

# Celestina: Genio y figura en tiempos de transformación. Una recreación a partir de la novela *El manuscrito de Piedra* de Luis García Jambrina

Celestina: Genius and figure in times of transformation. A recreation based on the novel *El manuscrito de Piedra* by Luis García Jambrina

Recibido: 01/03/2024 · Aceptado: 06/07/2024  
Volumen 18 (2) 2024, Mendoza (Argentina). Publicación semestral, pp.83-91

## Lucía Isabel Muñoz

Universidad Nacional del Nordeste  
Corrientes, Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-9014-6094>  
[lucia.munoz@comunidad.unne.edu.ar](mailto:lucia.munoz@comunidad.unne.edu.ar)

## Laura Noemí Conci

Universidad Nacional del Nordeste  
Corrientes, Argentina

 <https://orcid.org/0009-0006-1349-9236>  
[lauraconci70@gmail.com](mailto:lauraconci70@gmail.com)

## Resumen

La marca distintiva de *La Celestina* radica en ser considerada por la crítica como un libro de rupturas; rompe con normas literarias medievales y la obra es un enlace fundamental con la Modernidad. A partir de entonces, y hasta el presente, la obra no conoce límites geográficos, y tal es su atractivo que ha tenido continuaciones, adaptaciones, entre otros tantos tipos de presentaciones y representaciones. En este contexto, y siguiendo algunas líneas de investigación propuestas por los investigadores Jérôme François (2015, 2018) y Álvaro Ceballos Viró (2018), se propone analizar la reescritura de la obra atribuida a Fernando de Rojas en la novela *El Manuscrito de Piedra* de Luis García Jambrina (2017). Se seguirá para esto, la noción de transficcionalidad como fenómeno que está presente en la obra de García Jambrina y establece relaciones migratorias – modificadas – en el plano de la ficción de su novela. En ella, por ejemplo, Fernando de Rojas y Celestina son personajes transficcionales, en tanto y en cuanto, moldean y modifican la fuente original. La reescritura de García Jambrina, se apropia de *La Celestina*, y ofrece al lector una nueva lectura y una nueva mirada acerca del ya famoso clásico español. La experiencia intertextual, permite una representación de la magistral obra medieval en proyección contemporánea.

**Palabras claves:** Celestina, novela histórica, reescritura transficcional.



## Abstract

The distinctive mark of *La Celestina* lies in being considered by critics as a book of breakups; It breaks with medieval literary norms and the work is a fundamental link with Modernity. From then on, and until the present, the work knows no geographical limits, and such is its appeal that it has had continuations, adaptations, among many other types of presentations and performances. In this context, and following some lines of research proposed by researchers Jérôme François (2015, 2018) and Álvaro Ceballos Viró (2018), it is proposed to analyze the rewriting of the work attributed to Fernando de Rojas in the novel *The Stone Manuscript* by Luis García Jambrina (2017). For this purpose, the notion of transfictionality will be followed as a phenomenon that is present in García Jambrina's work and establishes modified migratory relationships at the level of the fiction of his novel. In it, for example, Fernando de Rojas and Celestina are transfictional characters, insofar as they shape and modify the original source. García Jambrina's rewriting appropriates *La Celestina* and offers the reader a new reading and a new look at the already famous Spanish classic. The intertextual experience allows a representation of the masterful medieval work in contemporary projection.

**Keywords:** Celestina, historical novel, transfictional rewriting.

## Introducción

La obra atribuida a Fernando de Rojas, fue presentada en sociedad en su primera edición de 1499, con el título *Comedia de Calisto y Melibea*. La recepción destacada que la misma tuvo en el público lector de la época, fue tal que, en próximas ediciones, sufre modificaciones no solo en su extensión para "mayor deleite", sino también en su categoría genérica que deviene además en el título atribuido: *Tragicomedia de Calixto y Melibea*.

