

## 14

### FERNANDO DE ROJAS DE 1499 A 1502: ¿CRISTIANO NUEVO?\*

[Este artículo tuvo una gestación inusualmente larga. La primera versión, “Fernando de Rojas de 1499 a 1502: ¿una doble conversión?”, fue una ponencia leída en la reunión de la Academia Literaria Renacentista en Salamanca, el 12 de marzo de 1988 (se puede hallar un recuento de la reunión en Snow 1988). Seis días después una versión más corta en inglés con el título actual fue leída ante el Medieval Hispanic Research Seminar en el Westfield College. Una versión en castellano, revisada a conciencia, fue leída ante el seminario de investigación de la profesora Carmen Parrilla en la Univesidade da Coruña el 5 de marzo de 1999. El presente artículo se ha visto beneficiado por las sugerencias y críticas de aquellos que estuvieron presentes en las tres ocasiones. Debido a que el tiempo que ha tomado la creación de este artículo es un poco más de la mitad del tiempo de vida de *Celestinesca*, me parece apropiado publicarlo en el volumen que marca el primer cuarto de siglo de esta publicación. A.D.]

---

\* Una primera versión de este artículo se publicó como “Fernando de Rojas from 1499 to 1502: Born-Again Christian?”, *Celestinesca*, 25, 1-2 (2001): 3-20. La traducción al español es de Francisco Finamori Noriega.

#### 1. LA BRECHA BIOGRÁFICA

Todos los críticos de *La Celestina* se sienten —o deberían de sentirse— intimidados por tres obstáculos.<sup>1</sup> El primero es la ambigüedad del libro, la cual ha sido reconocida en distintos grados por casi todos los que han trabajado en él durante los últimos cuarenta años. El segundo es la escasez de conocimientos que se tienen acerca de la vida de Fernando de Rojas, así como el hecho de que lo que sí sabemos (a diferencia de lo que podemos conjeturar) concierne a los años en los que la composición de su obra maestra ya era sólo un recuerdo. El tercero —un tipo de dificultad bastante diferente— es la enorme deuda que tenemos con los críticos anteriores y la casi imposibilidad de

---

<sup>1</sup> Uso el título de *La Celestina* para referirme a la obra en su evolución desde el manuscrito del Auto 1 hasta la *Tragicomedia*. Jeremy Lawrance ha hecho argumentos de manera vigorosa y convincente en contra del uso de este título (1993a), y por supuesto está en lo correcto en cuanto le concierne a referencias específicas a la *Comedia* o a la *Tragicomedia*. Pero necesitamos un título que abarque la obra en general y siga los pasos de Germán Orduna (1988) cuando uso “*Comedia*” y “*Tragicomedia*” para las dos redacciones principales de Rojas, pero uso “*La Celestina*” para el libro en el camino de su evolución.

distinguir entre nuestras propias contribuciones y lo que hemos aprendido de nuestros predecesores y contemporáneos, a menudo sin darnos cuenta de que lo hemos aprendido.

Mencioné la escasez de información biográfica. No deseo exagerar el problema: gracias a las investigaciones archivológicas de Manuel Serrano y Sanz, Fernando del Valle Lersundi y Stephen Gilman, se cuenta con mucha más información acerca de Rojas que la que se tiene de muchos otros autores españoles medievales.<sup>2</sup> Aquellos que trabajan en el *Libro de buen amor* se deleitarían con tener tanta evidencia archivológica acerca de Juan Ruiz como la que se tiene acerca de Rojas; y las vidas de una considerable cantidad de contemporáneos de Rojas, como Florencia Pinar o Nicolás Núñez, son bastante más opacas que la de Juan Ruiz. No obstante, la falta de evidencia externa acerca de la vida de Rojas como estudiante o de cualquier período hasta mucho después de sus años de actividad literaria, presenta una seria dificultad a cualquiera que intente relacionar las experiencias del autor con la redacción de la *Comedia* y la reelaboración de ésta en la *Tragicomedia*. Es de considerarse que el capítulo que escribió Stephen Gilman acerca de los años de estudiante de Rojas (1972: cap. 6) esté basado en su totalidad en lo que se sabe acerca de la Universidad de Salamanca durante aquellos años y en la especulación que surgiera de dicho conocimiento. No digo esto con ánimo de menospreciar el capítulo. Al igual que el resto del libro, es tanto interesante como útil. Pero si se quiere información específica acerca de los años estudiantiles de Rojas, se deberá recurrir a la materia preliminar y de conclusión en las primeras ediciones de *La Celestina* —las

declaraciones explícitas de la epístola dedicatoria, el prólogo y los poemas— y a lo que se pueda deducir de los dieciséis, y luego veintiún autos.<sup>3</sup>

## 2. LA EVIDENCIA INTERNA:

### LAS DECLARACIONES EN EL TEXTO

Comparemos ahora las declaraciones explícitas en las dos redacciones principales de *La Celestina* (lo que digo acerca de ellas asume la autoría de las adiciones en la *Tragicomedia* por parte de Rojas). Dividiré estas en cuatro temas: los objetivos de la obra, la evaluación literaria, las actitudes políticas y sociales y la actitud religiosa. Estos temas se traslapan de manera inevitable.<sup>4</sup>

#### 2.1. *Los objetivos de la obra*

El íncipit de la *Comedia* nos dice que “contiene, demás de su dulce y agradable estilo, muchas sentencias filosóficas & avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas”.<sup>5</sup> Esto no cambia en la *Tragicomedia*. Por lo tanto, en ambas redacciones se enfatizan las cualidades literarias y la intención didáctica

<sup>2</sup> Véase Serrano y Sanz (1902), Valle Lersundi (1925 y 1929) y Gilman (1972). Stephen Gilman (1972: ix-xi) aclaró de manera importante la historia de los documentos en el siglo xx, aunque Valle Lersundi le ocultó un episodio clave. Sir Peter Russell lo mencionó de manera enigmática (1978a: 347-348) y más tarde se sintió en libertad de revelar los hechos (2000: 2-3). Véase también Infantes 1998: 50.

