

**LA CELESTINA, A PESAR DE TODO: LA PAGA,
EL CORAZÓN DE MELIBEA Y TAMBIÉN CIERTO SELEUCO
(Las lecturas de la tragicomedia / la comedia de las lecturas
y algunos apuntes metodológicos)**

por EMIL VOLEK
(Arizona State University, Tempe)

You play Romeo. *If* you were in love *what* would you do?
Take your notebook and write “Met her at some
spot, she did not look at me, I turned away offended.”

Konstantin Stanislavski

Se han contado cerca de quinientas erratas en la edición de Losada, durante largo tiempo la más accesible de *Trilce*, de César Vallejo. A pesar del elevado número de faltas tipográficas, tanto la figura vanguardista radical de aquella obra como el carácter peculiar de la poética del peruano no han dejado de transparentarse aun a través de aquel flaco vehículo de su poesía. Por otro lado, incluso sus mejores editores posteriores no han cesado de alborotar contra la forma final de ciertos poemas “raros” del volumen, aduciendo errores tipográficos imaginarios y apoyándose en las versiones preliminares o en la lógica del sentido que sólo ellos mismos han postulado. Con todo, en este caso, tenemos sólo dos ediciones principales del volumen (Lima 1922 y Madrid 1930), ambas conservadas.

Sorprende esta capacidad de resistencia y de sobrevivencia del arte aun en condiciones extremas, tal como la accidentada Venus de Milo no deja de irradiar belleza a pesar de los estropicios del tiempo y del martillo rectificador de cierto encendido público.

También el texto de *La Celestina* ha pasado por un vía crucis en manos de sus muchos y doctos editores e intérpretes. Las ediciones de la magna obra española del Medievo tardío y temprano Renacimiento crearon un laberinto textual ya en el siglo XVI, y este laberinto sería magnificado a lo largo del siglo XX. El tema del texto de *La Celestina* se complica por el hipotético *Urtext* de la *comedia*, copiado o transformado en el Auto I y desarrollado, primero, en un conjunto de dieciséis actos (la primera edición conservada, de Burgos, de 1499) y, un poco más tarde, bajo la presión del entusiasmado público lector que ha pedido más, reelaborado y completado por otros cinco actos, para llegar a veintiuno (de esta versión, que se reconoce ahora como la *tragicomedia*, el primer documento que se ha conservado es la traducción al italiano, de 1506; en español, sólo recientemente se ha encontrado un ejemplar completo de la edición de Zaragoza, de 1507; así, largo tiempo se

ha considerado como más completa la edición de Valencia, de 1514)¹. Los problemas se multiplican por la existencia, postulada en los “paratextos”, de más de un autor (mínimamente, un autor anónimo del *Urtext* y el bachiller Fernando de Rojas quien “acabaría” la obra, signifique lo que signifique ‘acabar’), por las huellas de la incisión de éstos u otros posibles autores en las diversas partes y niveles textuales y por el agregado de varios tipos de resúmenes argumentales (el cambiante título y subtítulo, el *incipit*, el argumento general y los argumentos de los actos, más otros paratextos que iban apareciendo con el tiempo, tales como “El autor a un su amigo”, los versos con el famoso acróstico que identifica al segundo autor, el prólogo a la versión de veintiún actos que introduce el tema de tragicomedia, o el *envoi* moral en verso, del autor, y los versos finales del presunto corrector y editor Alonso de Proaza, quien se reencontró con el texto en Valencia en 1514).

Todos estos elementos introducen numerosos problemas, que serán multiplicados por los editores antiguos y modernos, por las ediciones perdidas y encontradas, lo mismo que por los estudiosos y comentaristas. En el edificio del “politexto” heterogéneo y aun contradictorio de *La Celestina*, creado mínimamente en tres tiempos, han surgido capas y niveles de “texturas” semánticas, reales o postuladas, que demandan más investigación y explicación.

El humanismo renacentista adiestró el ojo del lector para captar los menores matices del juego discursivo con y dentro de la tradición: ecos, alusiones, paráfrasis, citas de las autoridades, reelaboraciones de conocidos clásicos o de exitosos textos anteriores, convertidos en *hipotextos*². El legado del humanismo pasó como herencia a la filología moderna, constituida como rama profesional dentro de las corrientes positivistas del siglo XIX (caracterizadas por la proverbial “caza de las fuentes”) y enriquecida, más tarde, por los aportes de la hermenéutica, de la lingüística y de la estilística del siglo XX. Su carácter en principio *ancilar* le otorgó un status tanto limitado como indispensable: al intentar hacer entendible el texto (iluminando las fuentes, referencias arcanas, registros discursivos, léxico anticuado o neologismos, etc.), la labor filológica pone “parches” a los lugares “corrompidos” del tejido textual y crea las condiciones para la interpretación³, o sea, para la constitución del sentido, de la configuración semántica y de los valores del texto en sus totalidad; pero, paradójicamente, esta labor misma, aparentemente preliminar, ya depende de la interpretación que pretende apuntalar.

¹ Dejo de lado la adición ya muy posterior del auto de Traso, ya que éste no se considera generalmente como una parte orgánica del conjunto: efectivamente, este texto algo burdo y confuso no aporta nada; pero ayuda a revelar la lógica “cumulativa” del texto de *La Celestina*, sus logros, límites y fisuras.

² Textos-modelos subyacentes al nuevo texto; véase G. Genette, “Cinq types de transtextualité” (1982: 13). El infatigable taxónomo francés, aquí de las formas de la intertextualidad, tendría una fiesta con *La Celestina*.

³ Llámese ésta “lectura”, rastreo de “estructuras semánticas profundas” o de “inconscientes ideológicos”, “deconstrucción”, etc. Quiérase o no, todas estas teorías de la interpretación enfrentan, de una manera u otra, la tarea de establecer un sentido –o sinsentido en caso de la deconstrucción– del texto.

Esta interdependencia hermenéutica, que convierte con mucha facilidad el “círculo hermenéutico” en círculo vicioso, se hace harto evidente en la crítica textual e interpretativa celestinesca. Por un lado, desde el comienzo (para algunos, esto incluye a Rojas si no ya al mismo autor anónimo del *Urtext*), los malentendidos de aquellos lectores convertidos en autores o editores y críticos generan, como en cadena, otros malentendidos, manifiestos en las “enmiendas” propuestas o impuestas al texto, o en los comentarios explicativos que luego reclaman nuevos atentados contra el texto; por otro lado, los mismos problemas son creados por los “sobrentendidos” de los lectores tal vez demasiado perspicaces para la salud del texto que pretenden “curar”. De ambas maneras, emerge el efecto de la “comunidad interpretativa”, teorizado por Stanley Fish a partir del corpus de la crítica textual miltoniana⁴.

La comunidad interpretativa, a mi modo de ver, tiende a establecer o asumir cierto “tablero de ajedrez” sobre el cual luego mueve las piezas, determinado corpus de tópicos en debate y ciertos parámetros de verosimilitud para sus interpretaciones y hasta para sus cuestionamientos; este tablero tiende a conservar, de una manera u otra, la vigencia limitativa de numerosos “gambitos”, aquellos primeros movimientos, originarios y autoritativos, de las piezas. Los partidos jugados sobre aquel tablero, aunque se ofrezcan como nuevos aportes, suelen revelarse más bien como una acumulación de inercias, como movimientos prefigurados por el tablero. Las pautas que se van solidificando (rutinas, maestros, tradiciones, supuestos que no vuelven a cuestionarse) tienden a imponer a la comunidad interpretativa una mirada determinada y, de esta manera, obstaculizar relecturas hechas con ojos frescos o a partir de nuevos datos.

Mis observaciones de hoy son apuntes de aficionado, producto de breves vacaciones intersemestrales y otros ratos de ocio. En un grupo interdisciplinario de debates de teoría que dirijo me llamó la atención la presentación de un apócrifo texto bíblico por una joven profesora belga, estudiosa de la literatura judía en la época helenística. El texto, sorprendente, habría dado cierta sustancia a la herencia judaizante sospechada en *La Celestina* o en su(s) autor(es), y habría ofrecido todavía otra fuente-modelo de la gran obra de la literatura española. Para mis propósitos, importaba hacer una exploración “arqueológica” del texto: empezar por releer cuidadosamente el primer auto sin ninguna interferencia de los paratextos ni de los autos posteriores, y cotejar luego la “textura” semántica emergente con los desarrollos ulteriores y con las instrucciones de lectura cifradas en los distintos paratextos

⁴ Siguiendo a los desconstruccionistas de Yale, Fish propone el dislate de que no hay textos fijos sino sólo “estrategias interpretativas” que los constituyen (172). En la teoría literaria moderna el texto se va borrando escandalosamente: de una entidad textual discreta pasa a ser una indistinta “mancha” en la ola expansiva de la intertextualidad, entendida ésta cada vez más metafóricamente (véase mi “¿Existe Don Quijote? ¡Vaya putas, qué gustos!”, Volek 2006). El absurdo teórico, sin embargo, se justifica, en parte, en ciertas prácticas textuales cuando, por ejemplo, dos comunidades interpretativas proponen dos (o más) versiones del “texto” o interpretaciones textuales irreductibles (Fish ofrece unos ejemplos en Milton, la crítica celestinesca nos colma con casos puntuales y hasta globales, como son las “enmiendas” y el texto de dieciséis actos vs. el de veintiún actos y sus híbridos).

tal como éstos iban surgiendo en el proceso de “acabar” la obra artísticamente y de redondear su mensaje moral.