No obstante, la importancia que le otorga la crítica consiste en atribuirle ser un texto de ruptura; es decir, un eslabón fundamental entre la Edad Media y la incipiente Modernidad. A pesar de ser una obra bisagra, cumple los postulados de las problemáticas analizadas por el hispanista Alan Deyermond (1989), quien manifiesta que todas las obras medievales presentan para los estudiosos, problemáticas de edición, género, autor y título.

Así lo expresa su autor de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, en el prólogo anexo en la edición de 1502:

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia: "El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo viendo esas discordias, entre estos extremos partí agora por medio de la porfía y llaméla tragicomedia" (de Rojas, 2015, p. 83).

Tanto es así que, en el proceso de escritura, muda su nombre en función de su popularidad y habiendo nacido *Comedia de Calisto y Melibea*, será luego famosa por llamarse *Tragicomedia de Calisto y Melibea* para pasar a la posteridad sin

más clasificación genérica que *La Celestina*; y es así como nosotros, lectores de este siglo, la conocemos.

En este proceso escritural, la obra rompe con convenciones literarias medievales. Pronto la figura de Celestina pondrá en la sombra a las de los jóvenes amantes Calixto y Melibea. Gracias a su capacidad de seducción, el personaje crece de manera exponencial, para instalarse en el centro de la narración. Tal lo expresa Steven Kirby (1989): "La historia bibliográfica del libro indica que, antes de cumplirse un siglo de existencia de la obra, la recepción pública de la creación de Rojas había llegado a modificar oficial y permanentemente el título impuesto por el autor" (p. 59).

Celestina se construye a sí misma de tal forma que puede exceder el ámbito de lo literario para dar nacimiento a una categoría humana. Por eso desde su primera publicación a finales de 1499, *Celestina* ha generado muchas continuaciones y adaptaciones que recrean de forma más o menos libre el trágico amor de Calixto y Melibea, los cuales han sido facilitados por la alcahueta y hechicera Celestina. La obra se ha transformado en fuente de inspiración no solo para escritores, sino también para otras expresiones artísticas como la pintura, el teatro, entre otras.

Es en este sentido en el que nuestra protagonista, pervive al tiempo y la geografía, superando toda distancia y espacio. Cada época ha modificado el texto atribuido a Rojas, intentando adecuarlo a nuevos contextos históricos, sociales, lingüísticos.

### **La transficcionalidad en la obra de García Jambrina**

En la práctica intertextual, el personaje Celestina es considerada como figura clásica consagrada. Este reconocimiento a su figura, la hace objeto de transtextualidades, una práctica discursiva que no pierde vigencia. Así lo señala Jeromé François (2015) "[...] los hipertextos contemporáneos de la Tragicomedia conforman, a través de su recuperación de la obra clásica, una literatura en búsqueda de nuevos códigos, tanto genéricos como narrativos" (p. 2).

Ese personaje, constantemente reubicado (en cualquier tiempo y lugar) es considerado por Richard Saint Gelais (2011) como la forma más frecuente de transficcionalidad. Según este autor, la misma consiste en tomar el personaje de una obra, para trasplantarlo en otra realidad literaria, pero manteniendo características tales que pueda ser fácilmente identificable a su original. Tal peculiaridad, hace que Thomas Pavel (2018)<sup>1</sup> denomine a estos personajes, como "inmigrantes", ya que nacen en una obra e intervienen en otras posteriores de manos de otros autores.

<sup>1</sup> Rasgo literario ampliado en el texto de François y Ceballos Viró (2018).

Ampliando esta definición creada por el autor antes mencionado, se podría indicar que la transficcionalidad o *transfictionnalité*, se da cuando dos o más textos comparten los mismos elementos de ficción, donde el elemento indica a la vez un personaje, un lugar o, nuevamente, un evento. Mariangela Napolitano (2015), estudiosa de la transficcionalidad, explica que sea cual fuere la obra, el mecanismo no cambia, solo el medio es diferente y esto es gracias a la incompletitud que subyace en el mundo de la ficción y que permite el juego de la ficción dentro de la ficción.

