y los arcaísmos. Tal conjunto de disimilitudes es demasiado amplio y vario como para atribuirlo a un quehacer deliberado de Rojas, cuya consecuencia habría sido dotar al acto I de una pátina arcaizante, de modo que su declaración debe reputarse como cierta³⁸.

³³ J. R. STAMM, «“El plebérico corazón”: Melibea’s Heart?», *Celestinesca*, 3-2(1979), pp. 3-6.

³⁴ Así, uno de E. DE MIGUEL (cf. *Celestinesca*, 12-1 [1988], pp. 66, 75).

³⁵ R. E. HOUSE, «The Present Status of the Problem of Authorship of the *Celestina*», *Philological Quarterly*, II (1923), pp. 38-47.

³⁶ R. E. HOUSE, M. MULRONEY, I. G. PROBAT, «Notes on the Authorship of the *Celestina*», *Philological Quarterly*, IV (1924), pp. 81-91.

³⁷ J. VALLEJO, «Notas sobre *La Celestina*. ¿Uno o dos autores?», *RFE*, XI (1924), pp. 402-405. Bajo el mismo título, se agrupan de seguido (pp. 405-406) las conclusiones de F. CASTRO GUIASOLA, en sus *Observaciones...* (cf. *infra*, p. 282), y una nota (pp. 406-412) de M. Herrero García.

³⁸ R. DAVIS, *New Data on the Authorship of the «Comedia de Calisto y Melibea»*, Iowa

En 1950, de modo independiente, M.^a R. Lida y R. Menéndez Pidal aportan nuevos razonamientos que se aplican a la versión definitiva. Según la investigadora argentina, la proporción de construcciones con ritmo de arte mayor es «mucho más crecida en el acto I que en los restantes»³⁹, mientras que el estudioso español, destaca, por un lado, el peculiar uso arcaico de los adjetivos verbales latinos en el acto I, y resalta, por otro, que en los restantes, en oposición a lo que ocurre en el primero, Rojas echa mano del «futuro de indicativo con sentido hipotético, en vez del subjuntivo», y del participio **quesido** junto a **querido**⁴⁰.

Cinco años más tarde, M. Criado de Val realiza un análisis verbal de la *Tragicomedia*, indagando los verbos auxiliares, las formas nominales, las formas en **-r** (futuros y condicionales), los tiempos pasados del indicativo, el subjuntivo y las oposiciones modales, para llegar a un «resultado terminante»: «la evidente diferencia» en el desarrollo del sistema verbal y en el grado de arcaísmo entre el acto I y los otros veinte, incluidas las adiciones que se llevan a cabo en 1502⁴¹.

A similares conclusiones llega F. González Ollé en 1960, estableciendo «diferencias manifiestas entre el acto inicial y los veinte restantes» mediante el examen de los diminutivos⁴². En aquél, en efecto, no solo «los diminutivos se emplean con una frecuencia proporcionalmente muy superior a la del conjunto de los veinte siguientes» (p. 441), sino que también se revela una «utilización diversa de los sufijos correspondientes y aún de formaciones concretas» en el habla de los personajes, y singularmente en *Celestina* que echa mano de los mismos con mayor abundancia (pp. 441-442)⁴³.

R. G. de Gorog y L. S. de Gorog, tras un exhaustivo estudio de la sinonimia en la obra⁴⁴, asientan la aparición en el primer acto de vocablos que no se encuentran más tarde (p. 153), además del empleo de distintas expresiones para plasmar un mismo concepto (pp. 165-166). De todas las maneras, al enfocar en conjunto los actos II-XXI, llaman la atención sobre el uso en algunos de determinadas formas pluriverbales «en vez de los si-

City, University of Iowa Studies in Spanish Language and Literature, 1928. *Vid.*, especialmente, pp. 56-57 para sus conclusiones.

³⁹ M.^a R. LIDA, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, p. 480.

⁴⁰ R. MENÉNDEZ PIDAL, «La lengua en tiempos de los Reyes Católicos (Del retoricismo al humanismo)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, XIII (1950), pp. 9-24 (particularmente, pp. 13-17 para *La Celestina*).

⁴¹ M. CRIADO DE VAL, *Índice verbal de «La Celestina»*, Madrid, 1955 (conclusiones en pp. 211-220).