Empecé con el libro que tenía a mano, pero la edición regular de Cátedra y mi ejemplar personal defectuoso, comprado en rebajas en México, me lanzaron a la biblioteca. Cuál fue mi sorpresa al no encontrar en los estantes de la joven biblioteca de mi universidad ninguna edición moderna fiable. En mis paseos imaginarios por los laberintos celestinescos, un librito –basado también en un *Urtext* inacabado– me resultó inicialmente de sumo provecho, *The Textual History and Authorship of Celestina*, de Keith Whinnom (2007, puesto al día por el editor Jeremy Lawrance). La edición monumental de Crítica (Francisco J. Lobera et al. 2000), que recibí al final de préstamo, me ayudó a finalizar el periplo en forma tal vez menos azarosa.

Mientras me ponía al día con mis lecturas, la importancia del apócrifo bíblico para *La Celestina* se desdibujaba junto con el supuesto judaísmo de Rojas, aparentemente un hidalgo de buena cepa (según ha documentado Salvador Miguel), aunque casado con una conversa que le había traído muy buena dote. Comenta José Antonio Maravall que “en el primer cuarto del XVI es frecuente en la realidad de la vida española el casamiento de hidalgo con joven heredera de ricos conversos” (1972: 162). Esto pondría a Rojas más a la par con los medrosos personajes de su obra que con los círculos semiclandestinos de los conversos (aunque es obvio que los encontronazos de su suegro con la Inquisición, en 1525, tuvieron que impactar al ya próspero bachiller quien, para entonces, había dejado atrás sus inquietudes literarias de estudiante).

Voy a centrarme en dos pasajes, por cierto muy discutidos en la crítica celestinesca, ambos del comienzo del Auto I, ya que me parecen ser de importancia clave tanto por su valor textual puntual como interpretativo de la obra en su totalidad. Espero que mi comentario sea de alguna utilidad a pesar de tener que repetir muchas observaciones dispersas en la crítica. Voy a comparar esos pasajes a partir de las versiones de Cátedra (1974, Bruno M. Damiani) y Castalia (1991, Peter E. Russel)⁵.

I. La ira de Melibea y la coherencia de la historia representada

Después de soportar las ardorosas miradas de Calisto, de escuchar su estrafalaria tirada de necesidades que cumplen la función de declaración de amor, y de oír lo mucho que este pretencioso galán goza del tormento cuando no la ve, Melibea, picada, promete burlonamente premiar aquellos gozos. En el típico gesto de jugosos malentendidos entre los personajes, que va a caracterizar a *La Celestina*, Calisto para

⁵ Cátedra sigue –según dice– la edición de Valencia (1514); Castalia opta por un texto híbrido, completando la edición de Burgos (1499) con la de Valencia (1514) y, puntualmente, con otras ediciones y propuestas interpretativas; las adiciones y los cambios al texto de Burgos van en ella en itálicas. Donde no se indica de otra manera, citamos por la primera edición de Castalia (1991; en lo que nos interesa en este trabajo, la última edición hasta la fecha, la tercera, de 2007, es idéntica a la primera). Un detalle interesante: el mismo año que Cátedra cambia de edición (adoptando la de Dorothy S. Severin, en 1987), algún “listillo” de aquella casa editorial pasa los derechos de la edición marcadamente inferior a la Red Editorial Iberoamericana, para la distribución en América Latina.

las orejas “bienaventuradas” para recibir aquel galardón que piensa será positivo, pero éstas tienen que escuchar bien otra cosa:

MELIBEA. Más desaventuradas de que me acabes de oír, porque la paga será tan fiera qual la merece tu loco atrevimiento; y el intento de tus palabras, Calisto, ha sido como de ingenio de tal hombre como tú, haber de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo. ¡Vete, vete de ahí, torpe, que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleite! (Cátedra, 1974: 54–55)

MEL.— Más desventuradas de que me acabes de oír, porque la paga será tan fiera qual la merece tu loco atrevimiento, y el intento de tus palabras, Calisto, ha seydo [como]⁶ de ingenio de tal hombre como tú haver de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo. ¡Vete, vete de ay, torpe: que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en corazón humano conmigo el ylicito amor comunicar su deleyte! (Castalia, 1991: 213)

La réplica de Melibea, que se refiere hasta con cariño al torpe amante, resulta igualmente enredada en ambas ediciones, y no satisface ni la paráfrasis clarificadora ni la explicación que ofrece el editor de Castalia (213 n. 20). Bien mirado, el texto de Burgos (según la edición facsimilar de Hispanic Society of America 1970) da mejores pautas. Cito literalmente sólo la parte pertinente del parlamento:

Me. ... porque la paga sera tan fiera qual la merece tu loco atrevimiento y el intento de tus palabras, Calisto, ha seydo: de ingenio de tal hombre como tu hauer de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo. Vete ...⁷

Russel afirma que transcribe el texto de Burgos, pero pone la puntuación más bien según la tan influyente como problemática edición de Cejador (1913: 33–34). Este lapso, repetido en otras ediciones (ver también el pasaje de Cátedra citado

⁶ Los corchetes son un error, ya que se deben utilizar en esta edición para enmiendas del editor basadas en otras fuentes que Valencia 1514. Apuntemos también que la frase “el ilícito amor” se encuentra en Burgos 1499, mientras que Zaragoza 1507 y Valencia 1514 corrigen “en ilícito amor”; ni Cátedra ni Castalia señalan estas variantes.

⁷ La misma segmentación sintáctica se encuentra también en Zaragoza 1507 y en Valencia 1514 (en estas ediciones con menores cambios: desaparece ‘la’ en “qual la merece” y también ‘Calisto’, que corta el fluir sintáctico; en cambio se añade ‘como’ delante “de ingenio”). Vigo (Krapf 1899: 25) sigue textualmente a Valencia, pero interpreta la frase “como de ingenio...” como una interrogación. Menéndez Pidal (1917: 59) sigue a Krapf, pero, tal como Cejador antes (1913: 33), restituye a Calisto (ya que entretanto se hizo accesible la edición de Burgos 1499). A su vez, Menéndez Pidal restituye también ‘la’. Cejador mismo entonces no sigue en este pasaje a Burgos puntualmente y, peor que el lapso verbal, enreda la articulación sintáctica y, con ello, el sentido de la frase: “Porque la paga será tan fiera, qual meresece tu loco atrevimiento. E el intento de tus palabras, Calisto, ha seydo de ingenio de tal hombre como tú, hauer...” El descuido sintáctico crea un sinsentido semántico. Y éste, a su vez, invita conjeturas de “enmiendas”: “ha seydo” [ha sido] como posible error por ‘ha salido’, “paleográficamente próximo” (Botta 2002: 48–49). La semántica de la frase no admite este error ni en Burgos, ni en Zaragoza, ni en Valencia.

arriba), llama la atención sobre la necesidad de revisar en *La Celestina* cuidadosamente la articulación sintáctica del texto.

Según el texto de Burgos, Melibea regaña a Calisto “tal como lo merece su atrevimiento y [tal como] ha sido el intento de sus palabras”. Capta el tono falso de la salida ingeniosa del galán y, además, muchacha perspicaz, percibe el interés carnal del enamorado. Efectivamente, el discurso galante de Calisto diviniza a la mujer, pero su interés dista de ser meramente platónico. Ninguna sorpresa aquí, ya que estamos todavía en las postrimerías del Medioevo. Por lo tanto, Melibea le advierte que su discurso rebuscado se estrella contra la virtud de la mujer que es ella. Con otras palabras, no será tan fácil enamorarla. En fin, ¿qué mujer que se precie cae en los brazos del hombre apenas éste abra la boca? Y lo castiga por torpe⁸, no porque no le guste. Lo castiga, pero se dirige a él casi cariñosamente, en segunda persona familiar (el efecto queda aunque esta manera fuera la norma no marcada que caracteriza al género de la comedia humanista, escrita en latín). Si lo pensamos bien, le dice con su discurso aparentemente airado que la próxima vez que la vea invente algún piropo más auténtico... (Más adelante, la sabia de Celestina reconocerá claramente el reverso del aparente discurso airado de Melibea.)