El uso del término transficcional de personajes es detalladamente explicado por Saint Gelais (2011), quien en su monografía titulada *Fictions transfuges*, proporciona las distintas modalidades en las que ésta puede darse: expansiones, versiones, cruces y capturas. Este estudioso, distingue además este concepto del de intertextualidad, ya que Gerard Genette (1989), en su obra *Palimpsestes*, plantea las relaciones intertextuales, pero no las categorías de entidades ficticias.

Para la transficcionalidad, es necesario que el personaje alcance cierto nivel de estereotipo, a fin de que sea fácilmente reconocible en las obras a las que emigra. En ese sentido, necesita de características que le sean tan propias como la posibilidad de clasificar un texto genéricamente.

Por su parte, Francois y Ceballos Viró (2018), realizan una clasificación de los personajes en históricos, singulares y anónimos, según puedan los primeros, establecer su existencia en el mundo real y desempeñan sistemáticamente las mismas funciones, los segundos, están asociados a la obra de un autor y son identificados nominalmente y los últimos, los que, comúnmente reconocemos como personajes secundarios.

A partir de este breve marco teórico, podemos considerar entonces la transficcionalidad de Celestina en la novela de Luis García Jambrina, "*El manuscrito de piedra*". Clasificada genéricamente por su propio autor, como novela histórica al decir:

Tengo que advertir que se trata de novelas históricas de carácter detectivesco o de intriga, o, si lo prefieren, novelas negras de época o *thrillers* históricos, ya que en ellas Fernando de Rojas es una especie de detective o pesquisidor, por usar una palabra de la época, que tiene que investigar unos crímenes y descubrir al culpable de los mismos; de ahí que estas novelas cumplan de una manera más o menos fiel muchos de los requisitos de este género (Castro, 2008)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Aclaramos que la definición (en plural) hecha por García Jambrina, está en relación con otra obra – continuación de la aquí presentada– denominada *El manuscrito de nieve* en que la acción se sitúa también en Salamanca y el personaje principal, es también Fernando de Rojas. *El manuscrito de piedra*, integra una tetralogía en la que Fernando de Rojas actúa como detective y debe resolver ciertos crímenes. La acción se desarrolla a finales del Siglo XV en la ciudad de Salamanca, momento en que

Explica el mismo García Jambrina, que hay una inversión literaria de carácter metaficcional en la que Fernando de Rojas es personaje de ficción y Celestina una figura histórica real. En esa interacción de ambos, se encuentra la riqueza que fundamenta este análisis.

### **Acerca del *Manuscrito de piedra***

La novela nos ubica, como se dijera, en la Salamanca de finales del Siglo XV, en la turbulencia de los vientos humanistas que se sienten por doquier. Las rencillas no son pocas entre los académicos de la Universidad, pero además la sociedad toda se ve perseguida por las sombras de una Inquisición que no da tregua en sus labores.

La riqueza en descripciones que realiza el autor, permite observar con detalle, los cambios de aires que se respiran. La importancia del conocimiento, institucionalizado en las universidades puede leerse por ejemplo: "Para él, como para su venerado Aristóteles, lo más bello y deseable de este mundo era aprender. Y, a este propósito, ningún lugar mejor que la Universidad de Salamanca, alma mater o madre nutricia de todas las ciencias" (García Jambrina, 2017, p. 23).

El conocimiento se expande, como se expande el hombre allende los mares, desde donde se reciben novedades. La investigación lleva a Rojas a entrar en contacto con personajes entusiasmados por los descubrimientos del Almirante, entre ellos, el hermano herbolario de un monasterio:

–Perdonadme el atrevimiento de venir a molestaros –comenzó a decir Rojas mientras se acercaba–. Me precio de saber algo de botánica, pero nunca había visto ninguna de estas especies.