⁴² F. GONZÁLEZ OLLÉ, «El problema de autoría de *La Celestina*. Nuevos datos y revisión del mismo», *RFE*, XLIII (1960), pp. 439-445.

⁴³ Para un estudio más detallado de esos diminutivos, fundamentado ya en las conclusiones del artículo, *vid.* F. GONZÁLEZ OLLÉ, *Los sufijos diminutivos en el castellano medieval*, Madrid, 1962, pp. 87-95.

⁴⁴ R. P. DE GOROG y L. S. DE GOROG, *La sinonimia en «La Celestina»*, Madrid, 1972.

nónimos hallados a lo largo de la obra», lo que les lleva a dar como posible la tesis sustentada por Lida, para quien acaso Rojas se habría servido en su redacción de algún tijo de colaboradores (pp. 168-169)⁴⁵. Un brevísimo estudio de D. S. Severin sobre el emparejamiento de palabras (*word-pair*) confirma también, pese al escaso sondeo estadístico, la existencia de una serie de agrupaciones en los actos II-XXI que no se hallan en el primero⁴⁶.

Si nos centramos ahora en las fuentes utilizadas, ya Castro Guisasola estableció «una diferencia profundísima» entre el acto I y los otros veinte, pues en aquél se recurre frecuentemente a Aristóteles, Séneca, Boecio, Orígenes, el Crisólogo y el Tostado, desconocidos en los otros, donde, sin embargo, se hallan «reminiscencias copiosísimas» de escritores sin huella en el primero, como Publilio Sirio, Petrarca o Boccaccio, amén de poetas cancioneriles como Costana, Carvajal, Cota, Manrique, Quiñones y Nicolás Núñez. Asimismo, por lo que toca a Mena, solo un eco del *Laberinto de Fortuna* parece seguro en el acto I, mientras que en los siguientes son muy numerosos, procediendo tanto del *Laberinto* como de las *Coplas de los siete pecados mortales*⁴⁷.

Estudios posteriores sobre Séneca, Petrarca y Mena confirmaron más por menudo tales conclusiones. Así, J. L. Heller y R. L. Grismer hicieron notar en el primer acto siete citas de las primeras siete *Epistulae* de Séneca, ausente prácticamente en los demás, pese a los abundantes recuerdos en los mismos de los atribuidos *Proverbia*, de los que no hay rastro alguno en el acto inicial⁴⁸. En lo que toca a Petrarca, A. D. Deyermond señala, en los actos II-XVI, cincuenta y tres reminiscencias, junto a otras dudosas, que están tanto en el texto como en el índice de la edición latina de Petrarca (*Opera*, Basilea, 1496), a las que se agregan otras diecisiete tomadas del *Index* en los actos añadidos en 1502. De todas esas solo tres se encuentran en el acto I, de las cuales una tiene a Séneca como fuente común para ese autor y Petrarca, mientras que las otras dos son «much too slight to stand as convincing proof». Además, el escritor del acto I no recurre al *Index* de la edición citada, al revés de lo que sucede en los otros veinte⁴⁹. En cuanto

⁴⁵ En cualquier caso, este trabajo desmiente las conclusiones de J. H. HERRIOTT («Notes on the Selectivity of Language in the *Celestina*», *Hispanic Review*, XXXVII [1969], pp. 77-101), quien, sobre una selección muy limitada de sinónimos, pretende probar la unidad de autor.

⁴⁶ D. S. SEVERIN, «A Minimal Word-Pair Study of *Celestina*: More Evidence About the Authorship of Act I», *Celestinesca*, 7-3 (1982), pp. 11-12.

⁴⁷ F. CASTRO GUIASOLA, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, 1924, p. 188; pp. 136-137, para Petrarca.

⁴⁸ J. L. HELLER y R. L. GRISMER, «Seneca in the Celestinesque Novel», *Hispanic Review*, XII (1944), pp. 29-48 (en especial, pp. 47-48).

⁴⁹ A. D. DEYERMOND, *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, Oxford, 1961, pp. 38-41, 44. Para algunas objeciones que, en mi sentir, no logran rebatir los argumentos de A. D.

a Mena, M.^a R. Lida agregó múltiples reminiscencias, similitud de construcciones latinas y varias imágenes que, con excepción del acto I, provienen del *Laberinto* y de la *Glosa a la Coronación*⁵⁰.