Total, en esta escena presenciamos una escaramuza amorosa, de la que Calisto se lleva la peor parte, pero, como veremos en el otro pasaje que vamos a comentar, no toma las cosas por rechazo definitivo. Como cualquier joven, exagera teatralmente sus sufrimientos a la vista de todos. Y hasta regaña al sirviente cuando lo hace reír, por obligarlo a salir del papel de sufrido que acaba de asumir con tanta pompa según los preceptos librescos de “consuelos” (Auto II: 271). Si no se le hubiera presentado Sempronio con su propuesta de utilizar los servicios de la vieja alcahueta, estas escaramuzas seguirían indudablemente su curso, pero tendríamos entonces una comedia diferente.

Como se ha observado muchas veces ya, el comienzo abrupto –*in medias res*– del texto del Auto I hace entender que los protagonistas se conocen. Parece que Calisto aprovecha el encuentro casual para su “declaración”. Utiliza el discurso elevado de la época (o de la ocasión: varios críticos han sugerido que el encuentro en el *Urtex* tiene lugar en la puerta de la iglesia), que le parece falso a la muchacha. Leí recientemente que los psicólogos han comprobado que un hombre “normal”, al ver una mujer que le gusta, “entontece”, o bien enmudece o se vuelve exageradamente locuaz, o sea, pierde los estribos precisamente por forzarse a llamarle la atención. Pareciera que el autor del *Urtex* conocía estas verdades psicológicas, tan útiles en la eterna “guerra de los sexos”, siempre y cuando entendamos que lo de Calisto no es una tontería natural sino *literaria*, utilizada con fines paródicos.

La Celestina sorprende por la manera en cómo se capta hasta el último detalle la psicología de los personajes; entre todos ellos, Celestina se presenta como particularmente sagaz para “diagnosticar” y luego manipular a los otros; pero encontramos la misma capacidad en los diálogos o en los soliloquios de otros personajes (por ejemplo, en la vacilación de Sempronio ante entrar o no en el cuarto

⁸ Torpe (de lat. *turpis*) conserva hasta hoy también el matiz de ‘deshonesto’, ‘indecoroso’.

de Calisto, o en el tren del pensamiento de Pármeneo que lo lleva a la decisión de complacer a Celestina). En este sentido, la obra es un minucioso estudio –casi proustiano– de caracteres, cosa totalmente insólita para aquella época. Además, sorprende también cuánto éstos, aún más que meros tipos psicológicos generales, son fieles productos de la época. La dimensión sociológica de los personajes y de su medio ambiente urbano fue analizada perspicazmente en el ya citado trabajo de Maravall (ver también Rodríguez Puértolas y, para el ambiente universitario de la época, José Luis Canet). Entre el realismo psicológico y sociológico, *La Celestina* suele desplazarse al territorio del realismo moderno.

Pero bien mirado, el realismo moderno sólo asoma en *La Celestina*, a través de los parlamentos de los personajes, porque falta su vehículo predilecto: el discurso del autor y sus pretensiones de análisis sociológico *avant la lettre*. En esta dimensión, sorprende la densidad del texto celestinesco: hay que leerlo bajo la lupa, y vale la pena, porque es un texto íntimamente trabado (*densely knit text*), donde cada palabra cuenta, y hasta dos veces. Contribuye a esta densidad la capa de la sabiduría milenaria, basada en los dichos y proverbios populares y en las sentencias eruditas que impregnan los discursos de los personajes y crean una rica intertextualidad dialógica, de múltiples niveles, y capaz de atraer y de jugar con el público más diverso.

Por otro lado, en el plano ideológico, este realismo moderno en ciernes está matizado todavía por el naturalismo medieval, y no sólo por el medio *lumpen* en que se desarrolla una gran parte de la acción. Otro matiz medieval viene del carácter de farsa que tiene la acción y que prescribe a los personajes-actores pasar por la montaña rusa de melodramáticos cambios polares, y los zarandea de un malentendido en otro, en un vaivén no centrado en torno a ninguna intriga dramática nuclear. En realidad, tenemos en la obra una serie de intrigas paralelas y sucesivas (Calisto y Celestina contra Melibea; los sirvientes y Celestina contra Calisto; Sempronio y Pármeneo contra Celestina; Elicia y Areúsa contra Calisto y Melibea) que le dan cierta característica más bien épica que dramática. El conflicto de los registros, el tono elevado del discurso que tropieza con la realidad (Calisto con Melibea, en el diálogo inicial, o con Sempronio, en el Auto VIII, quien tira abajo las pedanterías eruditas de su amo, llamando sus “poesías” “fabla que pocos entienden”, 398), es parte de la irrealdad burlesca de la obra (y, de hecho, es un *topos* muy frecuentado en la literatura). Finalmente, aunque los personajes empiecen a ser ya tipos sociales, son aún más todavía parte del *enxiemplo* moral.

Volvamos al lugar del encuentro. En el mundo medieval, la iglesia o el mercado serían los espacios lógicos para encuentros furtivos, idóneos para intercambiar miraditas y palabras coquetas a hurtadillas de los chaperones. Pero Calisto y Melibea parece que están solos y están solos un buen rato. No se siente ningún apuro de vigilancia. Este “tan conveniente lugar” queda sin especificar en el texto del Auto I. Si el uso metafórico de la retórica religiosa se interpreta metonímicamente, bien podríamos estar a la salida de una iglesia. El argumento del auto (dejemos de un lado por ahora todo el debate en torno a su status) nos informa que es “una huerta” (209). Suena entonces un poco raro cuando Calisto menciona “el serviçio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcançar tengo yo

a Dios ofrescido” (211). Difícil pensar que lo tiene prometido hacer en la huerta donde acaba de treparse...

Reconozcamos en este punto que sería exagerado aplicar a la obra las exigencias de la verosimilitud impuestas a los lectores por el realismo decimonónico, y que perduran en mucha crítica celestinesca hasta la actualidad: recordemos, por ejemplo, que entre tocar a la puerta de casa de Calisto y abrirlas Pármeno, corriendo, transcurren dos largas escenas (y se han señalado muchas otras incongruencias temporales y otras). *La Celestina* es y no es una obra realista, surjan las fisuras de donde hayan surgido, y no siempre del conflicto entre el “acabado” de distintos “autores”.

Perspectiva genética vs. sincrónica

Desde el punto de vista genético, se insinúa la pregunta irresistible, ¿hasta qué punto el “antiguo autor” del *Urtext* ha determinado las pautas para el futuro desarrollo de su genial bosquejo? Pero esta pregunta misma ya nos encamina hacia un equívoco: el *Urtext* es *genial bosquejo* y todo sólo si asumimos que coincide mayormente con el Auto I (aunque hay quienes lo extienden aún más: profetizan que abarcaba a toda la *comedia* o buscan establecerlo procustianamente como un esqueleto de la misma, ver García Valdecasas).

Al suponer que el *Urtext* representa más o menos intacto mínimamente el Auto I, caemos en la trampa creada por el cambio del paradigma en la recepción de *La Celestina*. Cuando la crítica moderna (Moratín, Blanco White, Menéndez y Pelayo y la línea interpretativa que los sigue) enfatizaba la *unidad* de la obra, planteaba como su límite la existencia de *un* solo autor para todo el texto, aun en contra de Rojas mismo. En cambio, cuando se acepta, resignada o alegremente, la idea de que el bachiller no es el único autor (al tomarse en serio lo que antes era más bien una atrevida “mistificación” literaria), poco a poco se irán multiplicando, en esta línea, autores y “lógicas” de los textos acumulados, dejando a Rojas con haber corregido puntos y comas y malogrado la *comedia*. Como consecuencia, emerge la tendencia de considerar el Auto I en tanto que aparentemente idéntico con el presunto *Urtext* del “antiguo autor” completamente aparte de lo “añadido” por Rojas y por otros. El siguiente paso consiste en suponer que el bachiller “respetó” extremadamente aquel *Urtext*. Y la confirmación retroactiva de esto es que al ampliar la obra a veintidós actos retocó sólo mínimamente el primer auto. Sin embargo, en la base de toda esta cadena de extrapolaciones está la hipótesis genética de equivalencia entre el *Urtext* y mínimamente el Auto I⁹.