<sup>3</sup> No creo que Gilman le dé suficiente peso a esta dificultad. Está en lo correcto cuando enfatiza (1972: 26) que se tiene una gran cantidad de evidencia, pero la debilidad en su analogía con los estudios sobre Shakespeare es que él escribió durante toda su vida adulta, así que cualquier información acerca de los últimos años de su vida es directamente relevante al estudio de su obra, mientras que en el caso de Rojas, existe una brecha de un cuarto de siglo entre su obra literaria y el documento más antiguo. Por lo tanto es engañoso decir que “students of *La Celestina* have conspicuously failed to meditate on biographical facts that have long been known” (26) y no es razonable sugerir que “Rojas has been the victim of an erudite conspiracy of silence” (27).

<sup>4</sup> El análisis de Mercedes Blanco del material preliminar (1995) trata de aspectos diferentes a los estudiados en el presente artículo.

<sup>5</sup> Rank (1978: 85). Todas las citas de la *Comedia* son de dicha edición. Yo proporciono la puntuación y los acentos y regularizo el uso de *i/j*, *u/v* y *c/ç*. Las citas de la *Tragicomedia* son de Russell (1991).

ca. No se sabe quién fue el responsable del íncipit, pero es probable que haya sido alguien que trabajaba para el impresor. Sin embargo, los mismos puntos son expuestos de manera más extensa por Rojas en su epístola dedicatoria: además de describir las cualidades literarias de “estos papeles” (Auto 1), dice de manera aprobatoria que contiene “avisos y consejos contra lisonjeros & malos sirvientes & falsas mugeres hechizeras” (Rank 1978: 87); esto tampoco cambia en la *Tragicomedia* (Russell 1991: 185). Rojas parece insinuar que, al continuar la obra, él comparte los objetivos del “antiguo autor”.<sup>6</sup> La intención didáctica se enfatiza de nuevo en el poema preliminar de Rojas:

buscad bien el fin de aquesto que escrivo,  
o del principio leed su argumento.  
Leedlo y veréys que, aunque dulce cuento,  
Amantes, que os muestra salir de cativo. [...]  
Estos amantes les pornán temor  
a fiar de alcahueta ni de mal sirviente.<sup>7</sup>

El poema de Alonso de Proaza al final de la obra retoma el punto: “harás al que ama amar no querer” (estrofa 2; 1978: 207; 1991: 612). Como se ha visto, Rojas mantiene en la *Tragicomedia* las declaraciones que hizo en la *Comedia* acerca de la naturaleza didáctica de la obra. Es así, quizás, sorprendente que no reitere el punto en el prólogo: él dice que los mejores lectores “coligen la suma para su provecho” (201), pero no explica en detalle la naturaleza de la “suma”.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Esto sigue siendo cierto si aceptamos que, como arguye de manera persuasiva Emilio de Miguel Martínez (1996), fue el mismo Rojas quien escribió el Auto 1.

<sup>7</sup> Estrofas 4 y 7 (1978: 89; 1991: 190-191). Se vuelve a tocar el punto en las estrofas 10 y 11.

<sup>8</sup> Vuelve a tomar el punto en los últimos dos versos de su poema de conclusión:

dexa las burlas, que es paja y grançones,  
sacando muy limpio de entre ellas el grano  
(1991: 610)

Sin embargo, hace más que sólo compensar por ello en una nueva estrofa final de su poema preliminar:

O damas, matronas, mancebos casados  
notad bien la vida que aquéstos hizieron;  
tened por espejo su fin qual huvieron,  
a otro que amores dad vuestros cuydados.  
Limpiad ya los ojos los ciegos errados,  
virtudes sembrando con casto bivir;  
a todo correr devéys de huyr:  
no os lance Cupido sus tiros dorados.  
(1991: 193, n. 27)

y en el poema de cierre que él añade (éste abre con una forma modificada de la vieja estrofa final del poema preliminar):

Pues aquí vemos quán mal fenescieron  
Aquéstos amantes, huygamos su dança. [...]  
(1991: 609)

Aquí se puede ver a Rojas, en el material añadido de la *Tragicomedia*, tan insistente acerca de la función didáctica de la obra como lo fue en la *Comedia*. Insiste de igual manera en un aspecto de dicha función: la advertencia que hace en contra de la pasión sexual. Pero, ¿qué hay acerca de los “avisos y consejos contra lisonjeros & malos sirvientes & falsas mugeres hechizeras?” Regresaré a esta interesante omisión en la sección 2.3, más abajo.

## 2.2. Evaluación literaria

Esto también aparece en el íncipit, en la epístola dedicatoria, en el poema preliminar de Rojas y en el poema de Proaza en la *Comedia*, al igual que en el prólogo de la *Tragicomedia*: Rojas habla de la obra del “antiguo autor”, Proaza lo hace de la obra de Rojas y en la *Tragicomedia* Rojas reporta los juicios de su público más antiguo (Deyermond 2000a: 136-137). Ya que esto no tiene relevancia directa con el tema del presente artículo, paso a la siguiente materia que se trata en la poesía y la prosa de apertura y de conclusión.