Desde otro enfoque, M. de Riquer (1957) mostró que Rojas, incapaz de descifrar algunos pasajes del manuscrito que contenía el acto I, tentó lecturas diferentes en las sucesivas ediciones sin lograr establecer la verdadera *lectio*, lo que resultaría incomprensible si hubiera escrito tal acto. El hecho es obvio en el pasaje donde *Erasistrato*, médico pasó a *Eras* y *Crato*, médicos en la *Comedia*, y a *Crato* y *Galieno* en la *Tragicomedia*⁵¹. Esa misma falta de intelección explana también otras alteraciones exclusivas de ese acto⁵², así como la historia del halcón perdido y la primera cita que no encajan con el acto primero⁵³.

Asimismo, desde una perspectiva técnica, hizo ver M.^a R. Lida que «el acto I difiere de los restantes en [...] retoques [...], indicación de diálogo, de tiempo implícito y acción usual, en la introducción de circunstancias concretas, en la acotación, aparte, geminación y motivación, y sobre todo difiere en el tono, notablemente más razonador y estático»⁵⁴.

Cabe indicar, por fin, la diversa perspectiva con que Rojas y el primer autor abordan algunos aspectos. M. Herrero García, verbigracia, señaló que, entre las cualidades que Sempronio predica de Calisto en el acto I, no se encuentra la nobleza que, sin embargo, queda incorporada, en boca del mismo criado, al comienzo del siguiente, para repetirse más tarde⁵⁵. P. E. Russell, a su vez, destaca que el relativo escepticismo respecto a la magia que, a lo que se infiere de las palabras de Pármeno, se manifiesta en el acto I, desaparece en los restantes, notándose «notable divergencia de intención y de interpretación entre el primer autor y el continuador»⁵⁶. También, por mi parte, he hecho ver que los seis animales fantásticos que aparecen en la obra (arpía, basilisco, hidra, rocho, sirena, unicornio), con siete comparencias, en cuanto la sirena se cita en dos ocasiones, se reparten entre la versión primitiva (dos citas) y las adiciones de 1502 (dos referencias en

Deyermond, *vid.* J. H. HERRIOTT, «The Authorship of Act I of *La Celestina*», *Hispanic Review*, 31 (1963), pp. 153-159.

⁵⁰ M.^a R. LIDA, *Juan de Mena...*, *op. cit.*, pp. 477-482; *id.*, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, 1962, p. 17, n. 6.

⁵¹ M. DE RIQUER, «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, XLI (1957), pp. 373-395 (en especial, pp. 379-393).

⁵² M. BATAILLON, «*La Célestine* selon Fernando de Rojas», París, 1961, pp. 1961, pp. 62-63.

⁵³ K. WHINNOM, *art. cit.*, p. 196.

⁵⁴ M.^a R. LIDA DE MALKIEL, *La originalidad...*, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁵⁵ M. HERRERO GARCÍA, *art. cit.*, (en n. 37), pp. 411-412.

⁵⁶ P. E. RUSSELL, «La magia, tema integral de *La Celestina*» [versión primitiva de 1963], en *Temas de «La Celestina» y otros estudios del «Cid» al «Quijote»*, Barcelona-Caracas-México, 1978, pp. 256-257 (cita en p. 257).

el prólogo, y tres en los agregados). Ninguna de esas bestias, sin embargo, aparece en el acto I, cuyo autor, «aunque nombra una considerable cifra de animales en el laboratorio médico-mágico de la alcahueta, luego retomado por Rojas, tampoco se sirve de imágenes animalísticas de carácter maravilloso», lo que sí sucede en los restantes⁵⁷.

No soy tan ingenuo como para desconocer la imposibilidad de otorgar el mismo valor a todos estos argumentos, sobre todo, por lo que se refiere a los estudios lingüísticos, a cuya fiabilidad limitada⁵⁸ se une el escaso rigor con que se han realizado en ocasiones⁵⁹. Tampoco cabe olvidar que, «a fines del xv y comienzos del xvi el castellano se halla en una de las etapas más fluidas de su evolución»⁶⁰, de modo que un mismo autor pudo introducir cambios en su expresión con más facilidad que en otros momentos. Asimismo, nada impide, en teoría, que las diferencias en cuanto al uso de algunas fuentes pudieran aclararse como consecuencia del acceso de Rojas a nuevas lecturas⁶¹. Pero, con estas hipótesis, quedaría sin explicar, de un lado, por qué Rojas habría compuesto, precisamente, el acto I y solo éste como una parte separada, y de otro, dado lo que sabemos sobre la vida de Rojas y la cronología de la obra, no se explicarían las muchas diferencias entre el acto I y los restantes que ni siquiera niegan algunos acérrimos defensores de la autoría única (así, Adinolfi o Herriott [1972]).