En la crítica celestinesca batallan abiertamente dos “comunidades interpretativas” que ajustan el texto y su lectura según su propia meta ideal y el tablero en que mueven sus piezas.

Según el status que se adjudique al recién descubierto “Manuscrito de Palacio” (ver más adelante), estas hipótesis de base podrían sufrir un descabro y provocar

⁹ Y también la hipótesis concomitante del encuentro de dos genios literarios (a pesar de ser desmentida por todos los continuadores habidos y por haber que ofrece el Siglo de Oro).

un reajuste de las líneas interpretativas. Y se plantean otras preguntas, a saber, acerca del propio *status de autor* del “antiguo autor”, si Rojas, como parece, revisó sustancialmente el *Urtext* además de “acabarlo”. La simple yuxtaposición de “autores” (Lobera et al., eds. 2000) parece precipitada.

Se hace obvio que las cuestiones acerca de la génesis del texto repercuten, por lo general, negativamente en la consideración “sincrónica” del texto en su totalidad, sea en su versión de *comedia* o de *tragicomedia*.

Más sobre las fisuras en la unidad y la unidad en las fisuras

Los lugares de “irrealidad” que hemos mencionado, tal como los “intersticios de sinrazón” en los avatares de la escritura borgeana, nos llaman la atención sobre el hecho de que el mundo que estamos soñando al leer no es ninguna realidad, mucho menos una que obedezca los imperativos decimonónicos, sino que tenemos que ver con la creación literaria autónoma que ostenta su *literariedad*, su carácter *extraño*, que pone “al desnudo” sus procedimientos constructivos¹⁰.

Rojas deja visibles ciertas fisuras entre el Auto I y su reconocida propia continuación en el Auto II y siguientes. Muchas se han señalado ya; veamos otro par. La determinación indefinida del lugar del encuentro (“entrando Calisto una huerta empesada de un falcon suyo”) que aporta el “Argumento” del auto, obviamente posterior al *Urtext*, está precisada por Pármeno en el Auto II: “porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea” (274). Se destaca la casualidad inocente del encuentro¹¹. El motivo del “halcón perdido” viene reapropiado en el mencionado argumento de la escena siguiente al encuentro, cuando Sempronio, ya en casa de Calisto, se disculpa de su tardanza de acudir a la llamada de su amo, quien acaba de llegar, porque tenía que asistir a un halcón que se había caído de la percha (214). O sea, el halcón —aquí, señal de cierto status social— está en casa cuando vuelve su amo. No se menciona para nada que Calisto regresara de caza, menos con o sin halcón, y éste no figura tampoco en el encuentro con Melibea. Un halcón no es un perrito para volver a casa solo, menos aún de lejos. Habría sido insólito también que un cetrero se fuese de caza solo, precisamente por los perances de sus aves de presa.

La “huerta” aparece todavía en el argumento del original Auto XIV: “Esperando Melibea la venida de Calisto en la huerta” (497), y sólo el contexto deja entender

¹⁰ *Obnazhenie priema, ostranenie* (desfamiliarización), términos puestos en circulación por Viktor Shklovski en aquel primer “destape” erótico y antilogocéntrico de la teoría literaria en el Formalismo Ruso de la segunda y tercera década del siglo XX.

¹¹ Basándose en la diferencia entre “entrando Calisto una huerta” y “en una huerta” de las ediciones posteriores (de Valencia 1514 en adelante), McGrady (1995) propone que Calisto entra en la huerta a la fuerza, forzando algo. Pero el comienzo apacible de la conversación no evoca ninguna violencia o sobresalto, ni aprovecha para nada dicho matiz semántico. Dentro de la unidad de la obra, la “entrada a la fuerza” sería otra señal de la impetuosidad de Calisto, aunque fuese aportada tal vez por algún editor. Sin embargo, este matiz emerge más tarde, cuando Melibea, todavía enojada, se refiere ante Celestina a “esse loco, saltaparedes, fantasma de noche...” (Auto IV: 316). Pero admite inmediatamente: “holgué más de consentir sus necedades que castigar su yerro”. Este pasaje ofrece una importante reinterpretación retroactiva del primer encuentro.

que es la de la casa; lo mismo en el nuevo Auto XIX: “Yendo Calisto con Sosia y Tristán al huerto de Pleberio a visitar a Melibea” (561). Lo que empieza como “una huerta” cualquiera está determinado, retroactivamente, como la de la casa, a pesar de que habrá más huertas en y en torno de la ciudad; pero la búsqueda de otras huertas “por allí” es también un ejercicio impulsivo herencia del realismo decimonónico.

La identificación de “una huerta” con la de la casa ha creado obvias contradicciones: entre otras, surge el absurdo, que ya se ha señalado reiteradamente, de estar Calisto de caza en la ciudad o de entrar (¿o saltar paredes?, Auto IV: 316) donde hay que escalar luego temerariamente altísimos muros. Podemos pensar situaciones que, en parte, desatan estos nudos (una tarde, Calisto está volviendo de caza; como de costumbre, va por la calle donde vive Melibea; da la casualidad que se le escapa el halcón; sin pensarlo dos veces, salta en pos de él una pared que no es tan alta, al ver a Melibea, se olvida del ave para cantar su Ave María... y efectivamente, el halcón queda cervantínamente olvidado en esta escena); pero es un ejercicio de imaginación que quiere atar los cabos a la fuerza, en la mejor tradición decimonónica.

Cuando Calisto pregunta a Pármeneo, en el Auto II, “¿qué te parece de lo que oy ha pasado?” (273), el jovencito sirviente resume los hechos en una cadena que reinterpreta lo acontecido y aún por acontecer —proféticamente— según una causalidad ineluctable: “porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada, causa de la ver y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y alma y hazienda” (274). Un rato antes, también Sempronio comenta a su amo sobre “aquellos crueles desvíos que rescebeste de aquella señora en el primer trance de tus amores” (271). El Auto II hace suponer que Calisto y Melibea no se habían conocido antes de su primer encuentro casual en una huerta, lugar entonces del primer flechazo. Pero esto está desmentido por el llanto de Melibea (ya en el Auto XV original). Esta recuerda a su padre que aun él había conocido a Calisto y a su familia y de quien “sus virtudes y bondad a todos eran manifiestas” (587). Así se reconfirma la lógica del comienzo.

En el mismo Auto II, Calisto, no obstante de estar aparentemente tan abúllico y abatido por el desencuentro sufrido y de no atreverse a hablar con Melibea por segunda vez (273), hace ensillar un caballo para pasar “por casa de mi señora y mi Dios” (276). Se hace entender que Calisto, tironeado entre inacción y actividad febril, bien sabía dónde vivía la familia de Melibea.

En el comienzo del Auto II, Pármeneo se “olvida” de su compromiso con Celestina, vuelve a presentarse como fiel a su amo y le denuncia a la vieja alcahueta, “aquella trotaconventos, después de tres veces emplumada”¹². Pero Calisto no

¹² A un lector no especializado sorprende que la crítica actual minimice la conexión de Celestina con la famosa Trotaconventos del Arcipreste de Hita. La edición de Crítica (Lobera et al. 2000) considera ‘trotaconventos’ como simplemente una palabra de la lengua común (89, 594); en la introducción (cxv) se cita como apoyo un trabajo de Bonilla y San Martín, de 1917, quien afirma que es muy dudoso que Rojas conociese el libro del Arcipreste, conservado entonces en pocos y muy raros códices medievales. Desempolvando mis lecturas estudiantiles, encuentro una larga cita del Arcipreste de Hita y la mención de Trotaconventos en el *Corbacho*, sin ir más lejos, en la *Antología de prosistas españoles*, de Menéndez Pidal, del mismo año 1917 (45, 50). Parece que la búsqueda de “fuentes”

quiere escuchar. Para él, todo lo contrario: cuanto más astuta y pérfida es, tanto mejor para sus planes. Dice cínicamente, “Cumpla conmigo y emplúmenla la cuarta” (274). Cuando Pármeno le sugiere que sus regalos a Celestina irían mejor empleados “en presentes y servicios a Melibea” (273), Calisto, impaciente, arrastrado por sus “acelerados deseos, no medidos por razón” (Auto VIII: 397), piensa que con la comadre “medianera” llegará más rápido a su objetivo. Al final, Pármeno, regañado y castigado por su amo, decide aceptar ya definitivamente las reglas de juego que le ha propuesto Celestina.