### 2.3. *Actitudes políticas y sociales*

La mayor parte de la evidencia ya fue presentada en la sección 2.1, más arriba. Si, de entre el total de las declaraciones con propósito didáctico, se distingue entre las advertencias en contra de los sirvientes deshonrados y las alcahuetas y aquellas en contra de la pasión sexual, se puede encontrar un patrón interesante. El íncipit, de autoría desconocida, menciona sólo la primera de éstas. La epístola dedicatoria las menciona a ambas, pero con énfasis en la primera en lo que se dice del Auto 1 y la segunda cuando explica las razones de Rojas para continuar la obra. El poema preliminar las menciona a ambas, dándole prioridad a la advertencia en contra del amor (este es también el único aspecto mencionado en el poema de Proaza).<sup>9</sup> En la *Tragicomedia*, el prólogo, como se ha visto, no da detalles acerca de la naturaleza de la “suma” didáctica. En el poema de conclusión de Rojas, sin embargo, hay un fuerte énfasis en la advertencia en contra de la pasión sexual, pero no hay mención de una advertencia en contra de los sirvientes y las alcahuetas.

Hay un claro desarrollo desde el autor del íncipit, quien ve a los malignos personajes proletarios como una amenaza para los jóvenes aristócratas, pasando por el Rojas de 1499, quien balancea esto con la amenaza representada por la pasión sexual, y que llega hasta el Rojas de 1502, quien no menciona más a los “malos sirvientes & falsas mugeres hechizeras”, sino que reitera la advertencia en contra de la pasión. Antes de sacar conclusiones de esto, es prudente recordar que Rojas no elimina, en la *Tragicomedia*, las referencias halladas en la *Comedia* acerca de los malos sirvientes y las alcahuetas. Se satisface con ratificarlas en la nueva redacción, pero ya no parece mostrar un interés activo en ellas. De esta manera se atenúa de

manera considerable una discrepancia de importancia entre el material preliminar y el texto. En una reseña-artículo sobre el libro de Marcel Bataillon (1961), Russell dice: “So far from showing the harm that servants can do to their knightly masters Pármeno’s case seems designed to illustrate the harm that masters can do to their servants” (1963a: 38).<sup>10</sup> Está en lo cierto: es difícil reconciliar lo que se aprende del texto con lo que dice el íncipit acerca de la intención didáctica de *La Celestina*. Lo que Rojas añade al material preliminar y de conclusión, por otro lado, no se opone con una cierta lectura del texto.

### 2.4. *La actitud religiosa*

Ni el íncipit, ni la epístola dedicatoria, ni el poema de Proaza, ni el prólogo de la *Tragicomedia* dicen nada acerca de una doctrina religiosa o de una devoción personal. Sin embargo, en el poema preliminar y en el de conclusión de Rojas, la religión cobra mucha importancia. En la *Comedia*, el poema preliminar termina:

Vosotros que amáys, tomad este enxemplo [...] load siempre a Dios visitando su templo [...] Temamos Aquel que espinas y lança, açotes y clavos su sangre vertieron. La su santa faz herida escupieron; vinagre con hiel fue su potación; a cada costado consintió un ladrón. Nos lleve el ruego con los quel creyeron.

(1976: 90)

Varios críticos (más notablemente María Rosa Lida de Malkiel y Stephen Gilman) han cuestionado la sinceridad de estos versos, pero nadie ha sugerido que son ambiguos. Son una franca expresión de fe cristiana, que se concentran en la Pasión de Cristo. Que sean

<sup>9</sup> Dorothy S. Severin exagera la diferencia entre la declaración de Rojas acerca de los objetivos y lo que se dice en el íncipit (1981: 1-2 y 1989: 12).

<sup>10</sup> La opinión acerca de Pármeno expresada aquí se reafirma en Russell (2000: 5-9). Snow (1986 y 1989) describe un lado más oscuro de Pármeno, pero esto no invalida el punto de Russell.

sinceros o no es cuestión a debatir, para lo cual, las adiciones de la *Tragicomedia* pueden resultar útiles.

La versión del poema preliminar que aparece en la *Tragicomedia* no aclara mucho el problema. Los dos versos citados de la penúltima estrofa se mantienen y se trasplanta la estrofa final hasta el final de la obra reemplazándola con una nueva estrofa que no dice nada acerca de la religión. Sin embargo, cuando se recurre al poema de conclusión, se encuentra evidencia de importancia. La primera estrofa es una versión revisada de la estrofa trasplantada del final del poema preliminar y los versos que corresponden a los citados más arriba son (con las diferencias más importantes en cursivas):

*Amemos a Aquel que espinas y lança,  
açotes y clavos su sangre vertieron.  
Los falsos judíos su haz escupieron;  
vinagre con hiel fue su potación;  
por que nos lleve con el buen ladrón,  
de dos a que sus santos lados pusieron.*

(1991: 609)

“Temamos” queda reemplazada por “Amemos”, debido a una devoción personal al Cristo crucificado, un amor divino que contrasta con los amores pecaminosos de los personajes de *La Celestina* y el relativamente abstracto “con los quel creyeron” queda reemplazado por el individual “con el buen ladrón”. El otro cambio, la identificación de los “falsos judíos” como los atormentadores de Cristo, es de otro tipo.

La segunda estrofa del poema de conclusión no tiene nada de relevancia para la materia en curso, pero la tercera y última estrofas incluyen los versos:

Y assí, no me juzgues por esso liviano,  
mas antes zeloso por limpio bivir,  
zeloso de amar, temer y servir  
al alto Señor y Dios soberano.