En suma, por discutibles que puedan aparecer algunos razonamientos, el cúmulo y variedad de argumentaciones en pro de una autoría separada para el acto I se revelan impresionantes⁶². Todos esos datos, además, son inseparables de un hecho que no cabe menospreciar: la defensa de un autor diverso para el primer acto no representa una teoría o hipótesis moderna, como sucede al contrario, sino que se asienta en las afirmaciones del propio Rojas. Su declaración se encuentra tanto en la *Comedia* como en la *Tra-*

⁵⁷ N. SALVADOR MIGUEL, «Animales fantásticos en *La Celestina*», en *Diavoli e mostri in scena dal Medioevo al Rinascimento* (Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, XII Convegno, Roma, 3 giugno/3 luglio 1988), Viterbo, 1989, pp. 283-302.

⁵⁸ Lo destaca honestamente F. GONZÁLEZ OLLÉ, art. cit., p. 443.

⁵⁹ M. SECO lo indica, en reseña a GILMAN, respecto al trabajo de HOUSE, MULRONEY y PROBST, a quienes censura «haber elegido mal su material de investigación» y haber seguido «un método equivocado» (*RFE*, XLI [1957], p. 437). Por otra parte, las conclusiones de M. CRIADO DE VAL reciben reparos de J. W. MARTIN, «Some Uses of the Old Spanish Past Subjunctives (with Reference to the Authorship of *La Celestina*)», *Romance Philology*, XIII (1958), pp. 52-67; y H. MENDELOFF, «The Passive Voice in *La Celestina* (with a Partial Reappraisal of Criado de Val's *Índice Verbal*)», *ibid.*, XVIII (1964), pp. 41-46).

⁶⁰ M.^a R. LIDA, *La originalidad...*, p. 16.

⁶¹ *Vid.* también P. BOHIGAS, «De la *Comedia* a la *Tragicomedia* de Calisto y Melibea», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, VII, 1957, pp. 168-169.

⁶² Un repaso diacrónico de los argumentos en pro de una autoría individual o dual ha hecho también recientemente, con la misma conclusión a que yo llego, A. LABANDEIRA, «Sobre el autor o autores de *La Celestina*», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 8 (1987), pp. 8-27.

gicomedias; en dos lugares distintos (epístola al amigo y acróstico); y en contextos cuya veracidad se ha comprobado documentalmente (nombre del escritor, lugar de nacimiento, estudios jurídicos), aunque se combinen con algunos *topoi*. Su aserto es, además, taxativo y concreto, pues, aunque cambien un tanto las palabras con que de la cuestión se ocupa en la versión primera y en la definitiva, no varían sobre el contenido del hallazgo: no un fragmento indeterminado sino, justamente, la parte que en su obra constituye el acto I. Así, en la *Comedia* razona: «y, por que conozcáis donde comienzan mis maldoladas razones, y acaban las del antiguo autor, en la margen hallaréis una cruz; y es el fin de la primera cena. Vale». Y escribe en la *Tragicomedia*: «[...] acordé que todo lo del antiguo autor fuese sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto donde dice: Hermanos míos, etc. Vale». No hace falta ser un lince para comprobar que en la versión definitiva, sin duda con el propósito de disipar cualquier malentendido, Rojas se muestra aún mucho más preciso, sustituyendo la referencia al «fin de la primera cena» y al signo de la cruz (que verosíblemente colocó en su manuscrito, sin que pasara a las ediciones) por las palabras exactas donde se inicia su contribución, que coinciden con el comienzo del acto II.

