

## 13

LECTORES EN, LECTORES DE, LA *CELESTINA*\*

No intentaré cubrir una vez más el terreno que de manera anónima cubrió, por primera vez, el comen-

---

\* Una primera versión de este artículo se publicó como "Readers in, Readers of, *Celestina*", en *Context, Meaning and Reception of "Celestina": A Fifth Centenary Symposium = Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), 78-1 (2001): 13-37 [ISSN: 0007-490X]. Fue un número especial que como libro fue publicado también por Abingdon: Carfax Publishing, Taylor & Francis Group, 2001 (ISBN: 0-902-879-081). La traducción al español es de Alejandra Navarrete Zendejas.

Este artículo es una versión revisada de la conferencia *Taylorian Special Lecture* del 28 de octubre de 1999; algunos pasajes, que por razones de tiempo fueron omitidos en esa ocasión, están incluidos. Me gustaría repetir, en esta versión impresa, la gratitud con la que di inicio a la conferencia. Primero, quisiera darle las gracias a los Conservadores de Taylor Institution por haberme honrado con la invitación a dar esta conferencia y al profesor Ian Michael por haberles propuesto mi nombre. Fui también honrado con la presencia de los dos mentores a los que les debo más de lo que puedo expresar, y quienes me enseñaron mucho de lo que sé sobre la *Celestina*. El Dr. Robert Pring-Mill, como tutor mío, fue una fuente inagotable de información e ideas, así como un firme pero bondadoso crítico de mis primeros intentos por escribir acerca de esta obra. Sir Peter Russell supervisó mi tesis de licenciatura en literatura y me guió durante la revisión de dicho texto que se convirtió en mi primer libro. Me brindó generosamente de su tiempo y me enseñó lo que significa la investigación literaria y cómo es que debe hacerse. Estoy agradecido por tener la oportunidad de dar a conocer públicamente mi agradecimien-

tarista del siglo xvi y más tarde, en 1924, el Florentino Castro Guisasola; terreno que ha sido explorado por un importante número de investigadores (yo incluido) durante los últimos quinientos años (Castro Guisasola 1924).<sup>1</sup> Tengo un doble propósito: primero, analizaré los distintos niveles de lectura que muestran tener los personajes de la obra así como su nivel de grado de sensibilidad ante el proceso de la lectura. Segundo, consideraré algunas de las formas en las que la obra ha sido leída, comenzando por las reacciones descritas por Fernando de Rojas en su carta preliminar 'El autor a un su amigo', impresa por primera vez en la edición de 1500 de la *Comedia*, y en el Prólogo a la *Tragicomedia*. Por supuesto, no intentaré relatar la trayectoria de todas y cada una de las maneras como

---

to por lo que ambos me dieron, tanto intelectualmente como en lo personal.

<sup>1</sup> Como es bien sabido, Castro Guisasola subestimó considerablemente su dependencia en el comentarista del siglo xvi: véase P. E. Russell (1976). En el momento de su muerte, en marzo de 1998, Louise Fothergill-Payne había avanzado mucho en la edición de la versión comentada. La edición fue completada por Peter Fothergill-Payne, quien ha identificado prácticamente todo el material utilizado por el comentarista, y se espera sea publicada en el 2000. Mientras tanto, véase Enrique Fernández (1997: 31-47), y Michel García (1997: 49-64).

ha sido leída la *Celestina* —eso es tema para un extenso libro que no tengo intención de escribir.

Debo explicar por qué me refiero al texto como la *Celestina* y no la *Comedia* o la *Tragicomedia* (me consuela ver que otros participantes piensan hacer lo mismo). Por supuesto que Jeremy Lawrance está en lo cierto con respecto al verdadero título de la obra, aunque no concuerdo con todos sus argumentos (1993a: 79-92). Sin embargo, cuando tantas generaciones han conocido la obra como la *Celestina*, se puede argumentar que el criterio para referirse a una obra por el título designado por el autor, no aplica. Necesitamos recordar que el título la *Celestina* no fue una invención (o como dice Lawrance (1993a: 80), una mala interpretación: “the interpolation of Celestina in Rojas’s title was due to a casual accident of transmission”) de las tipógrafos extranjeros. Varios documentos relacionados con la imprenta y la publicación (*licencias*, *tasas* y *aprobaciones*), inventarios, alusiones literarias y otras fuentes similares hacen constantes referencias a esta obra con el título que ya he mencionado (Berndt-Kelley 1985: 13-16 y 29-33). Para Juan Luis Vives en 1523 éste es el libro llamado la *Celestina*, como Clara Louisa Penney (1954) nos recordaría cuatrocientos años más tarde. Un reciente descubrimiento en el inventario adjunto al testamento de Francisco de Trevino, 1511, “vezino e regidor” de Santiago de Compostela que hace referencia a esta obra con el título de la *Celestina* nos remonta a la época cuando se publicó la *Tragicomedia*, e incluso hasta cuando se publicó la *Comedia* (Steven D. Kirby 1989: 59-62). Es sorprendente: la persona encargada de hacer el inventario, si bien no fue un hombre viejo, tampoco era uno joven, se refiere al libro como “otro de Celestina”, entonces creo es lógico pensar que desde el comienzo de su vida como libro impreso algunos lectores lo conocían como la *Celestina*, desplazando los nombres de los amantes aristócratas a favor del nombre de una mujer proletaria. De esta manera, la cronología dificulta considerar al cambio de título como una innovación de los

tipógrafos. Esto último nos trae de regreso a la antigua consideración, ya no más especulativa, de que el cambio se dio entre la gente más humilde; cambio que fue oficialmente reconocido mucho más tarde, tal vez, hasta de manera renuente. Existe una ventaja práctica para el uso de la *Celestina* como título. Cualquier posición que tomemos ante la posibilidad de que el autor del texto haya hecho una revisión de éste y que lo haya reescrito teniendo en mente la totalidad de la literatura española medieval (necesitamos prestarle atención a esta cuestión una vez que hayamos podido leer dos importantes y controversiales ensayos escritos por Barry Taylor), está claro que el libro que leímos hoy es el producto de varias redacciones, un proceso encapsulado en el título del artículo de Germán Orduna. Por tanto (como dice Orduna) es conveniente utilizar los títulos la *Comedia* y la *Tragicomedia* puesto que son los escogidos por Rojas para sus dos principales textos, mientras que usamos la *Celestina* para la obra en general (1988: 7).<sup>2</sup>

\* \* \*

Alguien una vez dijo que *Hamlet* está lleno de citas. Así también, aunque de manera distinta, lo está la *Comedia* —próxima a ser la *Tragicomedia*— de *Calisto y Melibea*. No me ocuparé mucho de los préstamos textuales sin atribución y las reminiscencias que forman gran parte de los diálogos de los personajes. La mayoría de ese material hubiera sido fácilmente reconocido por los estudiantes de Salamanca, así como por los recién graduados, quienes debieron haber sido de forma mayoritaria la audiencia original y lectores a quien se dirigió Rojas. Sin embargo se tiene poca evidencia que

<sup>2</sup> Véase también la lista más extensa de las etapas del texto en la edición de la *Celestina* de Russell, ‘Un libro en busca de su ser’ en Rojas (1991:15-24). Los ensayos de Barry Taylor son “En busca de la variante de autor en los textos medievales españoles” y “Long and Short Versions of Old Spanish Texts”.

muestre que tanto él como su anónimo predecesor tenían la intención de que los préstamos fueran vistos como citas de las lecturas hechas por los personajes.<sup>3</sup> Por tanto, tras citar algunos casos a modo de ejemplo, me concentraré en aquellas claras referencias a la escritura y lectura, así como también en los casos donde un préstamo aprendido de alguna fuente escrita es introducido por formulismos como: “Dizen que [...]”. Las primeras palabras del Aucto I creo son una excepción a la afirmación que acabo de hacer. Cuando Calisto dice: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios. [...] En dar poder natura que de tan perfecta hermosura te dotase [...]” (I, 211), está claro que es un préstamo que hace de uno de los diálogos espécimen de Andreas Capellanus de *De amore*. Teniendo esto en mente, el enojo y desdén de Melibea pueden explicarse gracias al reconocimiento que ella tiene: su insistente pretendiente ni siquiera puede encontrar sus propias palabras.<sup>4</sup> De esta manera, el autor del Aucto I hace que Calisto parezca cómicamente incompetente. (Hace muchos años hice un comentario sobre esto pero, de manera vergonzosa, no reparé en el hecho de que lo cómico se realza y el enojo de Melibea se intensifica por el hecho de que Calisto toma prestado el diálogo entre un hombre de nobleza y una mujer de menor rango. Afortunadamente, June Hall Martín vio lo que yo pasé por alto (1961: 218-221) y completó el panorama (1972: 73-77)).