–Es natural que así sea; todas ellas proceden de las Indias. Las semillas nos han sido enviadas por el navegante Cristóbal Colón, a la vuelta de sus andanzas (García Jambrina, 2017, p. 42).

Pero siempre presente, imponiendo un orden que rayaba el terror, está la Inquisición con su vara de impiedad que define la dimensión de las libertades. Así, por ejemplo, escrutando la biblioteca de una de las víctimas descubre: "A Rojas le sorprendió encontrar, sobre todo, algunas obras de matemáticas y astrología, varias de ellas prohibidas por el Santo Oficio, y así se lo hizo notar al fraile" (García Jambrina, 2017, p. 53).

Es en este ambiente, en el que Fernando de Rojas, protagonista de esta historia, debe investigar una serie de asesinatos y para llevar a cabo esa tarea, es

---

Rojas se encuentra en su formación de bachiller, antes del nacimiento de su obra cúlmine: La Celestina (ver Castro, A. 2008).

nombrado parte de la Santa Inquisición a fin de tener acceso a personas y lugares por lo general vedados al común de la gente.

Será en el derrotero de la búsqueda de la verdad, que Rojas accederá a lugares *non sanctos* como la prisión de la Inquisición o la mancebía. Esta última construida en las afueras de la ciudad a pedido del Obispo, al Príncipe Juan, heredero al trono de los Reyes Católicos. Su edificación concentró la prostitución en un solo lugar y cerró así los lupanares esparcidos por la ciudad.

En la pesquisa de la que es parte, Rojas entrevista a Sabela, personaje femenino y trabajadora de la Mancebía.

—¿Puedo preguntaros qué tal os tratan aquí?

—He conocido tiempos peores; así que no puedo quejarme. Yo antes tenía alquilada una casa de dos pisos, limpia y bien instalada, donde llevaba una vida casi independiente y podía recibir a quien quisiera. Cuando abrieron esta mancebía, me quedé en la calle y no tuve más remedio que venir a trabajar aquí. En tiempos, fui una de las pupilas de la vieja Celestina, tal vez la conozcáis (García Jambrina, 2017, p. 134).

Aparece por primera vez nombrada la muy conocida Celestina.

La investigación hace que Rojas busque a la mismísima Celestina a fin de dilucidar ciertos signos en los cuerpos encontrados. Es entonces cuando también la transtextualidad toma forma en el relato, ya que en su lectura resuena muchas, la Tragicomedia. Puede verse, por ejemplo, a un personaje llamado Tintorro, quien celebra las virtudes del vino usando las mismas palabras de Celestina en el auto IX de la obra de Rojas "«Pocas cosas hay tan valiosas como el vino, pues de noche en invierno no hay mejor calentador de cama, que con dos jarrillos de éstos que beba, cuando me quiero acostar, no siento frío en toda la noche...»" (García Jambrina, 2017, p. 185).

En ese puente que se traza entre el texto clásico y el presente, se puede leer también el conjuro que Celestina realiza a Plutón (presente al final del *auto III* en la obra primigenia) que, en este caso, es escuchado por Rojas de labios de la alcahueta, cuando la encuentra en el interior de una cueva escondida.

—Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hirvientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas... (García Jambrina, 2017, p. 283).

La relación que se establece entre Rojas y Sabela, una muchacha de la Mancebía que lo ayuda en la búsqueda de Celestina, remite al diálogo más contundente de amor cortés que se verá en el auto I de la *Tragicomedia*...:

En esto veo, Sabela, la grandeza de Dios», le dice Rojas a su amada. ¿En qué, Fernando?», le pregunta esta. Y él le contesta: «En haberte dotado a ti de tan perfecta hermosura y en otorgarme a mí la dicha de volver a contemplarte. Ten por seguro que ni los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina gozan más que yo ahora mirándote (García Jambrina, 2017, p. 184).