Por un lado, entonces, el “empalme” entre el Auto I y la continuación no es tan liso y llano como parece en la lectura corrida, que fue la base de la ahora casi descartada hipótesis de la unidad de la obra establecida por la intencionalidad de un autor (y eso que dejo de lado los ya señalados aportes sobre las diferencias en el estilo y en el tipo de referencias eruditas, entre otros). Por otro lado, las fisuras en la lógica de la construcción de la historia y en el tejido textual no se relacionan sólo con diversos autores participantes o textos: las encontramos aun en y entre los actos certificadamente firmados por Rojas. Ahora bien; la exigencia de una coherencia detallada global del mundo representado no se impone en el arte hasta el realismo decimonónico. En *La Celestina* muchas de estas contradicciones de detalle quedan por debajo del “radar” del lector común y corriente; en la obra, tienden a subrayar expresivamente la intensidad del momento aun a expensas de la totalidad.

Pero no todo son fisuras ni intentos, a veces muy obvios, de cerrarlas retroactivamente. Tal como Celestina se había preguntado retóricamente “¿Qué es razón, loco?” (Auto I: 263), también Calisto se pregunta de la misma manera por la honra (Auto II: 275): en el mundo de la duda y del escepticismo que estos dos comparten, a pesar de su aparente enorme disparidad, parece que existen sólo medios y fines, no principios morales. *La Celestina*, al final, impone una moraleja; pero la moral brilla por su ausencia. La obra se abre al abismo del mundo moderno, donde “todo estará permitido”.

Por lo demás, en términos generales, las fisuras *per se* las encontramos en cualquier texto. Ya Viktor Shklovski declaraba que “la unidad de la obra literaria es con toda probabilidad un mito” (1929: 215/180), aunque el formalista ruso pensaba en aquel lugar en los materiales y manuscritos de distintas épocas que el escritor puede utilizar para la nueva obra. Fueron más bien los “deconstructivistas”, que en paz descansan, quienes se ensañaban de principio con la aparente totalidad homogénea de obras literarias, aun las más realistas. En fin, entendemos que en el desarrollo de una historia cada uno de sus pasos narrativos (contabilizados esquemáticamente por Vladimir Propp) convierte el texto en un “jardín de senderos

e “influencias” se confunde de alguna manera con el copiado de pasajes verbatim y con las fuentes de citas. Con otras palabras, el crítico-detective se está enfocando más en descubrir lugares de epigonismo o plagio que en lo positivo: en explorar ciertos universos del discurso como la inspiración de la que una obra original se dispara. O sea, se lidia todavía con la herencia de la crítica positivista. De ahí también tantos infructuosos esfuerzos de reducir el linaje de *La Celestina* a la comedia humanista, terenciana. Cuando más, *La Celestina* es una parodia feroz del modelo humanista; y tiene mucho más de Plauto que de Terencio.

que se bifurcan”, senderos que prometen llevar –en un juego de gato y ratón con el lector– a ciertos fines, para sorprender con desembocar en otros, y desde el final se ajusta luego retroactivamente la coherencia del relato en la mente del lector: así, por encima de la “realidad de las fisuras”, surge la ilusión de la “lógica inexorable” de los acontecimientos. Estos mecanismos de construcción y de lectura de la historia que atentan contra o apuntalan la coherencia semántica del texto encuentran sus diversos y hasta contradictorios usos en las dos líneas interpretativas mencionadas.

La importancia del juego dinámico del contexto en todo el abanico de las posibilidades prospectivas que el texto se va abriendo puntualmente y la determinación retrospectiva que valida una o unas de aquellas alternativas propuestas se manifiesta con la misma fuerza en el segundo pasaje que nos interesa analizar. También veremos el bagaje de inercias que las dos líneas interpretativas arrastran juntas.

II. La piedad de Seleuco y el enigma del plebérico corazón

Veamos un fragmento del llanto de Calisto (dice éste dirigiéndose a Sempronio):

CALISTO. Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ¡Oh bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡Oh si viniésedes agora, Crato y Galieno, médicos, sentiríades mi mal! ¡Oh piedad Celeuco, inspira en el Plebérico corazón, porque sin esperanza de salud no envíe el espíritu perdido con el desastrado Píramo y de la desdichada Tisbe! (Cátedra, 1974: 55–56)

CAL.— Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ¡Oh bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡Oh si [viviesses agora Erasístrato, médico, sentirías] mi mal! ¡Oh piedad [seleucal], inspira en el plebérico corazón, por que, sin esperança de salud, no embie el espíritu perdido con el desastrado Píramo y la desdichada Tisbe! (Castalia, 1991: 214–215)

Bruno Damiani (Cátedra: 55 n. 51) explica que “Celeuco” es una probable errata y debe leerse “piedad celestial”. “Piedad de Celeuco” aparece precisamente en el texto de Valencia 1514, a diferencia de las versiones anteriores de la *tragicomedia*, como la traducción italiana de 1506 y Zaragoza 1507, donde se lee “piedad celestial”. En cambio, Peter Russel introduce aquí su enmienda “[seleucal]”, al lado de otras enmiendas de diversa procedencia. Ambos aclaran que “el plebérico corazón” se refiere ... a Melibea (en fin, así lo han creído muchos). Si el primer pasaje citado agrega erratas de su propia ley, el segundo presenta un mamarracho textual que adopta la solución cocinada entre “algunos doctos” de Salamanca (1570) y la solución mediada por Menéndez Pidal (1917) y por el debate siguiente (Lida de Malkiel, Riquer, etc.), sin que nadie se dé cuenta, aparentemente, de que todas estas “enmiendas” crecen de “un crecimiento lógico”, como Borges ha llamado ciertos desatinos de la razón. Otra vez, el texto original, del facsímil de 1499, es útil para despejar las eruditas quimeras filológicas:

Ca. Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad: mis pensamientos tristes no son dignos de luz. O bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene. O si viniessedes agora Eras y Crato medicos sentiriades mi mal. O piedad de silencio inspira en el Pleberico coraçon: porque sin esperança de salud no embie el espiritu perdido con el desastrado Piramo y de la desdichada Tisbe.

La línea del razonamiento que atraviesa este pasaje está bastante clara: Calisto se queja de que si no aparecen médicos para curar el mal de amor que lo aflige, el enfermo está amenazado de muerte, y que sin la esperanza de recuperar la salud (de llegar a un buen fin), no termine la historia en una tragedia como la de Piramo y Tisbe. Esta famosa historia, que tenemos que resumir forzosamente, la narra Ovidio (*Metamorfosis*, libro IV): eran dos hermosos jóvenes vecinos que se enamoraron, el padre que se oponía, ninguna persona de confianza que mediase en el asunto; los dos vivían separados y unidos por la alta pared entre sus casas; desesperados, un buen día deciden fugarse juntos, con un trágico desenlace al estilo de Romeo y Julieta... Esta fábula de dos amantes desdichados se *exorcisa* aquí, pero precisamente por eso se convierte, irónicamente, en la proverbial profecía que se cumplirá a pesar de todo.

Sin embargo, en sus detalles, este pasaje ha desafiado la competencia y la erudición de los lectores, quienes han propuesto múltiples reajustes en cadena, por no hablar de una bola de nieve. Se necesita ponerlo bajo la lupa, e ir por partes. Empecemos con la clave del mismo, la prótasis del período final: “O piedad de silencio inspira en el Pleberico coraçon”. Esta frase ofrece un cúmulo de dificultades tanto semánticas como sintácticas. Los editores han sentido cierta incongruencia entre la apóstrofe de la piedad, el sintagma metafórico “piedad de silencio”, enigmático y *prima facie* casi absurdo, y el resto de la frase, y resolvieron la dificultad sintáctica separando las partes por una coma: “O piedad de silencio, inspira...”

Más difícil ha resultado entender el sentido de “piedad de silencio”, y la saga de los cambios propuestos por los editores y comentaristas atestigua estas dificultades. Finalmente, McGrady (1994) ha argumentado ingeniosamente por devolver la frase a su condición original, y un tantito más: según él, la coma convierte “piedad de silencio” en sujeto implícito de la frase y ésta se hace “agramatical” porque el verbo “inspirar” es transitivo y exige objeto directo, que falta; al quitarse la coma, “piedad de silencio” se convierte en objeto, pero entonces queda pendiente el sujeto implícito; la solución propuesta es que éste lo constituyen ahora oportunamente los médicos de la frase anterior y, de esta manera, el verbo “inspira” pasa de segunda persona singular a plural, a “inspirá” (= inspirad).