Sería normal que alguien como Calisto haya leído tanto (pero no sería normal que haya hecho tan

mal uso de esas lecturas). Que el sirviente Sempronio recurra a sus lecturas no es normal, pero el “antiguo auctor”, como veremos, no titubea, y Rojas sigue su ejemplo. Quizás el caso más sorprendente es el del Aucto II, cuando al comentario, “Quantos escribieron consuelos no dicen otra cosa” (271) de Calisto, Sempronio contesta: “Lee más adelante, vuelve la hoja. Fallarás que dicen que fiar en lo temporal y buscar materia de tristeza, que es ygual género de locura” (II, 271-272). Las palabras que le siguen al formulismo “dizen que” son una cita sin atribución tomada del Libro II, *De remediis utriusque Fortunae*, de Petrarca.<sup>5</sup> A pesar de que Petrarca murió un siglo y cuarto antes de que la *Comedia* se publicara, y aunque un número de escritores españoles del siglo xv muestran tener conocimiento de una o dos de sus obras en latín, éstas acababan de hacerse accesibles gracias a la publicación de *Opera* en Basilea en 1496.<sup>6</sup> En la Salamanca de finales de la década de 1490 Petrarca era una nueva y emocionante autoridad, Rojas nos presenta el extraordinario espectáculo de un joven proletario que, a pesar de que su única educación fueran los pedazos de información que él había escuchado en casa de su joven y aristocrático patrón, tiene la osadía de decirle a su amo que sus autoridades son anticuadas y que debiera leer más a Petrarca. Durante mucho tiempo he sospechado que, al reemplazar las viejas fuentes del “antiguo auctor” con Petrarca, Rojas estaba marcando el comienzo de su autoría. Esto es debatible, pero no se puede dudar acerca del efecto que seguramente tuvo la respuesta de Sempronio en los contemporáneos de Rojas en Salamanca.

<sup>3</sup> En un importante ensayo de Dorothy S. Severin, ‘*Celestina’s* Audience, from Manuscript to print’ (pronunciado por primera vez durante el Simposio *Celestina* en Oxford, se publicó en Proceedings del congreso *Celestina* convocado en la ciudad de Nueva York en noviembre de 1999), se discute la diferencia entre la pequeña y bien educada audiencia de Salamanca, para la etapa de manuscrito de la obra, y el más amplio y diverso público al que llegaron las ediciones impresas. Estoy agradecido con la profesora Severin por haberme proporcionado el primer borrador de su artículo.

<sup>4</sup> Las citas del texto de *Celestina* son de la edición de Russell, Rojas (1991), con el auto y página también entre paréntesis.

<sup>5</sup> ‘Nam et incassum niti et tristitiae materiam acupari: par dementia est’ (II, diálogo 24). Este es el primer caso conciso de un préstamo tomado de Petrarca en la *Comedia*. Véase Alan Deyermond (1961b).

<sup>6</sup> Para los manuscritos de las obras en latín de Petrarca (originales o traducidos) en la Península antes de 1499, y para las alusiones a esas obras por autores españoles del mismo periodo, véase Deyermond (1961b), actualizado en la segunda edición (Westport, CT, Greenwood Press, 1975: 5-6), y (1992: 69-85).

Los parlamentos de Sempronio en el Aucto I están suntuosamente adornados mediante el uso de proverbios y lo aprendido en casa de su amo; el formulismo “dizen que”, que uno esperaría introdujera lo primero en ocasiones introduce lo último. Consecuentemente que tenemos: “oýdo he dezir” y “dizen los sabios que” (I, 217). Esta costumbre —y aun más la de utilizar oraciones tomadas de fuentes cultas sin ninguna fórmula introductoria, como sucede al final del Aucto I, 220— provoca que la dependencia de Sempronio en Aristóteles, Séneca, Pseudo-Séneca y otros *auctores* sea menos prominente (aunque por supuesto estilísticamente sigue teniendo efecto en sus discursos). Cuando Sempronio dice “Y dicen algunos [...]” (II, 269), lo que le sigue es una reminiscencia de Boecio, y su reacción ante la sabiduría transmitida (“yo digo que [...]”) es una mezcla no atribuible a Boecio y Aristóteles. Pero esto sólo es el comienzo. Sempronio se refiere de manera explícita a la lectura: “¿No has leýdo de Pasife con el toro, de Minerva con el can?” (I, 223). Calisto no sólo descarta el mensaje sino también la autoridad del texto escrito: “No le creo; hablillas son” (I, 224). Pero Sempronio no es disuadido: “Lee los ystoriales, estudia los filósofos, las caýdas [...] Oye a Salomón [...] Conséjate con Séneca [...] Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo” (I, 224-225).<sup>7</sup> Una vez más, “¿No has leýdo el filósofo do dize [...]?” (I, 232; lo que le sigue es tomado de una versión medieval en latín de *La Física* de Aristóteles). Cuando Sempronio piensa sobre los pasatiempos con los que puede distraer a Calisto de su obsesión por Melibea (II, 271), seis de los ochos están relacionados con lo literario (“cante romances, cuente historias, pinte montes”, etcétera). La conciencia que Sempronio muestra tener del acto de la lectura y la escritura no es tan evidente entre el principio del Aucto II y su muerte en el Aucto XII, pero está presente: una *sententia* de Petrarca se disfraza con “No sé quién te abezó tanta filosofía, Sempronio” (VIII, 396; un

punto razonable, creo yo), comentario al cual Sempronio responde mediante una mordaz e igualmente bien fundada crítica sobre el estilo de la prosa de su amo (398). Entonces, no existe una separación como tal en relación con esto entre la obra del “antiguo auctor” y la de Rojas, pero la diferencia está ahí.

¿Y qué hay de los otros personajes proletarios? Celestina “era amiga de estudiantes”, según Pármemo (I, 242), así que ella también pudo haber recogido algún tipo de educación estando con ellos, además de un buen dinero, siempre y cuando pudiera tentarlos lejos de los burdeles cuyos precios estaban regulados por la autoridad del municipio. En el Aucto I Celestina recurre a Séneca (“como Séneca nos dize”, 257), Virgilio (“Mas di, como [Marón]”, 259) y al libro *Proverbios* (“el Sabio”, 263). Cuando Rojas toma el control, ella muestra cierta inquietud por la escritura y por temas administrativos: “En nasciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro” (III, 283), la escritura se ve involucrada cuando se trata de hacer los preparativos para la invocación del diablo: “un papel escrito con sangre de murciélago” (III, 290; también 293). Ella le pregunta a la educada Melibea: “¿No has leýdo que dicen: ‘verná el día [...]?’” (IV, 310), y lo que cita a continuación es de Petrarca. Celestina cita y malinterpreta a su favor los pasajes de Mateo 4:4 (IV, 311) y Mateo 5:10 (VII, 368). No obstante, estas citas no necesariamente fueron tomadas de una fuente escrita: éstas, así como el uso que hace de ciertas tradiciones del bestiario (IV, 314), estaban muy bien difundidas en su época. Sin embargo, no se puede decir lo mismo de la referencia que hace, en una cita sin atribución de Petrarca, a los colores de la retórica (IV, 318); Celestina también hace ciertas referencias a los clásicos (IV, 321-323) (Alejandro, Héctor, Hércules, y otros). Tal vez la evidencia más sorprendente de la relación que Celestina tiene con la alta cultura (así como con sus practicantes) es la familiaridad que muestra tener con los principios del criticismo textual al rechazar los *lectio facilio* de Pármemo (“*Madre, pues tres veces dicen [...] todos los*

<sup>7</sup> Véase Louise Fothergill-Payne (1993).

que escribieron): “Hijo, estará corrupta la letra: por treze, tres” (IX, 406, una adición a la *Tragicomedia*, como lo es su conciencia lingüística, V, 331). Esto es todavía más sorprendente que la broma al principio del Aucto II (271-272) que hace Sempronio sobre las anticuadas autoridades de Calisto.

A Pármeno se le describe como un hombre más joven que Sempronio y con menor conciencia intelectual, pero hacia el final del Aucto I, utiliza como arma, durante un duelo verbal con Celestina, una cita sin atribución pero claramente aprendida de la obra *Metafísica* de Aristóteles (“es mejor tener la potencia en el mal que el acto”, I, 254), a la cual Celestina reacciona audazmente.<sup>8</sup> En otro momento Pármeno dice: “Oydo he a mis mayores que un exemplo de luxuria o avaricia mucho mal haze” (I, 261), con respecto a la sentenciosa reflexión sobre las cartas de Séneca.<sup>9</sup> ¿A qué se refiere con “mis mayores?” El significado común sería “los miembros viejos de la familia”, pero Pármeno no ha tenido contacto con ningún pariente suyo desde su infancia, y a esta altura, no se referiría a Celestina. Esto es, creo, una referencia a la educación que él, así como Sempronio, ha recogido en la casa de Calisto. Sea como sea, Celestina le contesta con una cita sin atribución de Séneca: “Sin prudencia hablas; que de ninguna cosa es alegre posesión sin compañía” (I, 262). Pármeno recuerda estas palabras y las repite durante su soliloquio en el Aucto VIII como parte de la sabiduría tradicional de Celestina: “Bien me decía la vieja que de ninguna prosperidad es buena la posesión sin compañía” (VIII, 387). La cita que toma de las Beatitudes (Mateo 5:9, 264) habría sido fácil de reconocer, así como la referencia en el Aucto

VIII a Apuleyo (399). Por tanto, ¿no podría ocurrir lo mismo, en el entorno universitario, con respecto a las citas sin atribución de los clásicos y Petrarca?