Todas estas precisiones hacen creíbles e indiscutibles, asimismo, sus asertos sobre la redacción de la *Tragicomedia* y el conjunto de las adiciones, en cuya adscripción a Rojas coinciden también los estudiosos citados, con la excepción de R.E. House *et alii* [1924], quienes, amén de los errores metodológicos, no se percatan de que «las diferencias lingüísticas que se han encontrado entre la *Celestina* primitiva y las ediciones posteriores se refieren, por lo general, a la proporción en el uso de ciertas formas o construcciones, pero no a su uso o a su total ausencia»⁶³. Menos atendible es todavía la idea de M. Marciales, cuyo intento de retocar el contenido del *Tratado de Centurio* (para él, final del acto XIV, más actos XV, XVII y XVIII), agregándole el *Auto de Traso*, como un conjunto ahijado al desconocido Sanabria⁶⁴, constituye, para decirlo con la suave y graciosa calificación de R. Rohland de Langbehn, «un manoseo inútil basado tan solo en vanas especulaciones»⁶⁵.

Por último, también se me hace difícil de aceptar la pretensión de algunos críticos, para quienes la distinta autoría del acto I se extendería al comienzo del siguiente. Pues, en primer lugar, el presunto eco de Séneca, al

⁶³ P. BOHIGAS, art. cit., p. 158.

⁶⁴ M. MARCIALES, ed. cit., I, pp. XIII-XIV, 129-141, 157-174.

⁶⁵ R. ROHLAND DE LANGBEHN, *Filología*, XXI-2 (1986), p. 234. Comparto, además, los comentarios que se hacen a lo largo de toda la reseña (pp. 231-240), así como los de D. S. SEVERIN, «The Martiales Edition», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIV (1987), pp. 237-243.

inicio de ese acto, que Castro Guisasola tenía como prueba⁶⁶, no es del autor latino, según destacaron J. L. Heller y R. L. Grismer⁶⁷; en segundo término, no se puede parcelar al antojo de cada uno la declaración de Rojas, quien afirma, de manera expresa, comenzar su texto en la frase «Hermanos míos»; y, por fin, es inverosímil que aquél confesará, por un lado, que no le pertenecía una parte de la obra y, por otro, se apropiara de unas cuantas líneas del autor primitivo.

Así las cosas, cualquier lector atento observa, además, a primera vista, que ese acto I es excepcionalmente largo y, en el caso de disponer de una edición adecuada, comprueba también, sin necesidad de entrar en otras distinciones, que, salvo algunos retoques verbales de poca monta, no le afectan los cambios que se incluyen en los demás desde la edición de la *Tragicomedia*, lo que, a la luz de la confesión de Rojas, solo cabe interpretar como un índice de su respeto por la obra ajena.

No me parece, por otra parte, a lo que se me alcanza, que la manifestación de Rojas fuera rechazada por los autores de los siglos XVI y XVII. Juan de Valdés, por ejemplo, en su *Diálogo de la lengua*, escrito en 1535, comenta, a una pregunta de Marcio, que, por lo que atañe a *La Celestina*, «me contenta el ingenio del autor que la començó, y no tanto el del que la acabó»⁶⁸. Poco después, Alonso de Villegas, en la cuarta copla del poema dedicatorio que precede a su *Comedia Selvagia* (Toledo, 1554), tras achacar a Cota el primer acto, agrega: «labróse por Rojas su fin con muy fina/ambrosía, que nunca se puede estimar»⁶⁹; y, en 1569, Blasco de Garay diferencia asimismo la autoría del acto I y de los restantes, en la portada de un libro impreso en Medina del Campo⁷⁰. A principios del XVII, en su *Historia de Talavera*, Cosme Gómez Tejada, tras ahijar la obra a Rojas, comenta que «lo que admira es que, siendo el primer auto de otro autor, no solo parece que formó todos los actos un ingenio sino que es individuo ['indivisible']»⁷¹; y, en 1624, también Tomás Tamayo de Vargas distingue el

⁶⁶ F. CASTRO GUIASOLA pensaba, en efecto, que sus conclusiones sobre las fuentes podían aplicarse, asimismo, al «principio del segundo acto» (*Observaciones...*, p. 188).

En cuanto a los argumentos de M. Marciales (II, pp. 56-57, n. II. 6), para defender que las adiciones de Rojas no empiezan hasta la segunda intervención de Calisto en el acto II («Sempronio, no me parece buen consejo»), me parecen traídos por los pelos. No veo, por un lado, por qué la última frase del primer parlamento de Sempronio («y vamos [...] más largo») estaría mejor en boca de Calisto ni, por otro, comprendo que el pasaje por él apellidado «cena 1.ª del Auto Segundo» se caracterice por «los mismos aristoteleos y escolastiqueros del actual I».

⁶⁷ Art. cit., p. 48.