Esta transformación del pasaje arroja, sin embargo, la siguiente lectura singular de la textura semántica: Calisto desea que Pleberio guarde silencio a la vista de que él corteje y seduzca a su hija. ¡Pobre Pleberio! Castigado por su nombre tan contrario a su alto linaje y “próspero estado”, mortificado por las exigencias de la historia que se está armando y por sus peripecias inexorables (ser engañado por

la negligencia de su mujer, por la deslealtad de la sirvienta, por la deshonra de su hija y, finalmente, por la decisión de ésta de quitarse la vida tal como se lo pide su desconsuelo y, tal vez aún más, la moraleja prometida)¹³. Pedirle al padre desafortunado que haga la vista gorda ante su deshonra es quizás demasiado aun saliendo de la boca del cínico de Calisto.

El pasaje exige sumo cuidado. Primero, tenemos que ver con lenguaje literario, capaz de resignificar aun la frase más “agramatical” del lenguaje (incluyendo la famosa “green ideas sleep furiously” que proponía Chomsky ufanamente como irremediable sinsentido absoluto). Segundo, el estilo denso, braquilógico, al fragmentar y “abreviar” la construcción sintáctica, arroja ambigüedades tanto sintácticas como semánticas, incluyendo rupturas y posibles bruscos cambios de sentido. Finalmente, necesitamos estar conscientes de los mecanismos semánticos operantes en el discurso figurado. Empecemos con este último.

El lenguaje poético en auxilio al análisis del discurso

Entre los mecanismos del “lenguaje poético” estudiados magistralmente por Jan Mukařovský (1940) nos interesan dos: la dinámica del significado en la oración (118/52–3) y la semántica de la metáfora (110/42). En cuanto al primero, la articulación de la oración organiza la pugna entre los elementos semánticos y el contexto global de la frase: cada uno de los elementos, al aparecer en el discurso, tiende a proponer directamente su significado referencial, pero, al mismo tiempo, puede terminar de hacerlo sólo indirectamente, a través de todo el contexto semántico oracional y aun supraoracional. La sintaxis fluida, “rápida”, eclipsa el significado individual, cohesiona los elementos y pone énfasis en el significado contextual; en cambio, la sintaxis “difícil” frena el flujo y la articulación: nos obliga a demorar la atención en los elementos individuales, o en ciertas unidades, incluso en detrimento de la nitidez del significado de conjunto emergente, que puede parecer “descoyuntado”. La frase que nos ocupa pertenece sin duda a este segundo tipo: nos demoramos en “piedad de silencio”, y la breve vacilación y el corte del flujo verbal producen como un anacoluto mental, porque las dos partes de la frase no se dejan articular fácilmente. La tendencia de marcar este engranaje por una coma pone en evidencia la transición semántica y sintáctica difícil.

En la metáfora, la relación entre el significado lexical (literal) y la referencia figurada utilizada en la enunciación arroja una dialéctica diferente: el significado lexical de la palabra empleada en el sentido figurado queda frecuentemente

¹³ Notemos que a Melibea no se le ocurre suicidarse por la deshonra; su motivación es la brevedad del amor perdido irrecuperablemente y, más allá de las psicologías, las necesidades de la moraleja pendiente en el relato, que anuncia en el argumento general que los amantes y “los que los ministraban” vinieron “en amargo y desastrado fin”. Más allá de la óptica “realista”, necesitamos tener presente lo que había señalado ya Shklovski en su trabajo narratológico pionero, a saber, que no leemos una historia “tal como ocurrió en la realidad” sino tal como la ha ideado el autor. Esto no nos impide hacer comparaciones; por ejemplo, ¡qué lejos se está del teatro del Siglo de Oro! En el ambiente de picardía y de intereses mundanales que inspira la obra, Lucrecia más bien se lamenta de la muerte de Celestina, porque ya no hay quien rezurza la virginidad de su señora.

relegado a un segundo plano. Mukařovský ilustra el caso con el verso “Y su barquito como un zorro corre”. Argumenta que sería absurdo imaginarse, literalmente, a un zorrillo corriendo sobre las olas del río... En cambio, lo que el sentido figurado destaca son ciertas cualidades *connotativas*, como aquí la rapidez o la peligrosidad del barco del bandido. O sea, la referencia figurada abre el sentido en un abanico de connotaciones contextuales.

Volvamos a nuestra frase, primero desde el punto de vista de la articulación sintáctico-retórica: “O piedad de silencio inspira en el Pleberico coraçon”. El segmento “O piedad de silencio” se establece como una unidad autónoma (apóstrofe, exclamación retórica), como una frase absoluta, y al mismo tiempo se relaciona necesariamente con la segunda parte de la prótasis, “inspira en el Pleberico coraçon”. Esta relación se da potencialmente de dos maneras distintas pero que existen simultáneamente, sin excluirse; esquemáticamente obtenemos:

- (1) piedad (frase absoluta) → (elipsis de “piedad” = sujeto implícito) + inspira (verbo absoluto, en el sentido de “efectuar cambio en, hacer sentir en, iluminar”);
- (2) piedad (frase absoluta) → (elipsis de “piedad” = sujeto implícito + elipsis de “piedad” = objeto implícito) + inspira (verbo transitivo, en el sentido de “inspira piedad en...”).

Desde el punto de vista semántico, la frase metafórica “O piedad de silencio” parece ser absurdo puro. Necesitamos concentrarnos en las connotaciones semánticas. La exclamación de Calisto es una llamada de dolor, de sufrimiento, ante la proximidad de la muerte. Más que pedir “misericordia”, ‘piedad’ connota aquí la *pietà*, la imagen de la *mater dolorosa* que abraza en su seno en silencio al hijo muerto, figuración que empieza a ser frecuente precisamente en la plástica gótica¹⁴. Incluso podríamos pensar en la figura retórica de la *inversión*: “¡O silencio de la *pietà*, del dolor ante la muerte del hijo!” Calisto quien se ve a punto de morir por las penas del amor no correspondido, podría hasta observarse aquí como ya muerto, con un dejo de mórbido narcisismo que no le es ajeno, como el Cristo exánime descansando en el regazo de la Virgen. Otra connotación contextual, adicional, que emerge más adelante (retroactivamente, a partir del nuevo Auto XVI), es la del silencio del padre de Melibea con respecto a la elección de su futuro marido¹⁵.

¹⁴ Utilizo la grafía italiana de *pietà* para destacar el significado especial de entre la amplia polisemia de la ‘piedad’.

¹⁵ Al plantear la relación retroactiva a distancia, necesitamos considerar todavía otro aspecto de la dinámica contextual: según Mukařovský, los elementos semánticos de la oración van retrocediendo del foco de la atención en la medida en que aparecen en el discurso sucesivamente nuevos miembros; el teórico del Círculo Lingüístico de Praga lo ilustra con un simple esquema progresivo de la “acumulación semántica” en la oración:

a-b-c-d...

a b c...

a b...

a... (1940: 117/51)

Ahora bien; el valor de los elementos sumergidos en la memoria puede ser “reclamado” por elementos textuales posteriores. El esquema de Mukařovský, pensado al nivel de la oración, hay que

Las connotaciones de la “piedad”, implícita en la segunda parte de la frase, se bifurcan: las de *pietà* afectan a la “piedad” como sujeto implícito en ambas versiones, pero se desplazan hacia “lástima, misericordia, conmiseración”, en la “piedad” como posible objeto implícito en la segunda articulación sintáctico-semántica de la frase (o sea, tendríamos algo como “*pietà* inspira piedad en...”).

Con este análisis del abanico de posibles connotaciones obtenemos una lectura muy distinta del pasaje en cuestión. Ahora podemos leer “¡O piedad/*pietà* de silencio!, inspira en el plebérico corazón: porque, sin esperanza de salud,” no terminemos como los desdichados Píramo y Tisbe. En lugar de torpeza discursiva o de errores que reclaman enmiendas que a su vez provocan otras más, vemos un denso juego de tropos y figuras y de sutiles cambios de sentido.

La connotación de la *pietà* nos sorprende por arrojar luz sobre la otra cara de Calisto, visto por la crítica mayormente bajo la sombra de Celestina y de sus brujerías. Debatándose entre distintas opciones a que apuesta, el joven parece cubrirse, por si acaso, por los dos lados: cínico, emplea a la alcahueta y, contrito, corre a rezar y a hacer penitencia en la iglesia de la Magdalena (Auto XI). Hasta los sirvientes se sienten obligados a regañar a su amo —otrora tan sospechado de judaizante— por el exagerado celo de su conducta religiosa, mientras Celestina ya viene con buenas nuevas. Aconseja Sempronio burlonamente a Calisto que disimule su pasión para no caer en las habladurías de la gente al verlo andar “royendo los sanctos” (444), o sea, besando los pies y las sagradas imágenes en busca de intercesión celestial.