Las alusiones a la lectura deberían ser más comunes en los personajes aristocráticos, pero ya hemos visto el mal uso que hace Calisto de Andreas Capellanus despreciado por Melibea al comienzo del Aucto I, así como la referencia general que hace a las autoridades al principio del Aucto II y que fue superada por Sempronio. Las alusiones clásicas que utiliza Calisto son o vulgares o inapropiadas: Píramo y Tisbe (I, 215), y en las actos más tardíos Eneas y Dido, Alcibiades y Sócrates (VI, 345 y 348) Helena y Poluxena (VI, 354), la Guerra de Troya (XIII, 495, una interpolación en la *Tragicomedia*). En contraste con estas alusiones a la cultura clásica, Calisto hace una cita explícita de una de las *sententia* de Petrarca, aunque su autoría no se menciona; en vez, la introduce con “Proverbio es antiguo” (XIII, 493).<sup>10</sup> En otra ocasión, la lectura de Calisto provoca otro tipo de resultado.

En el Acto VIII canta:

En gran peligro me veo  
En mi muerte no ay tardança,  
Pues que me pide el deseo  
Lo que me niega esperança.

(394)

Estas líneas provocan que Sempronio y Pármeno se burlen, ellos no se dan cuenta de que es la prime-

<sup>8</sup> Louise Fothergill-Payne dice: “As Celestina’s offensive gains momentum, so Parmeno’s Reliance on his copybook increases. Thus, his Aristotelian exposition of “acto” and “potencia” comes dangerously close to the typical syllogism so abhorred by Seneca” (1988: 60).

<sup>9</sup> Véase la discusión de Fothergill-Payne (1988: 65). Dice que “the author wanted his Readers to see Parmeno as one of those who do not think for themselves but quote the wisdom of others”.

<sup>10</sup> La *Sententia*, dividida por la reflexión que hace Calisto sobre su propia situación, es de gran importancia temática: “Proverbio es antiguo, que de muy alto grandes caídas se dan. Mucho havia anoche alcançado, mucho tengo oy perdido. Rara es la banança en el piélagos” (XIII, 493-494). Está tomada de *De remediis utriusque Fortunae*, aunque la fuente directa de Rojas es el índice de la Opera de 1496 (véase Deyermond (1961b: 142) y Russell en Fernando de Rojas (1991: 493-494, n. 20-21). Russell anteriormente observa que “para Rojas ‘proverbio’ sin duda significaba ‘dicho erudito’ más bien que refrán” Rojas (1991: IX, 418, n. 80). Compárese las diferencias entre los *Proverbios* del Marqués de Santillana y los *Refranes* que se atribuyen.

ra parte de una canción (atribuida en el *Cancionero general* de 1511 a Diego de Quiñones). La siguiente estrofa de la canción de Calisto es de su propia composición, para lo cual recurre a las lecturas que ha hecho —como muchos jóvenes de su nivel social lo habrán hecho en la vida real— y tanto cita directamente como las imita. Hay otro punto de importancia: la parte de la canción de Diego de Quiñones que Calisto omite, se lee, en el contexto de la *Celestina*, como una condena por su comportamiento y como un augurio de su muerte:

Pídeme la fantasía  
Cosas que no pueden ser,  
Y pues esto se desvía  
Es forçado padecer.  
No defiendo ni peleo,  
Muerte abrá de mi vengança,  
Porque me pide el desseo  
Lo que me niega la esperança.

Los contemporáneos de Rojas podrían haber estado familiarizados con esta canción (incluida por lo menos en el manuscrito de un cancionero antes de que Rojas la escribiera) pudiendo haber hecho la conexión entre las líneas omitidas y el comportamiento de Calisto.<sup>11</sup>

Melibea tiene la formación intelectual que muchas de las jóvenes de su clase social tenían a finales del siglo xv, aunque a un nivel superior.<sup>12</sup> Esta afirmación no es sólo un juicio empírico basado en varios pasajes del texto que reflejan información acerca de los hábitos de lectura de Melibea, sino que es una paráfrasis de lo que ella le dice a su padre unos minutos antes de que muera:

Algunas consolatorias palabras te diría de mi agradable fin, coligidas y sacadas de aquellos antigos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandavas leer; sino que ya la dañada memoria, con la grand turbación, me las ha perdido, y aun porque veo tus lágrimas mal sofridas decir pot tu arrugada haz (XX, 589-590).

Estas palabras son de especial interés para el tema que hoy estoy comentado: como señala Russell, Rojas (1991: 590, n. 47), Melibea no sólo le recuerda a su padre sobre los clásicos y otros *auctores* que él le hizo leer, sino que también era costumbre seleccionar de los “antigos libros” las *sententiae* apropiadas para cada ocasión. Lo que ella dice “parece ser alusión directa a la costumbre [...] de compilar cada uno su propio florilegio particular de *sententiae* y otros dichos significativos encontrados a consecuencia de sus lecturas”, Russel en Rojas (1991: 590, n. 47).<sup>13</sup> No se puede saber con certeza si ella se está refiriendo a un florilegio escrito —puede ser que se refiera a uno mental— pero es más probable que sea a uno escrito, lo que le permitiría recordar (al menos bajo circunstancias normales) las *sententiae* y *exempla* que necesita, como dice Mary Carruthers: “As a compositional and devotional aid, a florilegium is a promptbook for memoria” (1990: 176).<sup>14</sup> Éste es, como el recuerdo de Sempronio de ‘*Molléjar el ortelano*’ (XII, 470),

<sup>13</sup> Se discute más a fondo en 119-120. Véase también Russell (1989a) y Mary Carruthers (1990: 174-185).

<sup>14</sup> Compárese lo que dice Rojas en el prólogo a la *Tragicomedia* sobre los mejores miembros de su audiencia: “las sentencias y dichos de filósofos, guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus auctos y propósitos” (Prólogo: 201). Russell señala que, como en el caso de Melibea al final del Aucto XX, esto puede no funcionar en la práctica, Rojas (201: n. 27). Sin embargo, esto es una excepción: tanto Melibea, en el Aucto XXI y al final del Aucto XX, como Pleberio, en el Aucto XXI, logran recordar *exempla* (que con este propósito parecen preferir *sententiae*). En estas ocasiones, que se discuten a continuación, el problema no es que el personaje no pueda recordar material que ha sido cuidadosamente guardado, sino que el material, una vez recordado, no sirve.

<sup>11</sup> Discuto a profundidad el uso que hace Rojas de esta canción en (1997: 96-97). El poema de Quiñones es el ID 0781 en Brian Dutton y Jineen Krogstad (1990-1991).

<sup>12</sup> Véase D. W. McPheeters (1961: cap. 7), se amplía en McPheeters (1985: 71-98). Véase también José Luis Canet (1997: 46-47, 57-58).

un punto donde la experiencia del autor parece estar atribuida a uno de sus personajes.<sup>15</sup> De estudiante Rojas pudo haber recopilado un florilegio como ése: dicha costumbre comenzaba a difundirse en ese entonces, como dice Carruthers:

Making florilegia is an unbroken tradition of medieval pedagogy; these humanist examples in the genre broaden it to include exactly the audience to whom the humanist memory-texts are also directed: lawyers, physicians, merchants, aristocrats, and clerical bureaucrats of all sorts, the components of the extensive secular society coming into existence in southern, and then later northern, Europe (1990: 184).

Incluso si como estudiante Rojas no compiló su propio florilegio, sabemos que utilizó dichas compilaciones para la elaboración de la *Comedia*, así como cuando la estaba expandiendo para hacer la *Tragicomedia*: lo que se llama, por cuestiones de brevedad, el índice a la *Opera* de Petrarca —la fuente más prolifera de préstamos de Rojas— es una lista de *sententiae* y *exempla* ordenada alfabéticamente. Ivy A. Corfis ha confirmado lo que por mucho tiempo se había sospechado pero que nadie había podido comprobar: muchos de los préstamos clásicos no vienen directamente de textos originales sino de un florilegio medieval tardío (el más famoso de éstos, el *Margarita poetica* de Albrecht von Eyb).<sup>16</sup>

Entonces, en los últimos minutos de su corta vida, Melibea es incapaz de recordar algo de lo que leyó

<sup>15</sup> Stephen Gilman descubrió que una “huerta de Mollegas” le perteneció a la familia de Rojas en La Puebla de Montalbán en 1588, y sugiere —de manera razonable, creo— que ésta pudo haberle pertenecido a la familia desde un siglo antes, en cuyo caso pertenecería a las memorias de infancia de Rojas (1972: 214-217).