La transficcionalidad en la que Celestina es protagonista –en la obra de García Jambrina– después de más de quinientos años, deja ver, el conocimiento que de ella tienen los demás personajes en la ciudad de Salamanca, cuando ante su búsqueda, llegan algunos datos a Rojas:

–Si queréis saber dónde vive ahora la comadre Celestina –se adelantó a decir–... Hace tiempo que no la veo, pero, esté donde esté, seguro que vivirá mucho mejor que aquí. Es mujer de recursos, hasta treinta oficios sabe la muy ladina, y el pan y el vino no le han de faltar.

–¿Sabéis a qué se dedicaba últimamente?

–A lo poco que le dejaban hacer esos malditos inquisidores. Por eso se habrá ido. Ella, que lo tuvo todo, apenas sacaba ya para malvivir (García Jambrina, 2017, p. 123).

El encuentro dado en la caverna donde habita la alcahueta, sorprendió a Rojas. En este nuevo espacio literario, el personaje Celestina se describe a sí misma usando términos similares a los que el lector puede encontrar en la tragicomedia.

Aquí donde me ves, tuve mis buenos tiempos allá fuera, cuando regentaba uno de los burdeles más prósperos de la ciudad, con nada menos que nueve pupilas...en él recalaban caballeros viejos y mozos y clérigos de todas las dignidades...que cuando entraba en un templo, se quitaban los bonetes en mi honor como si fuese una duquesa... (García Jambrina, 2017, pp. 284-285).

En esta conversación, Celestina explica las razones que tuvo para cometer los crímenes, aunque no con sus propias manos, dando cuenta también de su capacidad de persuasión, puesta de manifiesto a lo largo de toda la tragicomedia. El primer motivo, fue el cierre de los lupanares que hizo que se quede sin sustento ya que ella era dueña de uno. Debió entonces dedicarse a otros menesteres: “[...] para salir del aprieto, tuve que volver a practicar algunos viejos oficios, como el de labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de componer virgos, alcahueta y hechicera...” (García Jambrina, 2017, p. 285).

Relata así, las labores reconocidas en ella por Pármeno a su Señor Calixto en el *Aucto I* de la primera edición de la conocida Tragicomedia. Estas razones en la obra de García Jambrina justifican que la hayan juzgado y por ello debió refugiarse en la cueva en la que ahora vive.

Muestra el relato, esta relación constante de un ida y vuelta entre Celestina personaje de la tragicomedia y Celestina personaje de este nuevo mundo literario.

El lector conocedor de la obra atribuida a Rojas puede establecer también conexiones con el episodio de la muerte de Celestina. Estos vínculos pueden observarse a partir de la manera en que Pármeneo y Sempronio cobran la deuda reclamada, con la forma en que el joven Hilario (en *El Manuscrito de Piedra*) acaba con la vida de la famosa alcahueta.

Pero, antes de despedirme, vieja bruja, tendrás que pagarme, de alguna forma, lo que me debes, ¿O pensabas que todo esto iba a salirte gratis?

–¡Socorro, ayuda –gritó la vieja–, este cabrón quiere matarme! [...] Rojas [...] pudo ver cómo Hilario clavaba, con furia, la daga en el cuello de la mujer y ésta caía al suelo, como si fuera un montón de paja (García Jambrina, 2017, p. 301).

Se puede observar el mismo final de la alcahueta, que en ambas obras es sentenciada por sus cómplices en un reclamo hacia la avaricia que la caracteriza.