La religiosidad de Calisto no parece ser ningún oportunismo del momento. Recordemos que en el comienzo mismo Calisto se refiere al lugar “tan conveniente” del encuentro donde ha ofrecido a Dios alcanzar “el servicio, sacrificio, devoción y obras pías” (Auto I: 211); y la piedad de Calisto está confirmada, al final, por Melibea, en su llanto por el amante perdido (Auto XV original: 587).

Calisto está sufriendo y también está desesperado por el silencio de Pleberio. En un tropel de palabras que expresan su grito, reclama, literal y absurdamente, que el silencio se apiade de él; se contempla ya muerto como el Cristo de la *pietà*; y pide que se conmisere también el corazón de Pleberio y se conmueva a tomar la decisión de una buena vez. ¿Por qué tarda tanto en deliberar a quién da la mano de su hija? Si Calisto desea la decisión del padre de su amada, seguramente siente que tiene buenas posibilidades. La impaciencia gana, sin embargo, y el amante apostará por un “atajo”, por un mediador que lo comunique directamente con el objeto de su deseo.

El Auto I, como cualquier comienzo de una historia, abre las expectativas y da ciertas pautas del desarrollo ulterior. La versión de dieciséis actos mantiene silencio acerca del silencio de los padres de Melibea; lo único que se transparenta

extenderlo a la dinámica retroactiva textual. De esta manera, el nítido esquema lineal se nos transforma, secundariamente, en una red de relaciones semánticas en principio rizomáticas. Los elementos en cuestión no son sólo lexicales. Así, por ejemplo, también las “fisuras” se “cierran” y las contradicciones se “resuelven”, sin desaparecer completamente del horizonte del lector.

en ella es la confianza ciega de éstos en su hija. Cuando la madre se despabila por la reiterada presencia de Celestina en su casa, ya es tarde. La versión de veintinueve actos expande este motivo: en el Auto XVI, finalmente, los padres están hablando del casorio, mientras su hija ya se ha desposado “detrás de la iglesia”. Este auto le parece incoherente al editor de Castalia (531). En realidad, presenta el mismo juego de malentendidos como lo encontramos a lo largo de toda la obra: mientras los padres hablan del futuro casorio, Melibea se alborota, piensa que han adivinado su amor por Calisto, asume que quieren entregarla a alguien de su propia elección, se rebela, patalea y ya no escucha cuando su buen padre, en realidad muy liberal, dice que ella misma tendrá que decirles cuál le agrada entre el listado de los pretendientes (538). Claro, hubiera escuchado Melibea, no tendríamos la tragedia. Y la buena madre, asustada, piensa en cómo hablar a la chiquilla de las cosas que van entre hombre y mujer. La ironía pasa en el sarcasmo y la risa: cuando los padres se disponen a hablar a la niña de sus ojos —en realidad ya no tan jovencita— de los “pajaritos”, los pajaritos ya se volaron.

El pasaje citado del Auto I es absolutamente coherente con la totalidad de la obra. Lo mismo da que ésta haya sido creada, cuando menos, a tres tiempos. Lo mismo da si el Auto I ofrece la versión auténtica de lo que había escrito el “antiguo autor” o si ésta ha sido retocada o aún reelaborada en detalle en aras de la coherencia del relato intencionado por Rojas.

El Manuscrito de Palacio

El status del fragmentario “Manuscrito de Palacio” (Faulhaber 1990, 1991) es harto problemático. Además, no cubre siquiera el Auto I completo: el texto está cortado en la mitad de la escena séptima (correspondiente a la ed. Castalia: 245). Si fuera una copia del famoso *Urtext*, sólo agrandaría la contribución de Rojas aun para esta parte de la obra (para las variantes entre el Manuscrito y la *comedia* ver Botta 1997); o si representase alguna fase del trabajo de Rojas, mostraría la imperiosa necesidad de un buen corrector para los garabatos geniales del joven estudiante de leyes¹⁶.

¹⁶ El debate en torno al Manuscrito sigue al rojo vivo; no se podría esperar menos (véase, entre otros, McGrady, 1994, Conde 1997 para el “estado de la cuestión”, y varias contribuciones aún en Pedraza Jiménez 2001). F. Lobera (2001) conjuga todas las aporías de las elucidaciones posibles, para “colgar” su solución de la anterioridad del Manuscrito de otra “enmienda” del texto (del final de la réplica de Pármeno, sobre la palabra “puta” que acompaña a Celestina por todas partes y que ella recibe con regocijo), “Todas cosas que son fazen, a doquiera que ella está, el tal nombre representa” (Lobera 2001: 91; Auto I: 240–241), que los editores “ajustan” a “representan” (desde Cejador 1913: 69). Aparentemente, el verbo en singular “es la lectura de las ediciones más antiguas” (Lobera 2001: 91). Así, efectivamente, Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Pero Burgos 1499, me parece, ofrece una posible articulación sintagmática distinta del periodo: “...segadas: con ella passan el afan cotidiano. al perder en los tableros. luego suenan sus loores todas cosas que son fazen. a do quiera que ella esta el tal nombre representa.” Zaragoza ha enredado la cosa (¿las cosas?) al empezar la frase con “Todas cosas...” En cambio, si leemos el final, según Burgos 1499, como “Luego suenan sus loores todas cosas que son hacen [que hacen ruido]. Dondequiera que ella esté, el tal nombre [de puta] representa”, no sólo obtenemos perfecto sentido, sino que desaparece la necesidad de enmiendas (en la frase “Luego

El *incipit* (Ihesus) del Manuscrito corresponde a las ediciones de dieciséis autos. En el pasaje de Calisto que analizamos, la réplica termina después de la muerte “a los afligidos viene” (Castalia, 1991: 214; en el Manuscrito, “aflitos”):

C. Saca la vela y dexa la tiniebla aconpañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis tristes pensamientos non son dignos de luz. O bien aventurada muerte aquella que deseada a los aflitos viene+. (Faulhaber 1990: 14)

En el Manuscrito se nota una cruz al final de la réplica de Calisto; explica el editor: “Una cruz sobre la línea remitía a otra en la margen inferior, ya cortada por el encuadernador, para indicar la adición, también cortada” (1990: 15). La adición apenas es legible en parte, y Faulhaber no comete ninguna falta al descifrar allí “sentirías mi mal, o piedad de seleuco”, mientras que el comienzo de la frase cortada es totalmente ilegible. McGrady (1994: 8) supone que la frase completa dice “O si viniesses, Erasítrato, ¿sentirías mi mal? ¡O piedad de Seleuco!” Esta lectura, sin embargo, no parece ser posible dados los parámetros y huellas de letras que podemos *ver* aún en ese lugar del facsímil del Manuscrito. Mirando desde la izquierda, notamos dos puntos que podrían indicar la marca de la cruz que introduce la frase añadida; luego se divisan claramente cuatro puntas de las *eses* (las últimas pertenecen a la reconstrucción plausible de “sentirías”, ya que la parte superior de la escritura de aquella palabra es todavía visible): “+ ... S....S.....SentiríaS mi mal...”.

El añadido viene con una letra más pequeña y muy apretada; si medimos las letras visibles, obtenemos un promedio de una letra por 1.4 o 1.5 milímetros. Entre la primera y la segunda *ese* media la distancia de unos siete u ocho milímetros, o sea, de unas cinco seis letras; entre la segunda y la tercera median unos diecisiete dieciocho milímetros, o sea, hay espacio para unas once o doce letras. ‘Erasítrato’ entraría numéricamente en este espacio, pero no se ven de ninguna manera las puntas de las dos *eses*. En cambio, antes de la tercera se nota un puntito, semejante a las *des* (piedad *de*) hacia el final del añadido, que podría denotar una *d*. Como más probable se ofrece la lectura “+ O Si vinieSe algún médico SentiríaS mi mal O piedad de Seleuco”.

En vista del testimonio material del Manuscrito trunco, es difícil aceptar que “el añadido confirma lo dicho al respecto por Menéndez Pidal”, mucho menos que “nos hallamos ante un caso en que el texto de nuestro fragmento presenta una lectura correcta donde todos los demás representantes de la tradición textual traen lecturas erróneas” (Conde 1997: 166 n. 8, 178–79), o sea, que “Eras y Crato” en Burgos es una mala lectura de ‘Erasítrato’ del *Urtext*, aquí el Manuscrito: si

suenan” tenemos una simple inversión del orden de palabras). Y se esfuma también el argumento de la anterioridad del Manuscrito basado en este punto. En realidad, está enredada ya la transcripción del Manuscrito en que Lobera apoya su argumento (basta comparar Faulhaber 1991: 44 con 1990: 34 y 35). Faulhaber mismo reconoce que ha transcrito algunos lugares con ayuda de ediciones posteriores. En el facsímil se lee más bien “luego suena” que “suenan”; y Faulhaber toma el fin del renglón (loores / toda cosa) como corte sintáctico (loores; toda cosa). Burgos puso la frase “Luego suena sus loores toda cosa que son hace” simplemente en plural, sin ningún efecto sobre la frase siguiente.

nuestro análisis se sostiene, Erasítrato no figuraba ni en el texto del Manuscrito. Sobre este punto, basado en la falta de las puntas visibles de las *eses*, tendremos que volver más adelante.