(610)

Una vez más se encuentra el amor a Dios (aunque acompañado de temor).

### 3. DECLARACIONES EXTRA TEXTUALES Y LAS LECCIONES DEL TEXTO

“Never trust the artist. Trust the tale”, dijo D.H. Lawrence en un poco común momento de buen juicio. Esta es, por supuesto, una estrategia de alto riesgo ya que le da precedencia a la interpretación que hace el lector de una novela, romance u obra teatral sobre la del autor. Es particularmente arriesgado en estos días, en los que —como tuve ocasión de probar hace algunos años, y que he de probar de nuevo dentro de poco— la aplicación de teorías críticas recientes pueden llevar al crítico a una lectura que no es compatible con el significado simple de las palabras del texto. Por lo tanto, se necesita estar seguro de haber entendido el texto antes de cuestionar las declaraciones del autor. En el caso de la actitud de Rojas con respecto a la relación amo-sirviente dicha certeza es, creo yo, asequible. El comentario de Russell acerca de “the harm that masters can do to their servants” sorprendió a algunos lectores cuando lo hizo hace casi cuarenta años, pero ha sido ampliamente respaldado por las investigaciones posteriores, especialmente por el estudio clásico de José Antonio Maravall de Calisto y Pleberio como representantes de la clase ociosa.<sup>11</sup> He discutido en una serie de artículos (1984a, 1985, 1990b, 1993 y 1995) que Calisto y, en menor grado, Pleberio son el blanco de una drástica crítica social por parte de Rojas. Esto ya está desarrollado por completo en la *Comedia*, y se intensifica en la *Tragicomedia*, cuando Calisto dice: “Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas” (1991: 571). Dado que Rojas no introduce más referencias de este tipo, mientras que ratifica las referencias anteriores a los “malos sirvientes”, hay razones suficientes para aceptar lo que el texto demuestra claramente y para concluir que si las inclinaciones expresadas por Rojas fueron

<sup>11</sup> Maravall (1964) hace notar las dudas en Russell (1966), así como la precaución de Jeremy Lawrance al descartar el mensaje del íncipit (1993b).

en algún momento compatibles con aquellas manifestadas en el íncipit, estas ya no lo eran para cuando se dedicó a transformar la *Comedia* en la *Tragicomedia*.

Si, por otro lado, las declaraciones en el material preliminar y de conclusión coinciden con lo que el texto muestra, dicha coincidencia debe tomarse como concluyente a menos que haya evidencia de una solidez excepcional que demuestre lo contrario. Por lo tanto, cuando Rojas se queja acerca de que “los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto” (1991: 201) y cuando, como Stephen Gilman señala (1954-1955), el análisis de los *argumentos* revela una profunda diferencia entre aquellos ya presentes en la *Comedia* y los añadidos en la *Tragicomedia*, queda claro que Rojas no escribió el grupo de los primeros. Nuevamente, la extensa declaración del conflicto como algo universal en este mundo (prólogo de la *Tragicomedia*) se desarrolla mediante la acción en la trama.

#### 4. EL DESARROLLO RELIGIOSO

Lo que es cierto acerca de los *argumentos* y del tema del conflicto es, creo yo, también cierto acerca del desarrollo religioso de Rojas. Reconozco que, especialmente en la *Comedia*, hay muy poco que evoque la presencia de Dios, pero, como ha sido señalado por varios críticos, Rojas nos muestra personajes en cuyas vidas Dios está marginado; he argumentado en otras ocasiones que el lamento de Pleberio muestra hasta qué punto permitió, por motivos que eran inicialmente buenos, que sus preocupaciones financieras usurparan el lugar central en su vida (Deyermond 1990b). Además, del mismo modo que la acción tiene un marco exterior compuesto por el íncipit, la epístola, los poemas y el prólogo, también tiene un marco interior de alusiones bíblicas: tanto las primeras palabras de Calisto en el Auto 1 como las últimas palabras de Pleberio en el Auto 21 se derivan de los Salmos, las primeras de manera directa y las segundas

de manera indirecta. (Hice alusión a esto en un artículo anterior, 1990b, pero sería útil repetir el punto aquí.) Desde hace mucho se ha reconocido el “in hac lachrymarum valle” de Pleberio como una cita del himno *Salve, regina*. Como Peter N. Dunn dice:

Poor confused Pleberio [...] gropes in the dark night of his grief for an explanation. At the last hour of the day—and every day—as the lights were extinguished in churches and monasteries all over Christendom, the *Salve regina* was sung at the end of the office of Compline. In hac lachrymarum valle were the last words of the Church, in which it recognized the universality of pain and sorrow, symbolically put out the candles, and waited for the new day.<sup>12</sup>

La fuente principal de las palabras es, sin embargo, un salmo, del cual el himno cita: “*Beatus vir cuius est auxilium abs te, ascensiones in corde suo disposuit, in valle lacrymarum, in loco quem posuit*” (salmo 83: 6-7). Las primeras palabras de Calisto, sin embargo, no son reconocibles de inmediato como bíblicas porque no están en latín, pero cuando dice: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios” claramente alude al “*Caeli enarrant gloriam Dei, et opera manuum eius annuntiat firmamentum*” (salmo 19: 1).<sup>13</sup> Esto significa, por supuesto, que el “antiguo autor” y no Rojas (si se asume que son diferentes personas), le proporcionó el marco bíblico a la primera parte.