⁶⁸ Juan DE VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, ed. J. M. Lope Blanch, México, 1966, p. 126.

⁶⁹ *Comedia llamada Selvagia compuesta por Alonso de Villegas Selvago. Comedia Serafina*, ed. Marqués de la Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón, Madrid, 1873, p. VIII.

⁷⁰ Cf. M. BATAILLON, *op. cit.*, p. 57, n. 1.

⁷¹ Texto, que puntúo por mi cuenta, en M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, ed. cit., III, p. 245.

escritor del acto I y el de los demás, en su inédita *Junta de libros, la mayor que España ha visto en su lengua hasta el año de 1624*⁷².

Cierto es que, salvo Valdés con su buen olfato para diferenciar estilos, ninguno de estos críticos aduce razonamiento alguno en favor de su tesis y que incluso casi todos relacionan el acto I con Cota, sin un claro fundamento. Pero lo que importa destacar es que a ninguno se le ocurre discutir la afirmación de Rojas ni, por tanto, la consideran rara, acostumbrados acaso a tantas comedias barrocas compuestas en colaboración. Y, en cuanto los críticos modernos deben estar familiarizados con el concepto de poliautoría, tan imprescindible para entender la épica y el romancero, no comprendo por qué ha de repugnarles la posibilidad de que *La Celestina* sea obra de dos escritores, tal como Rojas confiesa paladinamente.

No voy a discutir ahora la posibilidad de que la autoría del acto I corresponda a Mena o a Cota: ninguna de las atribuciones es descabellada, si bien faltan fundamentos para decantarse en favor de una de las dos, pues incluso la defensa de Cota no se basa sino en una presunta errata de las ediciones de la *Comedia* y en una tradición, tardía y local, iniciada en 1554 por Alonso de Villegas. Ambos nombres no suponen, por tanto, más que una hipótesis, tal como la traslada el propio Rojas sin tomar partido («según algunos dicen [...], según otros [...], pero quienquiera que fuese»)⁷³.

La adscripción del acto I a otro escritor no significa, sin embargo, que Rojas se despreocupe de su propia labor. Es innegable que la edición burgalesa de 1499 aparece sin pistas que permitan vislumbrar su autoría, pues el único ejemplar conservado muestra la imposibilidad de que contuviera piezas preliminares, pero desconocemos cómo llegó a Fadrique de Basilea el texto que imprime y ni siquiera podemos asegurar que Rojas tuviera nada que ver con tal estampa.

Mas es obvio que, a pesar de que el anonimato «en libros castellanos de entretenimiento y piedad» fue «corriente» antes de que, en el Catálogo de libros prohibidos de 1559, se dictasen «estrictas reglas contra los impresos anónimos»⁷⁴, Fernando de Rojas no quiere permanecer desconocido de ninguna manera. Así, desde la inmediata edición de Toledo, en 1500, que, por el lugar de la estampa, cabe suponer cuidada por él, la situación cambia de plano. Por una parte, en efecto, asevera en la epístola inicial que va a esconder su nombre para imitar al primer autor («pues él quiso encelar y encubrir su nombre, no me culpéis, si en el fin baxo que lo pongo, no ex-

⁷² Vid. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, III, pp. 252-253.

⁷³ Vid., para un planteamiento más detallado, N. SALVADOR MIGUEL, «Mena, Cota y el acto I de *La Celestina*» (artículo en preparación).

⁷⁴ E. ASENSIO, «Fray Luis de Maluenda, apologista de la Inquisición, condenado en el Índice inquisitorial», *Archivos do Centro Cultural Português*, IX (1975), p. 87, con distintos ejemplos.

presare el,mío») y por ser obra alejada de sus estudios básicos («siendo jurista yo, aunque obra discreta, es ajena de mi facultad», p. 36). Pero, ya al final de esa carta, advierte sobre la composición que viene de inmediato («no solo a vos, pero a cuantos los leyeren, ofrezco los siguientes metros», pp. 36-37), con lo que incita a su lectura detallada. Es allí, donde, mediante el procedimiento del acróstico, Rojas descubre no solo su nombre sino también sus estudios (bachiller), precisados ya en la epístola al mentar su condición de jurista, y su lugar de nacimiento (La Puebla de Montalbán), como si tomara precauciones contra un posible homónimo que pudiera apearle de su creación. Y, por si fuera poco, procura que Proaza, corrector del texto y, por ende, buen conocedor del asunto, revele en las coplas finales la clarificación del acróstico, para que no queden ocultas su «fama [...] ni su digna gloria ni su claro nombre» (p. 238).