<sup>16</sup> Sobre el uso que hace Rojas del índice de Petrarca, véase mi trabajo (1961b: cap. 2); sobre manuscritos de florilegia de Petrarca en la España de esa época, véase las páginas 18, 49, 130-133 y 140. Sobre el uso que hace de *Margarita poetica*, véase Corfis (1984: 206-213). Stephen Gilman fue uno de los que sin éxito intentaron establecer que Rojas había pedido prestado elementos de este texto (1972: 431-432); yo lo intenté y fracasé.

durante su vida. ¿Qué hay de momentos anteriores? Al discutir con Celestina en el Aucto IV, cita, aunque sin atribución, una *sententia* de *De remediis*, I: “No se dize en vano que el más empecible miembro del mal hombre o muger es la lengua” (315). En su segundo encuentro con Celestina, en el Aucto X, cita un *exemplum* (Alejandro Magno, tomado del índice a la *Opera* de Petrarca), aunque sin ninguna fórmula introductoria (428-429). Una indicación todavía más clara de su educación se encuentra en el Aucto XII, cuando se encuentra hablando con Calisto a la reja; esta vez lo que ella dice está relacionado con la escritura y no la lectura: “toma la firma y sello de las razones que te embié escritas en la lengua de aquella solícita mensajera” (XII, 464). Russell comenta lo siguiente: “Se puede conjeturar que esta imagen, y la frase que la sigue, fuesen sugeridas por la profesión de jurista de su autor”, en Rojas (1991: 464, n. 38). Estoy seguro que esto es cierto, pero lo que es aún más interesante, dado el presente contexto, es que una imagen tomada de la práctica notarial o tribunal parece natural en Melibea. Sin embargo, es en dos de los soliloquios de las interpolaciones en la *Tragicomedia* en donde la educación de Melibea es más aparente. En ambas ocasiones ella busca justificar su conducta —en la primera ocasión, su ilícita actividad sexual, en la segunda, su suicidio— lo hace al citar *exempla* tomados de los libros que ha leído. En el Aucto XVI, dice lo siguiente sobre su pasión por Calisto:

No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio, no las maritales pisadas de ageno hombre repisar, como [muchas] hallo en los antiguos libros que leý que hizieron, más discretas que yo, más subidas en estado y linaje. Las cuales algunas eran de la gentilidad tenidas por diosas, assí como Venus, madre de Eneas y de Cupido (XVI, 536-537).

Otros *exempla* son reproducidos en las líneas añadidas a su soliloquio en el Aucto XX de la *Tragicomedia*, esto para mitigar su responsabilidad en el daño que su suicidio ocasionará a sus padres:

Y caso que por mi morir a mis queridos padres sus días, se disminuyesen, ¿quién dubda que no aya avido otros más crueles contra sus padres? Bursia, rey de Bitinia, sin ninguna razón, no aquexándole pena como amé, mató su propio padre; Tolomeo, rey de Egipto, a su padre y madre y hermanos y muger, por gozar de una manceba (XX, 583-584).<sup>17</sup>

Esta muestra de erudición, en un momento de gran dolor, pero inapropiado dentro de su contexto, como lo han comentado ya los críticos, es realista en el reflejo que hace de la educación que una joven mujer aristócrata de esa época podría haber recibido. Es una impresionante muestra de conocimiento, pero su aprendizaje no la protege, ni siquiera un poco, contra la pasión sexual, las engañosas palabras de Calisto y el engaño de Celestina (puede ser que el uso que hace Celestina de lo que aprendió de los libros funciona de manera especial cuando lo utiliza contra una joven educada como Melibea, una joven cuya madre no muestra el más mínimo interés por esos asuntos). Melibea ejemplifica —siglos antes de que naciera— el proverbio mexicano: “Mujer que sabe latín no encuentra marido ni tiene buen fin” (proverbio seleccionado por Rosario Castellanos como título irónico para su libro autobiográfico). Por supuesto, Rojas está interesado en mostrar el efecto destructivo de la pasión sexual, no las fatales consecuencias de la educación en la mujer.

Pleberio, a diferencia de su esposa, es un lector, aunque, excepto en este momento, menos obvio que su hija. La advertencia que le hace a Alisa, al principio del Aucto XVI, con respecto al paso del tiempo tiene origen en Petrarca (una mezcla y adaptación de oraciones tomadas del prefacio a *De rebus familiaribus*), pero, como sucede a menudo con los préstamos de Petrarca en los discursos de los personajes de Rojas, éstos se presentan como si fueran una especie de sa-

biduría proverbial: “*lisa, amiga, el tiempo, según me parece, se nos va, como dizen, entre las manos*” (XVI, 531).<sup>18</sup> No obstante, en el Aucto XXI Pleberio hace una referencia implícita a la lectura que hizo hace mucho, una lectura que no le puede dar el consuelo que busca:

Yo fui lastimado sin haver igual compañero de semejante dolor, aunque más en mi fatigada memoria rebuelvo presentes y pasados. Que si aquella severidad y paciencia de Paulo Emilio me viniere a consolar, con pérdida de dos hijos muertos en siete días, diciendo que su animosidad obró que consolasse él al pueblo romano y no el pueblo a él, no me satisfaze, que otros dos le quedavan dados en adopción. [...] ¡o incomparable pérdida! ¡O lastimado viejo! Que quanto más busco consuelos, menos razón fallo para me consolar (XXI, 600-601).<sup>19</sup>

Pleberio, así como su hija, encuentra que su lectura no le sirve de nada en la hora de necesidad. Russell dice:

Como explica Melibea [...], en momentos de gran perturbación emocional, ‘la dañada memoria’ no suele funcionar bien. [...] Parece, sin embargo, que [Rojas] consideraba que sólo las mujeres eran propensas a este fallo mnemotécnico. [...] Pleberio, a pesar de su desesperado y confuso estado emocional, no encuentra dificultad alguna para citar toda una serie de sentencias y exempla a su situación (Rojas 1991, Introducción: 120).

No estoy seguro de que esto sea lo que Rojas nos quiere mostrar. Melibea no sólo está consternada con tanto dolor, a punto de matarse sino que su pensamiento y emociones están enfocados en la muerte

<sup>17</sup> Esta lista de exempla, en contraste con la del Aucto XVI, tiene una fuente identificable: *De remediis*, I. Véase mi artículo (1961b: 67-68).

<sup>18</sup> Deyermond (1961b: 75-76).

<sup>19</sup> Todos los *exempla* sobre la fortaleza paterna citada por Pleberio son préstamos tomados de Petrarca. Parece que Rojas tomó material del índice a la obra *Opera* y lo amplió tomando como base *De rebus familiaribus*, Deyermond (1961b: 42-43, 72-73).



de Calisto, a quien le acaba de pedir perdón por “la tardanza que hago dando esta última cuenta a mi viejo padre” (XX, 589). En estas circunstancias cualquier intento por recordar *sententiae* de consuelo debió haber sido somero. Hemos visto que, no mucho antes, cuando estaba tratando de justificarse a sí misma el suicidio que había decidido, no tuvo ningún problema para recordar los *exempla*. Contrario a esto, Pleberio ha pasado de los alaridos sin sentido (Alisa habla de “tus fuertes alaridos [...], tus gemidos, tus voces tan altas”, y pregunta “¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrrada cara?” (XXI, 594)) a repetidos intentos para imponer algún tipo de orden racional al desastre irracional que ha caído sobre él, y la invocación que hace de *exempla* recolectados de sus lecturas es uno de esos intentos. Realmente quiere recordar lo que ha leído; en el caso de Melibea, cuando está hablando con él, no es así, a pesar de que poco tiempo atrás haya sido diferente. El factor decisivo para contar con la habilidad de recordar los frutos de lo leído en momentos de gran estrés parece depender, entonces, no del género del orador sino de las circunstancias.

El nivel de conciencia lectora mostrada por algunos de los personajes es sorprendente, tal vez sospechosamente alta. La lectura que han hecho no les hace ningún daño inmediato ni fatal: no los lleva al asesinato, como a Francesca da Rimini, o a la locura, como a Alonso Quijano, o al suicidio, como a Emma Bovary. Pero tampoco —y lo digo con pesar, como alguien que ha pasado gran parte de su vida laboral tratando de persuadir a la gente para que lea libros— les ha hecho mucho bien.

¿Por qué insiste tanto en la pertinencia de la lectura de algunos personajes del proletariado, así como otros aristócratas? Parte de la razón se encuentra, sin duda alguna, en el origen universitario de la obra, pero el nivel de referencia a la lectura es inusual aún para un libro con dicho contexto. Es instructivo compararlo con el texto Juan de Flores *Grimalte y Gradisa*, escrito, como ahora sabemos, por alguien que duran-

te un año fue rector de la Universidad de Salamanca (su tiempo en ese puesto se vio reducido por sus frecuentes ausencias sin autorización) y quien también fue cronista oficial de los monarcas católicos.<sup>20</sup> En *Grimalte y Gradisa*, aunque es un texto auto-conciente de la literatura misma —la acción empieza y depende de la lectura que dos personajes hacen de la obra de Boccaccio, *Elegia de madonna Fiammetta*— no existe una conciencia constante del proceso de lectura.<sup>21</sup> En la *Celestina*, que la gente lea libros parece ser más bien una especie de asunción inconciente, una asunción comparable a aquella del poeta con educación en derecho que hizo que las hijas del Cid, en un momento de crisis, no dijeran “Papá te matará por esto” sino “Papá te demandará por esto, en la corte del condado o en la alta corte”, o el administrador eclesiástico que, siglo y medio después, hizo que el joven Rodrigo contestara, cuando el Rey preguntó quién pelearía por él en un combate individual, “Yo lo haré, señor, así que déme un memo autorizando mi salida, y me iré”.<sup>22</sup> ¿Pero por qué es esta asunción tan fuerte? la *Celestina* no sólo fue escrita dentro de un contexto universitario sino que fue escrita para dicho entorno.<sup>23</sup> Está localizada en una ciudad universitaria con lugares identificables<sup>24</sup> y parece brotar de las tra-

<sup>20</sup> Véase Joseph J. Gwara (1986-1987: 103-130 y 205-222) y Juan de Flores (1989).