<sup>12</sup> Dunn (1975: 166). Dunn fue el primero en señalar las implicaciones del uso del himno por parte de Pleberio, pero, a pesar de su declaración acerca de que “none of the commentators does so” (166), él no fue el primero en notar el origen de las palabras: Castro Guisasa lo hizo (1924: 104).

<sup>13</sup> Este tema ocurre en otras partes del Antiguo Testamento: Domine Deus, tu coepiste ostendere servo tuo magnitudinem tuam, manumque fortissimam (Deuteronomio 3:24).

Ecce ostendit nobis Dominus Deus noster maiestatem et magnitudinem suam (Deuteronomio 3:24).

A magnitudine enim specie et creaturae cognoscibiliter poterit creator horum videi (Sabiduría 13:15).

Sin embargo, estos pasajes no son tan cercanos a las palabras de Calisto como lo son los versos del salmo 18.



Creo muy probable que Rojas reconociera la alusión en el Auto 1 (si es que no la introdujo él mismo), y que ésta lo inspirara a terminar su obra con otra alusión semejante. De esta manera, la totalidad de la acción de la obra se ubica en un contexto dentro del cual habrá de juzgarse a los personajes.

Esa es la postura en la *Comedia* (al igual, por supuesto, que en la *Tragicomedia*). Aunque se dé por hecho —como ha sucedido con otros críticos— que las declaraciones religiosas explícitas de Rojas en el material preliminar de la *Comedia* son tan sólo un mecanismo de protección, apenas se puede tener la misma opinión acerca del marco interno bíblico, porque no es lo suficientemente obvio como para proporcionar un escudo de ortodoxia. Lo que el marco interno logra es hacer mucho más probable que las declaraciones del marco exterior sean sinceras.

Se ha visto que al reelaborar la última estrofa del poema preliminar en la *Comedia* para formar la primera estrofa del poema de conclusión en la *Tragicomedia*, Rojas expresa una devoción más fervientemente personal. ¿Acaso las amplificaciones y otros cambios en la acción de la *Tragicomedia* revelan una preocupación similar? Por supuesto que lo hacen. He demostrado en otras ocasiones (Deyermond 1984b) que en dos puntos, uno en el Auto 13 y otro en el Auto 19, Rojas se enfoca de manera marcada en la cuestión del arrepentimiento *in articulo mortis*. En la *Comedia*, el único personaje que, al momento de su muerte, expresa el deseo de confesarse es Celestina y esto no parece ser más que un reflejo socialmente condicionado.<sup>14</sup> En la *Tragicomedia*, por otro lado, se menciona que uno de los sirvientes que estaba siendo llevado a su ejecución (no se menciona si es Pármeno o Sempronio) había hecho tres de los cinco gestos que se

reconocían como señales de arrepentimiento cuando un hombre o una mujer moribundos son incapaces de hablar. Estos gestos son establecidos por Juan Ruiz en la sección acerca de la confesión en el *Libro de buen amor*:

es menester que faga por gestos e por gemido  
sinos de penitencia que es arrepentido.  
En sus pechos feriendo, a Dios manos alçando,  
sospiros dolorosos muy triste sospirando,  
signos de penitencia de los ojos llorando;  
do más fazer non puede, la cabeça enclinando.

(Est. 1138c-1139d; Gybbon-Monypenny  
1988: 348-349)

el uno [...] hincó los ojos en mí, alçando las manos  
al cielo[...] Y abaxó la cabeça con lágrimas en los ojos  
[...] (1991: 490)

De manera similar, mientras Calisto cae hacia su muerte, grita “¡O, váleme Santa María! ¡Muerto soy! ¡Confesión! (1991: 574). En la *Comedia* él había caído sin decir palabra. No se sabe si Calisto o el sirviente sin nombre hacen un acto de contrición efectivo y se salvan, y yo no creo que Rojas —a diferencia de Christopher Marlowe, quien usó un frustrado intento de arrepentimiento *in articulo mortis* como clímax trágico del *Doctor Faustus*— se haya propuesto que se supiera. Lo que importa es que la cuestión se formuló. Resulta difícil de creer que Rojas se hubiera tomado la molestia de introducir una escena de este tipo, ya no se diga dos, a menos que estuviera profundamente interesado en el problema. Stephen Gilman demostró hace mucho que hasta las interpolaciones y enmiendas aparentemente menores en la *Tragicomedia* son a menudo el resultado de una cuidadosa maestría (1959b: cap. 2). Si dos muertes silenciosas en la *Comedia* se convierten, en la *Tragicomedia*, en muertes marcadas por el deseo de arrepentirse, me parece obvio que un tema al que Rojas no le había dado mucha reflexión en 1499 fue, sólo unos años más tarde, de profundo interés para él. Y esto corres-

<sup>14</sup> Las palabras de Melibea cuando está a punto de lanzarse de la torre —“Dios quede contigo y con ella. A éll offrezco mi alma” (1978: 202) — se contradicen de manera tan flagrante con el inminente pecado mortal del suicidio que resulta difícil tomarlas en serio.

ponde con el cambio en la primera estrofa del poema de conclusión de la *Tragicomedia*.