No cabe, a estas alturas, señalar contradicción alguna entre el aserto de la epístola y el proceder posterior, pues las aseveraciones contenidas en la primera se limitan a recoger una serie de *topoi modestiae*, como ingredientes de un manido ejercicio retórico, mientras que el desvelar la personalidad en el acróstico responde a un procedimiento de larga tradición que fue común en la Edad Media tanto para señalar una autoría restringida como para firmar una obra alejada de lo que el autor consideraba su principal dedicación⁷⁵. Ambas circunstancias cuadran bien en Rojas, quien, con toda certeza, conocía ejemplos de este uso del acróstico, que algunos continuadores consideraron elemento imprescindible de la obra, por lo cual lo retomaron en las suyas (*Tragedia de Lisandro y Roselia*, 1542; *Tragedia Policiana*, 1547; *Comedia Salvagia*, 1554), al tiempo que Feliciano de Silva y Francisco Delicado se vieron influidos, de otra forma, por el procedimiento⁷⁶.

Me parece, pues, indudable que el acróstico no persigue ocultar una identidad sino que, como sugiere Proaza, es el medio de que Rojas se sirve para salvar su «fama» en la posteridad. Así se explica que, desde muy pronto, familiares y coterráneos lo identificaran públicamente como autor de *La Celestina*, manifestando con su proceder un timbre de orgullo y gloria local, según prueban diversos testimonios que se encadenan a lo largo de los siglos XVI y XVII.

El primero remonta al proceso que, entre mayo de 1525 y octubre de 1526, siguió la Inquisición contra el suegro de Rojas, Álvaro de Montalbán, quien, al nombrar a su hija Leonor Álvarez, la cita como «muger del bachiller Roxas que compuso a Melibea»⁷⁷.

⁷⁵ Cf. solo M.ª R. LIDA DE MALKIEL, *La originalidad...*, pp. 15-16; y N. SALVADOR MIGUEL, «El presunto judaísmo...» art. cit.

⁷⁶ N. SALVADOR MIGUEL, «Huellas de *La Celestina* en *La Lozana Andaluza*», *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid 1984, pp. 451-454.

⁷⁷ M. SERRANO Y SANZ, art. cit., p. 263.

Décadas más tarde, en las *Relaciones geográficas*, compiladas desde 1574 por orden de Felipe II sobre un cuestionario de Ambrosio de Morales, a la pregunta que pide indicar «las personas señaladas en letras, armas y en otras cosas» de cada lugar, el bachiller y clérigo Ramírez de Oregón responde que «de la dicha villa Puebla de Montalbán fue natural el bachiller Rojas que compuso a Celestina»⁷⁸.

Poco después, en 1584, con ocasión de la probanza de hidalguía a que se somete su nieto, Hernando de Rojas, abogado en la Real Audiencia de Valladolid, uno de los testigos, Hernando de Benavides, declara sobre el abuelo que, aun cuando no lo conoció, ha oído hablar de él: «dicen que fue el que compuso el libro de Celestina»⁷⁹. Igualmente, Antonio de Salazar, pese a no haber conocido al abuelo, confiesa haber escuchado a muchos en Talavera que «hauía fecho el libro llamado Celestina»⁸⁰. Y un tercer testigo, Blas Rodríguez, que sí «le vio», como «muchas otras personas», en La Puebla, recuerda que allí «dél tenían mucha noticia, por dezir que era el que el hauía hecho el libro llamado Celestina»⁸¹.

Todavía en 1606, cuando Hernán Suárez Franco, primo lejano de Rojas, incoa una probanza para restablecer su hidalguía, aparecen referencias a Fernando como autor de *La Celestina*⁸², hecho sobre el que vuelven numerosos testigos, en 1616, al realizarse el examen genealógico de Juan Francisco Palavesin y Rojas para la provisión de una canonjía en la Catedral de Toledo⁸³.