<sup>21</sup> Este aspecto de *Grimalte y Gradisa* ha sido muy estudiado. E. Michael Gerli (1989: 57-63) es quien mejor aborda el tema, 57-63; véase también Louise M. Haywood (1995).

<sup>22</sup> Compárese el caso con el niño que, bajo las instrucciones de escribir una historia sobre una familia pobre, comenzó: “Once upon a time there was a very poor family. The father was poor, the mother was poor, the children were poor, the Butler was poor, the chauffeur was poor [...]”.

<sup>23</sup> Existen disidentes para casi todo lo que tomamos por sentado de la *Celestina*. Clara Louisa Penney niega que la *Comedia* pueda ser “the product of a student’s brain” (1954: 8), y Miguel Marciales argumenta que Rojas ya tenía unos treinta años cuando el texto se expandió para conformar la *Tragicomedia*, (1975: 9-11).

<sup>24</sup> Véase Dorothy S. Severin y Joseph T. Snow (1988: 55-58). Esto no significa que cada detalle del escenario concuerda con la Salamanca de finales del siglo xv; hay grandes dificultades para

diciones de esa ciudad (¿tradiciones universitarias en específico?), como lo ha argumentado Russell (1989a: 155-161).<sup>25</sup> Muestra tener conciencia sobre los problemas contemporáneos de una ciudad universitaria, en particular los burdeles con licencia (con precios controlados por el ayuntamiento de la ciudad) y los peligros de una prostitución clandestina.<sup>26</sup> También presenta cierta sensibilidad ante el habla estudiantil, esto es evidente cuando Celestina, hablando con Sempronio en el Aucto V, 331, usa “párxas” en su sentido coloquial de “pájaros” o “pollas”, un nuevo coloquialismo con el que el público en general, uno no estudiantil, no está familiarizado, y Rojas hace que Celestina lo explique en una interpolación en la *Tragicomedia*: “Mochachas digo, bovo, de las que no saben bolar, que bien me entiendes” (V, 331).<sup>27</sup> Este es un saludable recordatorio de que tanto la oralidad así como la literalidad es parte de la obra.<sup>28</sup> Las sugerencias que ha habido sobre una autoría colectiva en un “taller salmantino”, si pudieran ser corroboradas,

---

hacer dicha identificación, por ejemplo los barcos en el río (XX, 581). Sin embargo, está claro que algunos de los detalles sí coinciden con lo que los estudiantes observaban en el área alrededor de la Universidad. La propuesta de Stephen Gilman (1972: 267-353) es inevitablemente especulativa, pero muy interesante. Sobre otros aspectos del escenario urbano de la obra, véase Deborah Ellis (1981a); Patrizia Botta (1994) y E. Michael Gerli (1997).

<sup>25</sup> Sus argumentos me convencen, a pesar de la reserva expresada por Ian Michael (1993: 68-69).

<sup>26</sup> Véase María Eugenia Lacarra (1993), y Michael (1993).

<sup>27</sup> Gilman discute esta interpolación (1956: 32). En ese momento no estaba conciente de todas las implicaciones; véase mi artículo (1993) y Severin, (1999), véase nota 3 arriba.

<sup>28</sup> Véase Espernaza Gurza (1986), James R. Stamm (1993) y Eloísa Palafox (1997). El artículo de Palafox es precursor de *Las máscaras del saber: oralidad, retórica y escritura en ‘Celestina’*, también escrito por ella (Londres: Támesis, próximamente). La oralidad también era parte de la tela de la universidad, como nos los recuerda Stephen Gilman (aunque parece vacilar en cuanto a qué tanto de esto sería cierto para la época de Rojas): “If previously the university had been a predominant oral institution, it was now more and more preoccupied with Redding [...] the Salamanca of Rojas’ time was still primarily an oral university and [...] was Orly beginning to explore the possibilities of visual learning” (1972: 311).

podrían ayudar a explicar la asunción de que en el bagaje mental de los personajes, incluyendo los proletariados, la lectura y la escritura juegan un papel muy importante.<sup>29</sup>

\* \* \*

Hasta este punto, he considerado a los lectores ficticios (aunque sus hábitos de lectura probablemente reflejan aquellos del círculo universitario dentro del cual la *Celestina* fue escrita). Estos no son los únicos lectores en el libro: es en la segunda edición existente (la de Toledo 1500), no en la primera, donde Fernando de Rojas comparte, con el amigo sin nombrar a quien le dedica la obra, sus reacciones tras su lectura (“leyó tres o quatro vezes”) “estos papeles”, y lo insta a compartir dichas reacciones (“El autor”, 184-185). Rojas no dice a qué papeles se refiere, pero, como observa Russell (1991: 184, n. 11), debe ser el manuscrito del Aucto I.<sup>30</sup> Por supuesto, los estudios sobre la *Celestina* siendo lo que son, no todos concuerdan con que esas palabras expresan la impresión de Rojas

---

<sup>29</sup> Véase, por ejemplo, María Rosa Lida de Malkiel (1962: 23-25), Miguel Marciales (1985a: 142-147) y, más recientemente, a Gustavo Illades Aguiar (1999). Debo añadir que aún falta por convencerme la idea de que alguna parte de la obra haya sido resultado de un taller; la analogía a la pintura puede ser engañosa.

<sup>30</sup> En este caso, como en otros, la *Celestina* es inusual —incluso tentador—. Muchos textos literarios de este periodo cuentan con cartas con dedicatoria como prefacio, pero los destinatarios por lo general se nombran. Aquí tenemos un destinatario, el lector designado de la *Comedia*, que no puede ser identificado. Sabemos que vive en la región de donde Rojas es originario (cerca de Puebla de Montalbán, supuestamente), sabemos que ha sido su benefactor (“las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas”, 183) y que su “juventud de amor ser presa se me representa aver visto” (184). Nadie ha tenido éxito en la investigación de estas pistas, algunos críticos sospechan que el amigo es convenientemente ficticio. Joseph T. Snow lo describe como “surrogate Reader” (1995: 256). El artículo de Snow aplica la teoría lector-respuesta de Wolfgang Iser al prefacio de la *Celestina* —lo que Snow llama “outer fiction”, diferente a “inner fiction”, o los 16/21 auctos. Él le presta mucha atención a “El autor a un su amigo”.

de lo que escribió un previo autor. Antonio Sánchez Sánchez-Serrano y María Remedios Prieto de la Iglesia (1991) argumentan que Rojas era el destinatario, no el autor, de la carta “a un su amigo”, y que el primer autor escribió la *Comedia de Calisto y Melibea* con un final feliz (de ahí la *Comedia*). Debo admitir que me cuesta trabajo seguir sus argumentos.<sup>31</sup> Emilio de Miguel Martínez, como es sabido, opina que nunca existió un “antiguo auctor”, y que la obra entera fue escrita por Rojas. Todavía no estoy convencido de que así sea, aunque Miguel Martínez es el mejor en exponer sus argumentos al respecto (1996).<sup>32</sup> Este no es el momento para discutir a favor o en contra, pero necesitamos tener presente que si Miguel Martínez está en lo correcto, la lectura descrita en la carta a manera de prefacio, es una lectura ficticia, ya que Rojas es autor de las hojas que dice haber encontrado. Si esto es así, estamos frente a una paradoja en la que los personajes ficticios reflejan una lectura real mientras que una persona real describe una lectura ficticia. Sin embargo, asumamos por el momento que (*pace* Miguel Martínez) “El autor a un su amigo” no es una broma ni ningún intento por engañar, y que (*pace* Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia) Rojas es el autor, no su receptor. Si estas asunciones son correctas, la carta del prefacio muestra a Rojas como un cuidadoso lector que leyó con detenimiento la obra del “antiguo auctor” (“leyólo tres o cuatro veces”, 185), siendo él un lector sensible ante las cualidades literarias del texto como de su ejemplar mensaje.<sup>33</sup>

Rojas (si en verdad fue él) utiliza la metáfora de las armas fabricadas para referirse a lo escrito por el “an-

tiguo auctor” (“defensivas armas [...], las quales hallé esculpidas en estos papeles, no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas”, 184-185). Y comenta lo siguiente sobre su lectura:

Como mirasse [...] su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído, leydo tres o cuatro veces, y tantas quantas más lo leýa, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradava y en su processo nuevas sentencias sentía. Vi no sólo ser dulce en su principal hystoria o ficción toda junta, pero aun algunas de sus particularidades salían delectables fonteçicas de philosophía; de otr[a]s, agradables donayres; de otr[a]s, avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechizeras. Vi que [no] tenía su firma del autor, y era la causa que estava por acabar [...] pero, quien quier que fuesse, es digno de recordable memoria [...] por la gran copia de sentencias entrexeridas, que so color de donayres tiene (“El autor”, 185).