Para el epílogo, se reserva García Jambrina, la táctica de narrar el supuesto origen de la tragicomedia, encontrada la primera parte por Rojas en la habitación de Hilario, y a partir de allí su elaboración final y nacimiento como obra literaria. Este episodio transporta al lector al inicio de la obra de Rojas, en donde en la *carta a un su amigo*, relata:

Y tantas cuantas más lo leía, tanta más necesidad me ponía de releerlo, y tanto más me agradaba, y en su proceso nuevas sentencias sentía. Vi no sólo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta, pero aun de algunas de sus particularidades salían deleitables fontecicas de filosofía, de otras, agradables donaires, de otras avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras. Vi que no tenía su firma del autor... Asimismo, pensarían que no quince días de unas vacaciones, mientras mis socios en sus tierras, en acabarlo me detuviese [...] (de Rojas, 2015, p. 72).

Brinda en este epílogo el cierre a la problemática de autor, aunque con argumento ficticio de corte literario, que permite a los estudiosos de la obra sentir zanjada una deuda.

Consideramos que al seleccionar elementos del modelo original y transformarlos, García Jambrina nos invita a la relectura de este patrimonio literario tardomedieval. Le da otro sentido, acerca aún más al lector a la turbulenta época del 1500 español y nos demuestra por qué, sin lugar a dudas, la Tragicomedia es una obra clásica con grandes desafíos actuales.

Celestina no pierde vigencia, se mantiene siempre activa, reconstruyéndose en cada obra que la tiene como personaje. No se puede dudar de la grandeza con que fue creada quien quiera haya sido su autor. La trascendencia no solo del personaje sino también de las características con que fuera dotada, sin juicios de valor, la hacen atravesar las barreras del tiempo y del espacio.

Esta transfictionalidad de la que es protagonista es una muestra de su perenne vitalidad.

## Referencias bibliográficas

Castro, A. (13/12/2008). Luis García Jambrina: “Fernando de Rojas es un inmenso misterio”. *Heraldo*. <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2008/12/14/luis-garcia-jambrina-fernando-rojas-un-inmenso-misterio-33275-1361024.html>

De Rojas, F. (2015). *La Celestina* (Ed. D.). Cátedra.

Deyermond, A. (1989). *De las categorías de las letras. Problemas de género, autor y título en la literatura medieval española*. Salamanca.

François, J. (2015). *La celestina* como hipotexto generador de rupturas narrativas en la literatura hispánica actual: el caso del *Manifiesto de Celestina* (1995) de Marta Mosquera. *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, (8), 1-10. <https://ojs.elte.hu/lejana/article/view/93/86>

François, J. (2018). Reescribir *La Celestina* del siglo XIX al XXI: estrategias peritextuales. *Bibliographica*, 1(2), 169-220. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. <https://bibliographica.iib.unam.mx/index.php/RB/article/view/17/211>

François, J. y Ceballos Viró, Á. (Eds.). (2018). *El personaje transfictional en el mundo hispánico*. Presses Universitaires de Liège.

García Jambrina, L. (2017). *El manuscrito de piedra*. Penguin Random House.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Trad. C. Fernández Prieto). Taurus.

Kirby, S. D. (1989). ¿Cuándo empezó a conocerse la obra de Fernando de Rojas como Celestina? *Celestinesca*, 13(1), 59-62. [https://turia.uv.es/index.php/celestinesca/issue/view/Celestinesca\\_13\\_1](https://turia.uv.es/index.php/celestinesca/issue/view/Celestinesca_13_1)

Napolitano, M. (2012). Richard Saint-Gelais, Fictions transfuges, La trans-fictionnalité et ses enjeux. *Studi Francesi. Rivista quadriestrale fondata da Franco Simone*, 168(LVI-III), 1-3. <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3920>

Navarro Durán, R. (2009). Escrito en piedra con miniaturas literarias. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, (753), 17-19. <https://www.insula.es/ver-revista/56237>

Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux* (Col. Poétique) Seuil.

Snow, J. (1997). Un texto dramático no cerrado: Notas sobre la Tragicomedia en el Siglo XX. En R. Beltrán y J. L. Canet (Eds.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas* (pp. 199-208). Universitat de València. <https://parnaseo.uv.es/celestinesca/CincoSiglosCelestina/11Snow.pdf>