##### 5. LA ÚLTIMA COMPOSICIÓN DE ROJAS

Sería impreciso describir el testamento de Rojas, fechado el 3 de abril de 1541, como una obra literaria, pero cualquiera que se interese en su vida o en sus creencias religiosas sería extremadamente imprudente en desatenderlo. No se les prestó mucha atención a los testamentos medievales españoles sino hasta mediados de la década de los ochenta, pero desde entonces se han publicado una docena de estudios importantes al respecto. Como dice Laura Vivanco,

Wills cannot be read as unambiguous expressions of an individual's beliefs as they approached death. The will was a legal document, shaped both by precedent and the *escribano* who penned it, though this is not to say that it did not also reflect the beliefs and wishes of the testator.<sup>15</sup>

El notario público Juan de Arévalo supervisó la redacción del testamento, aunque no está ni en su letra ni en la de Rojas (“Esta carta de testamento fize escribir segund que ante mí pasó”, Valle Lersundi 1929: 370). Sin embargo, ambos lo firmaron. Cumple con el orden normal de un testamento: primero viene una introducción con frases típicas como: “yo, [...] estando enfermo del cuerpo e sano de la memoria” (366) y expresiones de fe:

Creyendo todo aquello que tiene y cree la Santa madre yglesia como bueno e fiel xpiano, en la qual fee y creencia protesto de bivar e morir, en que primera-

mente mando y encomyendo my ánima a Dios padre que la crio e hizo en su semenjança e a su precioso Hijo Jhu Xpo, que la redimió por su santa e preciosa sangre, e al Espíritu Santo que la alumbró, y el cuerpo a la tierra donde fue formado (368).

Tales profesiones de fe son muy frecuentes en los testamentos de la época, pero aunque eso hace que considerarlas como expresiones de las creencias y sentimientos del testador sea imprudente, eso no significa que son necesariamente faltas de sinceridad. Es lamentable, por lo tanto, que Gilman se refiera con desdén a las “various sanctimonious remarks and bequests” (1972: 485). Además, la extensión del contenido formular es aún un punto de desacuerdo entre los especialistas (Vivanco 2001: 29, n. 28).

En segundo lugar, el hombre moribundo da instrucciones acerca de su funeral:

que mi cuerpo sea sepultado en la yglesia del monasterio de la Madre de Dios desta dicha villa de Talavera, en la sepultura donde mys testamentarios dixeren e señalaren. [...] Yten mando que sea enterrado en el ábito de señor San Francisco y paguen por él lo que justo sea. Yten mando quel dya de my enterramyento me digan por mi ánima en el dicho monesterio los frayles de señor San Francisco tres mysas de réquien [...] (368).

En tercer lugar, vienen los legados, en cuarto los planes para la administración del testamento. La segunda sección (los legados a las iglesias y conventos) es de particular interés en el presente contexto. Treinta y seis líneas de la edición del testamento hecha por Valle Lersundi —una cuarta parte del total— se ocupan de alguna manera de la orden franciscana. ¿Acaso esto indica que Rojas era un terciario franciscano?

Tan sólo algunos años después de la fundación de su orden y de la segunda orden, la de las clarisas pobres o descalzas, Francisco de Asís tomó en cuenta a los hombres y mujeres laicos que quisieran seguir sus enseñanzas pero que, por razones diversas, no pu-

<sup>15</sup> Vivanco (2001: 29); véase también (47-50). Se hacen referencias a obras recientes en (9-10 y 29). Se espera que el variado estudio hecho por Vivanco acerca de la muerte como realidad social y tema literario en la Castilla del siglo xv sea publicado en poco tiempo.



dieran comprometerse con la forma de vida de cualquiera de las órdenes (Moorman 1968: 40-45). Ellos “were filled with a spirit of renunciation and longed to adopt a life of simplicity and discipline even though continuing to live in their own homes and earn their won living” (40). Resulta interesante comparar estas palabras de Moorman, escritas acerca de los primeros años de los terciarios, pero que seguían siendo ciertas acerca de los terciarios seculares en tiempos de Rojas, con la afirmación de Gilman de que una simplicidad tal, manifestada en el testamento de Rojas, fue la “protective coloration” de muchos conversos (1972: 487). Como sucede a menudo, la forma en la que se interpreta la evidencia depende de las ideas preconcebidas del intérprete.

En el siglo xiv, algunos terciarios comenzaron a establecer pequeñas comunidades y al paso de los años, las diferencias entre éstas y los monasterios y conventos franciscanos se hicieron cada vez menores. En el siglo xv se reconoció formalmente el cambio mediante la “permanent division of the Tertiaries between those called ‘secular’ who continued to live in their own houses, and those who adopted the monastic life and so came to be known as the Third Order Regular” (Moorman 1968: 560). Para el final del siglo “the regular Tertiaries had become a recognized religious Order” (564). Son, por lo tanto, los terciarios seculares los que son relevantes para hacer una consideración del testamento de Rojas.<sup>16</sup> La Regla Franciscana les prohibía prestar juramento a los terciarios (44), pero esto no siempre los excluía en la práctica de sus obligaciones civiles (217 y 426). El hecho de que Rojas fungió como Alcalde de Talavera no significa, por lo tanto, que no hubiera podido ser un terciario secular. Es probable que las investigaciones acerca de los franciscanos en Talavera en el segundo cuarto del siglo xvi pudieran acercarnos a una solución del problema. Sin embargo, lo que es claro —y

es sorprendente que se haya puesto tan poca atención a los términos del testamento de Rojas— es que, aún si no era un terciario secular de manera formal, sus lazos con la orden eran muy cercanos.<sup>17</sup> El testamento y lo que se sabe de los terciarios seculares, hacen suponer con firmeza que Rojas no era simplemente un cristiano ortodoxo, sino también uno devoto. Sus descendientes, como dice Russell, “creían que Rojas era una figura de reconocida consideración social cuya ortodoxia cristiana (lo mismo que la de su libro) estaba fuera de toda sospecha” (1978a: 370-371). Cuando se sospechó de él, como es bien sabido, fue porque era un converso. Su linaje fue cuestionado, no así sus creencias.<sup>18</sup>