Como señala Snow, “he is recognizing hitherto unnoticed features in successive readings of the same work” (1995: 247). Su elogio se asemeja a aquel que se encuentra en el subtítulo de la edición de Toledo 1500 (supuestamente escrito por un tipógrafo o alguien que trabajaba para él): “su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles que están encerrados en sirvientes y alcahuetas” (181). La opinión general sería que el autor del subtítulo leyó lo escrito por Rojas en el prefacio del Aucto I y que después lo aplicó a la obra entera (en otras palabras, que las opiniones de Rojas como lector fueron extendidas por un lector subsiguiente a Rojas como escritor). Sin embargo, hay un problema: aunque tanto el subtítulo y “El autor a un su amigo” aparecen por primera vez en la segunda edición existente de la *Comedia*, Toledo 1500, los académicos han concluido, tras examinar la edición de Burgos 1499, que pudo haber espacio, en la primera hoja faltante, para el sub-

<sup>31</sup> En su reseña, Steven D. Kirby da buenas razones por las que se debe ser precavido (1995: 105-107). En lo personal también tengo dificultad en aceptar la opinión de Miguel Garci-Gómez, quien cree que hay tres autores, siendo el tercero el responsable de las adiciones a la *Tragicomedia*, incluyendo el prólogo, y la referencia al “primer autor” (1993: 202) al final de este último la atribuye a Rojas. La reseña de Estelle Irizarry (1993) plantea importantes objeciones metodológicas al trabajo de Garci-Gómez.

<sup>32</sup> Véase la reseña de Patrizia Botta (1998).

<sup>33</sup> La carta se discute en Mercedes Blanco (1995: 129-137).

título y “argumento general”, pero no para la carta del prefacio (véase Russell en Rojas 1991: 15-16). No veo manera de determinar si Rojas escribió ‘El autor a un su amigo’ después de la publicación de 1499 de la *Comedia* (en dicho caso, se vio influenciado por las palabras del tipógrafo) o si la carta preliminar fue omitida (aunque mencionada) por el tipógrafo en 1499.

El estilo y estructura de la carta, como lo menciona Russell (Rojas 1991: 183, n. 1), “señala sus vínculos parciales con el género epistolario latino”. Esta es la reacción formal de un lector educado del Aucto I. Además de alabar sus cualidades (en las palabras citadas con anterioridad), Rojas muestra un considerable interés en el tema de la atribución:

Y pues [el antiguo auctor], con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a saber inventar, [celó] su sombra, no me culpéys si, en el fin baxo que le pongo, no espresare el mío (“El autor”, 185-186).

Interés que retoma más tarde en el poema que le sigue inmediatamente a la carta (191).

El poema está lleno de referencias a Rojas como lector del Acto I y como escritor de los subsecuentes actos y a los lectores potenciales de la *Comedia*: “mi pluma [...] yo aquí escribiendo” (189);

O del principio leed su argumento.  
Leedlo y vereýs que, aunque dulce cuento,  
Amantes, que os muestra salir de cativo.

(190)

La siguiente estrofa comienza con la popular imagen del dulce recubrimiento de la amarga píldora como explicación del porqué un texto con una aparente moralidad en el exterior parece ser una obra de ficción erótica (otras dos imágenes con el mismo referente se encuentran en la siguiente estrofa —Rojas parece haber estado inusualmente ansioso por que se le malinterpretara en este punto). Añade su preocupación por los escuchas de la obra a la de los lectores ya mencionados: “Desta

manera mi pluma [...] / atrae los oýdos de penadas gentes” (190).<sup>34</sup> Un comentario de particular interés acerca de la lectura que hace Rojas se encuentra enseguida, está ubicado en Salamanca:

Yo vi en Salamanca la obra presente.  
Movíme a acabarla por estas razones.

(190)

Esto es, como apunta Russell en Rojas (1991: 190-191, n. 14), la única referencia explícita a la ciudad en toda la obra y es una clara indicación de que Rojas escribió ahí. Después, vuelve a elogiar el trabajo del “antiguo auctor”: “esta obra [...] / [...] tanto breve quanto muy sutil / [...] portava sentencias dos mill / [...] obra de estilo tan alto”, lo que ofrece un “enxemplo” (191-192).

¿Cuántos autores?, ¿cuántos lectores de una obra previa? Rojas es (a menos que estemos de acuerdo con Emilio de Miguel Martínez) el primero de quien oímos, por supuesto que otros han de haber leído el manuscrito del Aucto I antes que él, pero no conocemos nada de ellos.<sup>35</sup> Lo mismo es verdad para el siguiente grupo de lectores, aquellos que leen la *Comedia* en manuscrito (aunque en ambos casos es razonable asumir que comparten el mismo contexto:

<sup>34</sup> Discuto otros aspectos de este poema en (1997a: 91-92).

<sup>35</sup> Germán Orduna dice que “Es extraño que de fragmento tan importante sólo haya existido la copia que llegó a manos de [Rojas], ya que nadie lo menciona en su tiempo” (1998: 4), pero no creo que la falta de referencias en existencia necesariamente signifique una circulación tan restringida. Si se resolvieran los problemas que hay alrededor del manuscrito del Aucto I, que se encontró alrededor de 10 años atrás en la Biblioteca de Palacio (ahora Real Biblioteca), sabríamos mucho más acerca de la circulación del manuscrito del texto del “antiguo auctor” y/o sobre la relación entre el manuscrito y las tradiciones textuales impresas. Por el momento, lo único útil que se puede decir dado el presente contexto es que el fragmento del manuscrito testimonia una cuidadosa lectura y corrección. La bibliografía que aparece en él es muy extensa; el mejor resumen del debate es el de Juan Carlos Conde (1997).

el de la Universidad e Salamanca). Un lector tardío del manuscrito de la *Celestina* es el hombre de la imprenta que escribió los *argumentos* para los dieciséis auctos —quien resultó ser un lector superficial del texto, como lo demostró Stephen Gilman (1954-1955: 71-78 y 1956: 212-216). Sólo le interesa lo externo, quién está presente, quién habla, etcétera, no le interesa lo que sienten o dicen los personajes. En el Aucto XIV vemos, más claramente, la diferencia que hay entre la manera de abordar la tarea de resumir de ese hombre y la del autor de los argumentos añadidos a la *Tragicomedia*.<sup>36</sup>

Está Melibea muy afligida  
 Hablando con Lucrecia sobre  
 La tardanza de Calisto, el qual  
 Le avía hecho voto de venir en  
 Aquella noche a visitarla; lo  
 Qual cumplió, y con él vinieron  
 Sosia y Tristán. Y después que  
 Cumplió su voluntad, bolvieron  
 Todos a la posada. Y Calisto se  
 Retrae en su palacio y quéxase  
 Por aver estado tan poca  
 Cantidad de tiempo con  
 Melibea, y ruega a Febo que  
 Cierre sus rayos, para haver de restaurar su desseo.  
 (XIV, 497-498)

Esperando Melibea la venida  
 De Calisto en la huerta, habla  
 Con Lucrecia. Viene Calisto  
 Con dos criados suyos, Tristán  
 Y Sosia. Pónenle la escalera.  
 Sube por ella y métese en la  
 Huerta, onde halla a Melibea.

<sup>36</sup> Las razones que Gilman da para atribuir a Rojas los argumentos añadidos me parecen bastante convincentes, a pesar del sarcástico rechazo de su hipótesis por parte de Miguel Marciales (1985a: 176-180). Sin embargo, Donald McGrady sostiene bastante bien la idea de que Rojas escribió el *argumento* al Aucto 1 (1994). Si él tiene razón, nos resta una contradicción más por resolver.

Apártase Lucrecia. Quedan los  
 Dos solo. Acabado su negocio,  
 Quiere salir Calisto, el qual,  
 Por la oscuridad de la noche,  
 Erró la escala. Cae y muere.  
 Melibea, por las voces y  
 Lamientos de sus criados, sabe  
 La desastrada muerte de su  
 Amado. Amortece. Lucrecia la  
 Consuela.  
 (XVI, 497)

La superficialidad y literalidad presente en la versión de la *Comedia* recuerda al comerciante que, al salir del teatro tras haber visto la obra de Arthur Miller *Death of a Salesman*, le dice a su esposa: “Just confirms what I always thought, that territory’s no good for sales”.

No sabemos quién se encargó de la edición de Burgos 1499 para Fadrique de Basilea, pero sí tenemos el nombre del “corrector de la impresión” de la edición de Toledo 1500: Alonso de Proaza, quien en 1504 fue profesor de retórica en Valencia.<sup>37</sup> No hay razón, como dice Russel (ed., 611, n. 2), para suponer que la intervención de Proaza en la *Comedia* y la *Tragicomedia* fuera más allá que en un nivel técnico. Que Proaza fuera el autor del “Tratado de Centurio”, como propone Julio Cejador y Frauca (1913), no se ha tomado muy seriamente.<sup>38</sup> Sin embargo, aunque no es plausible que Proaza sea visto como coautor del texto principal, él sí aparece como poeta en la versión de Toledo de 1500, dando fin al volumen con

<sup>37</sup> Véase D. W. McPheeters (1961: cap. 7), se amplía en McPheeters (1985: 71-98). Véase también José Luis Canet (1997: 46-47, 57-58).