Este ramillete de datos da pie todavía para algún comentario referido a la enorme impronta que tuvo la autoría de *La Celestina* en la fama del bachiller. Es curioso, así, en primer término, que Álvaro de Montalbán, al referirse a los maridos de sus otras dos hijas los identifique, tras dar su nombre, tan solo por su lugar de residencia, añadiendo la actividad de uno de ellos («Pero de Montaluán, aposentador de su Magestat»), mientras que, al mencionar a Rojas, la manera de destacarlo es recordar la escritura de la *Tragicomedia*. Es también significativo, en segundo lugar, que dos testigos del proceso de 1584, pese a manifestar no haberlo conocido, se hagan eco de la atribución que se le asigna de la obra, a causa de la cual «dél tenían mucha

⁷⁸ Cita ya el texto M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, ed. cit., III, p. 246. *Vid.*, ahora, *Relaciones de los pueblos de España, Reino de Toledo*, ed. C. Viñas y R. Paz, Madrid, 1951, III.

⁷⁹ F. DEL VALLE LERSUNDI, «Documentos...», art. cit., p. 394.

⁸⁰ S. GILMAN, *La España de Fernando de Rojas*, op. cit., p. 489 (Apéndice III: «La probanza de hidalguía del Licenciado Fernando de Rojas»).

⁸¹ *Ibidem*, p. 491.

⁸² *Ibidem*, p. 482 (Apéndice II: «Genealogías»).

⁸³ N. DE ESTÉNAGA, «Sobre el bachiller Fernando de Rojas y otros caballeros toledanos del mismo apellido», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, IV (1923), p. 81.

noticia». Precisamente por eso, Lorenzo de Gálvez, otro de los declarantes, explica que, si bien «conoció a su padre del dicho licenciado Hernando de Rojas, [...] por tiempo y espacio de ocho años», no sabía su nombre («que le llamauan un tal fulano de Rroxas, que no tiene noticia cómo le llamauan del propio nombre»); sin embargo, del abuelo, al que «este testigo non le conoció», no sólo recuerda su nombre y su grado de bachiller, sino también otros hechos de su vida por «averle oydo dezir y nonbrar algunas beces en la dicha villa de Puebla de Montalbán»⁸⁴. En tercer y último lugar, es bien destacable que las referencias a Rojas como autor de *La Celestina*, ofrecidas por distintas personas en ocasiones, circunstancias y fechas diferentes, parezcan dar por sentado, por el modo en que remiten a la obra, que se trata de un texto tan célebre que sus interlocutores no pueden ignorarlo. Con su proceder vienen, así, a confirmar la «prodigiosa fama» de un libro que, desde principios del XVI a mediados del XVII, pervive a través de numerosas ediciones y traducciones; en continuaciones e imitaciones varias; en la discusión que desata entre escritores doctos; y en el calado que entre los lectores más variopintos suscitan su temática y sus personajes, de los que alguno incluso pasa al acervo del refranero y del folclore⁸⁵.

Mas estos testimonios confirman, asimismo, que el éxito de la *Tragicomedia* se ligó siempre con Fernando de Rojas, por más que su nombre, siguiendo la tradición de las ediciones primitivas y la norma impuesta por el procedimiento del acróstico, continuara sin aparecer en la portada de las copiosas ediciones, salvo en alguna rara ocasión, como sucede, ya avanzado el siglo XVII, en la impresa por la viuda de Alonso Martín (Madrid, 1632), en cuya portada se destaca: «por el bachiller Fernando de Rojas». Tampoco es necesario, por ser indiscutida su autoría, que su nombre acompañe las abundantes citas que, a lo largo de la Edad de Oro, se hacen de la obra, salvo cuando algunos (Villegas, Blasco de Garay, Gómez de Tejada o Tamayo de Vargas) pretenden precisar y distinguir el autor del acto I y de los restantes. Pero, pese al derroche de tinta que la cuestión suscitó más tarde, tales distinciones tan solo interesaban entonces a unos poquísimos eruditos, mientras que para los demás la obra y el nombre de Rojas corrían parejos. Más o menos lo que sigue sucediendo hoy, cuando lectores y espectadores, muy ajenos a los problemas aquí enunciados, identifican a Rojas como autor de *La Celestina*, aunando, al cabo de quinientos años, la gloria y la fama del jurista toledano con la eximia creación que cierra con broche de oro la literatura castellana de la Edad Media.

⁸⁴ F. DEL VALLE LERSUNDI, «Documentos...», art. cit., pp. 388, 390.

⁸⁵ Cf. sólo, para algún aspecto, M. CHEVALIER, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, 1976, pp. 138-166.