Hay una diferencia de opinión marcada y un tanto sorprendente entre los especialistas acerca del tema de las creencias de Rojas en sus últimos años. Me parece sorprendente porque existe abundante evidencia en un lado del debate, mientras que el otro —el lado escogido por especialistas tan respetados como María Rosa Lida de Malkiel y Stephen Gilman— se basa en conjeturas y analogías que carecen de valor como evidencia. ¿Con qué se puede comparar la prueba irrefutable del testamento y la falta de pruebas de la existencia de alguna acusación de herejía? Solamente con algunos casos de hombres, aparentemente de

<sup>17</sup> Un ejemplo de la atención superficial que se le ha dado al testamento puede encontrarse en el libro de Peter N. Dunn (1975: 14-15). Opté por este ejemplo porque el libro de Dunn es una excelente inspección general (muy por encima de lo hecho en la serie en la que apareció), con muchos comentarios críticos originales y que no ha perdido su valor tras un cuarto de siglo. Si hasta Dunn descuida la oportunidad que ofrece este documento entonces es que algo anda muy mal con la tradición crítica.

<sup>18</sup> La misma falta de sospecha acerca de la ortodoxia cristiana marca las reacciones de los primeros lectores de *La Celestina*. Maxime Chevalier dice que “frente a los que afirman y defienden el valor moral de *La Celestina*, una serie más nutrida de escritores condenan con vigor la *Tragicomedia*, libro pernicioso que halaga la lujuria e incita al pecado” (1976: 155), pero su meticuloso estudio acerca de los comentarios hechos por lectores de los siglos xvi y xvii no revela a ninguno que hubiera cuestionado la ortodoxia religiosa del libro.

<sup>16</sup> Moorman describe (561-562) las actividades de una confraternidad de terciarios seculares en Toledo a finales del siglo xv.

una ortodoxia católica indudable, que resultaron ser judaizantes. Por ejemplo:

A famous case of the Inquisition in Mexico reveals that a certain convert (by the name of Antonio Machado) was buried in the church wearing the habit of an Augustinian friar. Years later, his daughter, caught by the Inquisition, confessed, under torture that, out of obedience to her father's will, she had shrouded him according to Jewish custom, covering the shroud with the monk's habit. Only heaven knows what was underneath the Franciscan habit in which Fernando de Rojas was buried and what ensconced in the depths of his soul (Lida de Malkiel 1961: 5-6).

Vale la pena recordar en este punto que cuando el ataúd de Rojas fue abierto en 1936, se encontraron los jirones de un hábito caro junto con los huesos (Gilman 1972: 585, n207) y que el reporte de la exhumación no dice nada acerca de una mortaja.<sup>19</sup> Gilman (1972: 88-89 y 486) cita una analogía más cercana a Rojas tanto en tiempo como en lugar. Yo encuentro esta línea de argumentación bastante preocupante, ya que —como otros han hecho notar— la ausencia de evidencia acerca de que Rojas era judaizante o cualquier otra cosa excepto un devoto cristiano durante sus últimos años, es tomada por Lida de Malkiel, Gilman y otros como evidencia de que Rojas lo logró ocultar con éxito. Una hipótesis solamente puede tomarse con seriedad si tiene la posibilidad de ser hecha falsa: esto es, si aquellos quienes la proponen reconocen que puede invalidarse mediante la evidencia contraria. Si la evidencia en contra se ve como algo que fortalece la hipótesis, como el Anteo mitológico, quien cada vez que era derribado por su oponente Heracles, redoblaba su fuerza al hacer contacto con la tierra, entonces no es posible que haya ninguna discusión de utilidad.

<sup>19</sup> Para los detalles de la exhumación y asuntos conexos, véase Careaga (1938).

## 6. EL TESTAMENTO Y EL LIBRO

Al comienzo de este artículo, reconocí que la única información biográfica acerca de Rojas con la que se cuenta habla de un período muy posterior al de la composición de *La Celestina*; mucha de ella, de hecho, está relacionada con el final de su vida. Sería precipitado en extremo usar el testamento de Rojas como guía de sus creencias de cuarenta años antes, cuando escribió y revisó la *Comedia*. Sin embargo, tal como debe dársele una gran importancia a cualquier punto de concordancia entre las declaraciones preliminares y de conclusión y lo que el texto mismo nos demuestra, de igual manera cualquier punto de concordancia entre estos y los datos biográficos del final de la vida de Rojas es extremadamente interesante.

Discutí anteriormente que los cambios en la primera estrofa del poema de conclusión de la *Tragicomedia* revelan una devoción más profunda y personal, y que esto corresponde con el interés acerca de la cuestión del arrepentimiento *in articulo mortis* mostrado en dos de las interpolaciones de la *Tragicomedia*. Ahora se encuentra que al final de la vida de Rojas existe una fuerte conexión entre él y la orden franciscana, una orden que, en contraste con la más intelectual orden dominica, enfatizaba la devoción personal a Cristo. ¿Se puede permitir uno el lujo de ignorar esta coincidencia? Este no es el único punto de semejanza entre los franciscanos y *La Celestina*. El utilísimo libro de John V. Fleming acerca de la literatura franciscana de la Edad Media incluye un capítulo acerca del “Franciscan Style and the Literature of Late Medieval Europe” (1977: 235-262). Uno de los puntos que se plantean en este capítulo es que los sermones en lengua vernácula de San Bernardino de Siena, en la primera parte del siglo xv, “abound with what is in effect dramatic dialogues, but dialogues in a realistic and domestic style” (260). De manera aún más interesante, la predicación franciscana tenía un fuerte elemento de crítica social (Owst 1961: 267-269). Lo mismo era cierto de otros ejemplos

de literatura franciscana. Fleming dice, en palabras que a menudo podrían tomarse como un comentario acerca de *La Celestina*:

Medieval Franciscan literature is [...] not prudish in its language. [...] Ascetic rigor and high seriousness were often the inspiration behind a freedom of satirical expression which we would be wrong to call libertinism but which will not fall easily into preconceived notions of cloistered piety. What Giotto was not ashamed to paint in the Last Judgement of the Scrovegni Chapel, the friars openly preached. We shall find a particularly exuberant and imaginative collation of themes of sexual and monetary cupidity. [...] the penitential manuals of the friars addressed in the new ways the moral problems of a commercial society and a money economy (255-256).

No es mi intención sugerir ni que un diálogo realista o una drástica crítica social sean una característica exclusivamente franciscana. Los sermones de San Vicente Ferrer, un dominico, son notables por su uso del diálogo realista. G. R. Owst le dedica tres capítulos de su obra clásica acerca de los sermones en lengua vernácula a “The Preaching of Satire and Complaint” (1961: caps. 5-7) y los predicadores que cita vienen de las filas de varias órdenes y del clero secular (los párrocos).<sup>20</sup> Pero mi punto no es que sólo la crítica social franciscana o el diálogo franciscano coinciden con *La Celestina*. Basta con que coinciden. Lo que es más, mientras que uno u otro elemento se encuentran con frecuencia, la combinación de una profunda devoción personal con una drástica crítica social son característicamente franciscanos.

## 7. UNA HIPÓTESIS

Es hora de juntar los hilos y formular una hipótesis. La evidencia y los argumentos para formularla se han

establecido más arriba, así que aquí no haré más que decir de forma breve lo que, en mi opinión, subyace en las diferencias entre la *Comedia* y la *Tragicomedia* de las cuales me he ocupado: los cambios en el material preliminar y de conclusión, y el énfasis dado al problema del arrepentimiento *in articulo mortis*.<sup>21</sup> Rojas nació en el seno de una familia que ya era cristiana (los documentos que Gilman cita apuntan a que la conversión ocurrió en tiempos de sus abuelos, aunque Gilman no los leyó de esta manera). En algún punto, Rojas estuvo bajo la influencia de los franciscanos, la cual (sin duda junto con otros factores) lo inclinó hacia una crítica radical de la clase ociosa, la cual a su vez seguramente tuvo muchos representantes entre sus contemporáneos de Salamanca.<sup>22</sup> Dicha influencia lo inclinó posiblemente hacia una presentación realista del diálogo. Cuando escribió la *Comedia* él era un católico ortodoxo, pero no tenía una devoción profundamente personal. En algún punto dentro de los dos o tres años que siguieron a la publicación de la *Comedia* su devoción se hizo más intensa y personal, sin que disminuyera de manera alguna su crítica de la clase ociosa pero con una inclinación menor a censurar a los sirvientes de ésta. El cambio fue lo suficientemente profundo como para justificar el uso del término “cristiano renacido” (aunque sin las connotaciones peyorativas que a menudo se le adjudican a dicho término hoy en día). En algún punto de su vida, quizás antes del cambio de la *Comedia* a la *Tragicomedia*, quizás mucho después, se vinculó de manera muy cercana con los franciscanos (quizás como terciario secular), un vínculo que es claramente

<sup>21</sup> Es casi innecesario decir que los textos de, primero el Auto 16 y luego el 21, son un razonamiento mucho más ambivalente, complejo y fallido de la posición de Rojas del que discuto aquí. Véase, por ejemplo, Whinnom (1981) y Russell (1995).

<sup>22</sup> Es probable que el más importante de estos factores haya sido su estatus de converso, el cual lo habría expuesto a ser desestimado en Salamanca. Keith Whinnom escribe acerca de “the euphoria of his revenge on the *jeunesse dorée* whom he hated” (1981: 67).

<sup>20</sup> Para más ejemplos, restringidos a las tres órdenes mendicantes, véase Paton (1992: caps. 5 y 8).

visible en su testamento. Por lo tanto, sus creencias y prácticas religiosas bien pueden haber cambiado más entre 1499 y c.1502 que entre 1502 y 1541.

Esta es una hipótesis, no una afirmación de hechos. Lo único que pretendo expresar es que es coincidente con la evidencia disponible (incluyendo análisis literarios minuciosos tanto de ambas redacciones de *La Celestina* como del testamento de 1541). Existen hipótesis en contra, pero no creo que ellas tomen en consideración de manera adecuada la evidencia que yo consideré para este artículo. Cierro con una nota precautoria. Las hipótesis se apoyan en los datos. Si

los datos son erróneos, la hipótesis falla. Prácticamente todo lo que se ha dicho en las páginas anteriores depende de que Fernando de Rojas haya sido el autor de las adiciones y de las alteraciones en la *Tragicomedia*. Si, como lo han discutido de formas diversas Cejador y Frauca 1913, Marciales 1985a y —de manera más drástica— García Valdecasas 2000, mucho o todo de ellas es la obra de otro autor o autores, sería como si una mano traviesa hubiera sacudido el caleidoscopio. Toda la imagen cambia y nuestros intentos por interpretarla deberán comenzar otra vez desde el principio.