<sup>38</sup> Ésta no es la única atribución que sorprende: Marciales (1985a, 165-172) atribuye casi por completo el ‘Tratado de Centurio’ a Sanabria quien se cree es autor del ‘Auto de Traso’. Debe señalarse que la opinión de Marciales recibió bastante apoyo. Keith Whinnom escribió: “I am now almost finally persuaded (as was Marcell Bataillon before his death: private correspondence between him and Marciales) by Marciales’s complex arguments in favour of the *tratado de Centurio*’s being by another hand, possibly that of the elusive Sanabria” (1981, n. 41).

seis octavas dirigidas “al lector” (611-17).<sup>39</sup> Dirigirse al lector, a quien esté leyendo el libro en un momento dado —dicho en otras palabras, el dirigirse a los lectores en general— es una característica típica de los textos de la época; algunas veces el que se dirige al lector es el autor, en otras, como en este caso, es otra persona. Lo que hace Proaza es inusual ya que se dirige a un lector pero en un sentido diferente, él se dirige a la persona que está leyendo en voz alta ante un grupo de personas el texto:

Pues mucho más puede tu lengua hazer  
Lector, con la obra que aquí te refiero,  
Que a un corazón más duro que azero,  
Bien la leyendo, harás liquescer.

(Proaza, 612)

Proaza no sólo describe el efecto que el lector tiene en los escuchas, sino que le da instrucciones a la persona que está leyendo en voz alta:

Si amas y quieres a mucha atención  
Leyendo a Calisto mover los oyentes,  
Cumple que sepas hablar entre dientes,  
A veces con goze, esperanza y pasión.  
A veces ayzado, con gran turbación.  
Finge leyendo mill artes y modos,  
Pregunta y responde por boca de todos,  
Llorando y riendo en tiempo y sazón.

(Proaza, 613-614)

Proaza concuerda con Rojas en que leer en voz alta ante pequeños grupos (“Assí que, quando diez personas se juntaren a oír esta comedia”, “Prólogo”, 201), es una manera natural de difusión, pero él da un paso más allá. Mientras que Rojas se refiere tanto a lectores que leen en privado como a los escuchas (36, abajo), Proaza considera el escuchar como el modo principal de recepción.<sup>40</sup> Esto es un tanto extraño,

no porque haya algo inusual en este tipo de lecturas (sabemos que los libros de caballerías se leían en voz alta hasta por lo menos la etapa tardía del siglo xvi), sino porque es difícil reconciliar, tomando en cuenta el éxito inmediato que tuvo y sostuvo entre el público que compraba libros, la primacía de los escuchas sobre los lectores.<sup>41</sup> El libro, señala Russell, “debiera haber sido un verdadero tesoro. Entre 1499 y 1634 se ha calculado que se publicaron unas 10 ediciones en castellano” (Rojas 1991: 23), y el hecho de que las ediciones existentes sobreviven en una sola copia y que hasta la fecha se siguen descubriendo ediciones antes no conocidas, es una clara indicación de que un considerable número de ediciones debieron haberse perdido sin dejar rastro alguno.<sup>42</sup> La reimpresión de la estrofa de Proaza durante el siglo xvi, sin la adición de ninguna referencia a los lectores que leen en privado que provocara un equilibrio, puede explicarse adecuadamente por el conservadurismo de los tipógrafos, quienes cambiaron lo que tenía que cambiarse del poema (el lugar y la fecha en la última estrofa, y esto no siempre ocurría). Sin embargo, debió estar claro que incluso cuando Proaza escribió esa estrofa, muchas personas compraban el libro para leerlo en privado. Creo que él estaba pensando en los días antes de que la *Comedia* se imprimiera, durante los que circuló como manuscrito y cuando la mayoría de las personas que la conocía era porque la habían escuchado ser leída en voz alta (y puede ser que Rojas también estaba pensando en eso cuando escribió acerca del grupo de personas).

Entonces Proaza leyó la *Comedia* y escribió sobre ella. El que sigue entre los lectores es, una vez más, Rojas. Primero leyendo y disgustándole los argumen-

<sup>39</sup> Véase mi artículo (1997a: 92-93).

<sup>40</sup> Véase Charlotte Stern (1996: 197-199) e Isidro Rivera (1998).

<sup>41</sup> Sobre la lectura en público de la *Celestina*, véase Jerry R. Rank (1986a: 235-246) y Stern (1996: 196-197). Sobre la representación oral de los libros de caballerías, véase el caso extraordinario del artista Morisco Román Ramírez descrito por L. P. Harvey (1974).

<sup>42</sup> Sobre la aparición de ediciones no conocidas, véase Penney, (1954: 17) y Clive Griffin (1980).

tos del tipógrafo (“Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada aucto, narrando en breve lo que dentro contenía —una cosa bien escusada según lo que los antiguos scriptores usaron”, “Prólogo”, 201-202).<sup>43</sup> Cuando unos años más tarde se pone a leer su propio trabajo y lo amplía, Rojas sabe que puede hacerlo mejor si lo resume, y los nuevos *argumentos* son el resultado de este trabajo. Éstos “furnish their own evidence of Rojas’ increased critical awareness of the nature of his task” (Gilman 1956: 216). Tenemos, en los dos juegos de *argumentos*, uno de esos casos, mucho más raros que lo que indica la teoría crítica, donde la “intertextualidad” es una práctica descripción para lo que sucede: el autor de los *argumentos* reacciona ante el texto de Rojas y Rojas a su vez reacciona ante estos *argumentos* y escribe los propios. El análisis que Gilman hace de muchas de las interpolaciones y supresiones en la *Tragicomedia* condujeron la atención, creo que por primera vez, al fundamental e importante cuestión sobre cómo releyó Rojas su propio trabajo (Gilman 1956: 31-55 y 82-87). Sin embargo, no debemos asumir que Rojas siempre fue un cuidadoso revisor: Russell proporciona un equilibrio necesario al sugerir que algunas discrepancias ocurren porque “Rojas hizo rápidamente a mano las adiciones a un texto impreso de la *Comedia* sin volver la hoja hacia delante para asegurarse de que ellas cuadraran bien con el contenido del antiguo texto” (Rojas 1991: 491, n. 11).

\* \* \*

Tanto Rojas, Proaza y otros caen dentro de las categorías de lectores “en” y “de” la *Celestina*: la lectura que hacen de una etapa del texto está plasmada en lo que escriben en la siguiente. Y todos ellos tuvieron sucesores a través del siglo XVI y más: Alfonso

Ordóñez escribe un prefacio a su traducción al italiano, publicada en 1506 con un soneto y una epístola dedicatoria en la que elogia a Rojas en términos reminiscentes al material preliminar del propio Rojas.<sup>44</sup> También han tenido su momento y espacio los adaptadores y traductores (John Rastell, Jacques de Lavardin y otros). El “Auto de Traso” impreso por primera vez en la edición de Toledo 1526 de la *Tragicomedia*, donde se dice que fue “sacado de comedia que ordenó Sanabria”, tiene, como lo ha demostrado David Hook, casi la misma relación con la *Tragicomedia* como la obra de Rojas con la del “antiguo auctor” (1978-1979: 107-120).<sup>45</sup> Juan Sedeño versificó el texto completo en *La Tragicomedia de Calisto y Melibea* (impreso en Salamanca el 15 de diciembre de 1540, unos meses antes de la muerte de Rojas).<sup>46</sup> Luego tenemos al comentador, y al equipo de académicos de la Universidad de Salamanca reclutados por el vendedor de libros Simón Borgoñón para producir lo que es, al menos en parte, la primera edición crítica.<sup>47</sup> La lista de aquellos cuya lectura afecta

<sup>44</sup> “Et quanto sia la presente opera spechio et chiaro exemplo e virtuosa doctrina a Nostra ben vivere, il nostro auctore per la presente opera chiaramente cel dimostra” (Kathleen V. Kish 1973: 28).

<sup>45</sup> Existe una diferencia importante: el ‘*Auto de Traso*’, que es insertado como Aucto XIX en el texto de la *Tragicomedia*, no tiene material a manera de prefacio, por lo que su autor no aparece como lector (aunque ha sido uno muy atento). Inclusive, no hay nada acerca de la lectura en el ‘Auto’ (aunque los personajes acuden eficazmente a dichos proverbiales). Marciales analiza cuidadosamente el “Auto” (1975: 32-38 y 1985b: 157-172); la discusión más reciente sobre el “Auto” es la de Patrizia Botta (1999).

<sup>46</sup> Véase Penney (1954: 46-48), y Marciales (1985: 253-254). La edición mimeógrafa de Marciales de la edición de Sedeño es inaccesible, producida en 1971, por lo que necesitamos urgentemente una versión accesible u otra edición por otro académico (idealmente ambas).

<sup>47</sup> El prólogo de Borgoñón está dirigido a Sancho de Ávila, rector de la Universidad, y en 1570 Mathias Gast la imprimió en Salamanca; véase Emma Scoles (1975: 9-124) No la toma en cuenta Marciales en su edición crítica, y Penney (1954: 62-63) no parece considerar su importancia, enfatizada por Russell, ed., 21-22. Se necesita urgentemente una nueva edición que incluya el estudio de Scoles.

<sup>43</sup> Russell atribuye su presencia a la influencia del *ordinatio*, técnica medieval, que guiaba a los lectores de extensos textos (Rojas, 1991: 202, n. 30). Véase también Jerry R. Rank (1986b).

a tradición textual podría continuar. Estos son, en el mundo de los estudios sobre la *Celestina*, hombres famosos a quienes elogiamos pero, como nos recuerda Eclesiástico 44:9 “pero hay otros que cayeron en el olvido y desaparecieron como si no hubieran existido; pasaron como si no hubieran nacido, igual que sus hijos después de ellos” —en nuestro presente contexto, estos últimos serían todos aquellos lectores y escuchas desconocidos de la *Comedia* y después de la *Tragicomedia*. De manera individual son invisibles y silenciosos, pero colectivamente cambiaron el título del libro.

Gracias a Emilio de Miguel Martínez y el equipo de producción de Ediciones Universidad de Salamanca, ahora podemos, con el facsímil de 1499 de la *Comedia* en nuestras manos, experimentar visualmente el libro como lo hicieron los lectores anteriores. Sin embargo, no hay manera de formarse una idea sobre cómo se sintió escuchar el libro al ser leído en voz alta (incluso no tenemos una mención extratextual de dicha lectura). C. S. Lewis dijo que él:

Would give a great deal to hear any ancient Athenian, even a stupid one, talking about Greek tragedy. He would know in his bones so much that we seek in vain. At any moment some chance phrase might, unknown to him, show us where modern scholarship had been in the wrong track for years (1962: 24).

Podríamos aprender tanto si tan sólo pudiéramos estar en uno de esos grupos de “diez personas” que se reunieron para “oír esta comedia” (“Prólogo”, 201). No obstante existe una cosa que podemos concluir de manera segura: la percepción de los escuchas de la acción y los personajes se vio mucho más afectada por la persona que leía en voz alta, que por los *argumentos* y grabados en madera que leyeron y vieron los que tenían el texto.<sup>48</sup> Proaza hace hincapié en la

importancia de la voz, aunque no menciona los ademanes y gestos faciales:

Cumple que sepas hablar entre dientes,  
A veces con gozo, esperanza y pasión.  
A veces ayrado, con gran turbación.

(Proaza, 614)

Quinientos años después, John K. Walsh hizo un comentario similar sobre el texto del *Cantar del Mio Cid*, en referencia a las ‘ambiguities we would banish by reassembling a performance around the text’, y más en general sobre la poesía medieval:

There are any number of pasajes in Old Spanish poetry which now see Incomplete because the performance tradition has been lost. A second corollary is the serviceable fantasy that by projecting performance, a goodly portion-perhaps all- of the ambiguities of these texts can be resolved (1990-1991: 2).<sup>49</sup>

No obstante, nosotros sabemos algo sobre las reacciones de los primeros lectores y escuchas de la versión impresa de la *Celestina* —al menos, tenemos la impresión de que lo sabemos, porque Rojas nos dice, en el prólogo a la *Tragicomedia*:

No quiero maravillarme si esta presente obra ha sydo instrumento de lid o contienda a sus lectores para

Marcales (1985b: xviii-xxii); Joseph T. Snow (1984) y (1987); Erna Bernt-Kelley (1993) e Isidro J. Rivera (1995).

<sup>49</sup> Walsh comenta los mismos puntos en su artículo que aún no publica, “The *Libro de Buen Amor* as a Performance Text”. Esto sólo aplica a la literatura medieval. Hace mucho leí (no recuerdo dónde) que cuando Franz Kafka le leyó borradores de algunos capítulos de *Der Prozess* a sus amigos de Praga, éstos morían de la risa. No estamos mal en considerar la novela de Kafka como una terrible visión de la oscuridad que pronto caería sobre Europa; asegurar que *Der Prozess* es simplemente un libro simpático no sería hacerle justicia; pero es imprudente ignorar la manera como reaccionaron los escuchas de los pequeños grupos reunidos en Praga en 1920.

<sup>48</sup> Véase Françoise Maurizi, (1997: 151-157). Sobre los grabados en madera véase Manuel Abad (1977: 229-235); Miguel



ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de la voluntad. Unos dezían que era proxila, otros breve, otros agradable, otros escura; de manera que cortarla a medida de tantas y tan diferentes condiciones a sólo Dios pertenece. [...] estos papeles [pelean] con todas las edades. La primera los borra y rompe; la segunda no los sabe bien leer; la tercera, que es la alegre juventud y mancebía, discordia. Unos les roen los huesos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haziéndola cuent[o] de camino; otros pican los danyres y refranes comunes, loándolos con toda atención, dexando passar por alto lo que haze más al caso y utilidad suya. Pero aquéllos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de philosophos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus autos y porpósitos. Assí que, quando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas amneras se entiende? [...] Otros han litigado sobre el nombre, diziendo que nos e avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamasse tragedia. [...] Assí que, viendo estas conquistas, estos díssonos y varios juicios, miré a donde la mayor parte acostava, y hallé que querían que se alargasse e el processo de su deleyte destosa mentes, sobre lo aquel fuy muy imputonado (“Prólogo”, 200-203).

¿Hasta qué punto es esto un resumen preciso de las reacciones de los lectores? ¿qué tanto es pura convención? ¿hasta dónde es una externalización de la ansiedad de Rojas sobre la autoría (puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición, (“Prólogo”, 203))<sup>50</sup> Una característica un tanto extraña de este pasaje es que la pesimista asunción de Rojas sobre la reacción del pequeño grupo de escuchas no toma en cuenta la confianza que tiene Proaza en la habilidad interpretativa de la persona que lee en

voz alta. Si Rojas está reportando de manera exacta, la discrepancia entre las reacciones —como la necesidad de clarificar asuntos como el argot estudiantil—tal vez se deba a la transición entre un pequeño y más o menos homogéneo público de Salamanca que leyó o escuchó leer el manuscrito de la *Comedia* a un público mucho más grande y diverso que probablemente leyó el texto impreso o lo escuchó ser leído a través del territorio de España.<sup>51</sup> Este es el público visto como uno solo. En raras ocasiones aparecen de la penumbra lectores individuales de la *Celestina*, o propietarios individuales de alguna copia del texto: Francisco de Trevino, magistrado de Santiago de Compostela tenía una copia en el momento de su muerte en 1511; así también Juan Picart de la región de Saragossa a su muerte en 1517; otro dueño de una copia fue el granjero Domingo Paniza; en 1527 el herrero Diogo Lopes, es visto leyendo el libro con un grupo de mujeres en el monasterio de una iglesia en Braganza.<sup>52</sup>

Es probable que, en la última generación o dos, los lectores del texto hayan sido superados en número (tal vez por una gran cantidad) por aquellos que nunca lo han leído pero que han escuchado una adaptación en el radio, hayan visto una película o hayan asistido a una puesta en escena (ya sea en español o traducida). Yo puedo recordar haber visto al menos cinco producciones en Inglaterra, y la variedad de extensión, tono y técnica es sorprendente. Van desde el énfasis sociohistórico de Joan Littlewood (Theatre Royal, Stratford, 1958), la prolongada representación del texto de Mabbe (se resumió, pero apenas parecía estarlo) con una *Celestina* negra, acentos irlandeses para los personajes proletariados y un narrador que proclamaba los *argumentos* (Drama Center, Londres,

<sup>51</sup> Véase Severin (1999) y véase n. 3 arriba.

<sup>52</sup> Sobre el primer caso, véase Kirby (1989) y Joseph T. Snow (1997: 117). Sobre otros casos, véase Snow (1997: 117-118, 119, 121-122). El repertorio de referencias a la *Celestina* de Snow de 1499 a 1835 es, incluso en su forma tentativa actual, una herramienta de investigación invaluable. Un repertorio similar para Francia lo proporciona Denis Drysdall (1996).

<sup>50</sup> Esa ansiedad ya ha sido expresada en su poema del prefacio en la edición de Toledo 1500 (ed. de Russell, 188-190).

1984), hasta *Salsa Celestina* (Watford Palace, 1993) que inicia en un club nocturno cubano.<sup>53</sup> En cierto sentido hemos regresado, al final del siglo xx, a la forma en que la gente experimentó la *Celestina* a finales del siglo xv (aunque no podemos más que suponer la cantidad de escuchas y lectores privados de la primera generación de la obra, es razonable suponer que el número de escuchas era muy alto).

Estamos al final de esta larga fila de lectores y escuchas. Este es un libro que cambia cada vez que lo leemos y lo discutimos con alguien más, porque todos reaccionamos de distintas maneras. Así hasta cierto punto, gracias a que reaccionamos así la *Celestina* que hoy conocemos no será la misma que conoceremos mañana a esta hora, cuando el Simposio haya concluido.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Las producciones de 1984 y 1993 son reseñadas en *Celestinesca* (1985: 51-55) y (1993: 135-138).

---

<sup>54</sup> Estas palabras, emitidas a las 6 p.m. del 28 de octubre de 1999, fueron una profecía exacta: varios de los ensayos hicieron una diferencia perceptible en la manera en la que leo la *Celestina* (en un caso, de manera muy inesperada).