Ahora bien: para *La Celestina* tal cual la conocemos queda absolutamente sin consecuencia si el “Manuscrito de Palacio” es posterior a la edición de Valencia 1514, donde se introduce como *deus ex machina* la enmienda de “Celeuco” (Conde mismo deja abierta esta posibilidad, 178), o si representa el status original del *Urtext*; aun si la marcada adición saliera de la mano de Rojas, hecha en un momento de su reelaboración del *Urtext*, la alusión a la historia de Seleuco no entró en su versión final del texto tanto en la *comedia* (Burgos) como en la *tragicomedia* (trad. italiana y Zaragoza). Y se entiende bien por qué: *es otra historia*, que *no tiene nada que ver con La Celestina*. Según Valerius Maximus, para repetir una vez más el quid de la tan repetida anécdota, el hijo de Seleuco se enamora perdidamente de su joven madrastra y cae enfermo sin poder decir la causa de su pena; el famoso médico Erasítrato, convocado por el rey, diagnostica astutamente el mal y sugiere la única manera de salvar al enfermo: que se le ceda el objeto de su aflicción. Seleuco padre se apiada del hijo, le pasa a su mujer, y final feliz, aparentemente, para todos.

Mientras que Rojas remarca la historia de Píramo y Tisbe como paradigmática para Calisto y Melibea, los editores y los críticos se han empeñado en la pista falsa (el proverbial *red herring*) que les ofrece el espejismo de sus propias elucubraciones filológicas, y hasta las toman marcialmente en serio.

Las alusiones eruditas, felices o no tanto, llenaban los textos humanistas y, cuanto más arcanas, mejor. Si venían al caso parece que importaba menos. Ahora bien; aun si Rojas mismo contemplara la referencia en algún momento, la descartó como *modelo* de su historia. No se puede pensar siquiera que él, en un momento dado, estaba considerando encaminarla en aquella dirección: no lo permite la constatación de los personajes (Calisto no es hijo de Pleberio y Melibea no es su esposa) tal como está planteada en el argumento general de la obra¹⁷.

Apuntemos sólo que, con Pleberio padre a la vista en el argumento general, no podría haber pensado ni Rojas ni los lectores posteriores –siempre con la excepción de sus más recalitrantes exégetas– en que el “plebérico corazón” se hubiese referido a Melibea, y menos que hubiese sido simplemente un juego de palabras (plebérico/*plebs*), sin referencia a Pleberio, bajo el pretexto de que éste no aparece en

¹⁷ Recordemos, de paso, que el argumento general figura también en el Manuscrito y, tal como en las versiones impresas, se limita a adelantar el diseño global de los acontecimientos, especificando con más precisión sólo a los personajes del drama (Calisto, Melibea, sus padres Pleberio y Elisa [sic], Celestina y dos sirvientes desleales), y deja claro que “vinieron los amantes y los que los ministraron, en amargo y desastrado fin” (Faulhaber 1991: 29). Este hecho tendría cierta importancia si resulta que el Manuscrito es más que una promesa del *Urtext*: sin embargo, aun entonces sería sólo un detalle interesante de la génesis del texto, la confirmación de la fidelidad de Rojas al proyecto del “antiguo autor”, y nada más. Para *La Celestina* es irrelevante si el argumento que guía la acción viene del *Urtext* o no.

el Auto I¹⁸. Por otro lado, se nota que con excepción de los protagonistas (Calisto y Melibea), los más de los nombres de los otros personajes son irónicos y establecen un contraste entre personajes de una exquisita novela helenística y *dramatis personae* del teatro popular y hasta populachero de un Plauto.

Siguiendo este tren de conjeturas, al elaborar el pasaje que analizamos, la aflicción y la muerte amenazadora reclamaba a algún médico que ofreciera, aun fugitivamente, la promesa de una solución positiva al conflicto. Si el Manuscrito representa el *Urtext*, puede ser –y es incluso inevitable– que la añadida mención de Seleuco trajera a colación a Erasístrato en la mente del escritor (quienquiera que fuere); pero ese mismo escritor –según lo que acabamos de *ver*– no puso el nombre de Erasístrato en el texto; con otras palabras, no le interesó enfatizar el papel modélico de aquella historia para la suya. En la misma cadena de supuestos, el sonido del nombre de Erasístrato pudo traer a la mente los nombres sucedáneos, Eras y Crato. Pero estos nombres no son ecos vacíos, simple producto de mala lectura de “Erasístrato”, como se pensaba largo tiempo. Martín de Riquer descubrió que ambos fueron mencionados en la literatura antigua, aunque él mismo siguiera insistiendo –siguiendo a su maestro Menéndez Pidal– en que “Erasístrato es la lectura auténtica” (1957: 381). Más tarde, Miguel Garci-Gómez puntualizó que el uso de los dos médicos en el texto de Burgos 1499 tenía su buena justificación: Eras (Heras) era un famoso oculista y Crato trataba los oídos (1983: 203 y 207 n. 5); o sea, que, según este investigador, los dos médicos representan precisamente las dos especialidades reclamadas para paliar el mal del amor tanto en los sufridos ojos como en las castigadas orejas del amante. Sin embargo, también es verdad que la dolencia del protagonista no está realmente en los ojos ni en los oídos, está en su corazón. Y algo muy importante para la historia: Calisto busca médicos para curarlo, no para diagnosticarlo, porque sabe muy bien de que aflicción padece.

Lo que sucede, paralelamente, es que los dos médicos convocados de la Antigüedad no eran generalmente conocidos y, hasta el descubrimiento de Riquer, se llegó a pensar que eran nombres apócrifos. Entonces, unos lectores suspicaces se quedaron con la sospecha de error y otros, más “doctos” y más audaces, propusieron sustituirlos por nombres más reconocibles, hasta lograr dar con la *otra* historia, que les interesó más por las posibilidades de lucir erudición que de encontrar sentido al texto que tenían delante de los ojos.

Sin embargo, la existencia en sucesivas ediciones impresas de tres versiones textuales diferentes (“piedad de silencio”, “piedad celestial”, “piedad de Seleuco”) es una indicación de un lugar “neurálgico”, irresuelto del texto, al que tendremos que volver todavía.

¹⁸ Otra vez se nota, en el análisis de *La Celestina*, la instintiva separación del Auto I del resto de la obra en cierta línea interpretativa.

Las ediciones de La Celestina

Ahora estamos tal vez en condiciones de entender mejor lo que ha pasado con el texto de *La Celestina* en las ediciones posteriores a la de Burgos de 1499. Comenta Menéndez Pidal que ésta “por sus formas gramaticales está muy ligada aún al período medieval. ...todas la cuales aparecen ya en la edición de Sevilla, 1501, remozadas tal como hoy se usan” (1917: 58). Uno de los problemas más difíciles de la edición de Burgos es la estructura sintáctica de la frase, escasamente marcada. Los lectores de la poesía vanguardista tenemos experiencia con la ambigüedad intencional del texto, aunque ésta sea no intencional en la primera *Celestina*. Entendemos que la sintaxis es ya la semántica y que las dos son inseparables. En *La Celestina*, en un esfuerzo por descifrar los distintos niveles del sentido del texto, los lectores y los editores han abierto un camino que, en lugar de dilucidar, ha ido creando nuevas capas de opacidad. La obstinación con la búsqueda de las huellas del *Urtext* y las características limitativas del método filológico, de solución, se han convertido en problema. La sospecha de error o de errores en el pasaje citado ha desencadenado una espectacular “caza de brujas” humanístico-filológica.

Las primeras ediciones conocidas de la obra refundida (la traducción italiana, de 1506, y las ediciones de Zaragoza, de 1507, y de Valencia, de 1514) optaron por sustituir cuando menos a uno de los médicos de la *comedia*, “Eras”, por un nombre más reconocido, dándose el nuevo resultado parcial de “Crato y Galieno”. También “la piedad de silencio” no parecía tener mucho sentido; la “piedad” (en su sentido corriente de “virtud inspirada por Dios”, “misericordia”, etc.) y la exhortación de “inspirar” invitaban a “aclarar” el sentido sustituyendo la confusa determinación “de silencio” por algo que respondiera mejor al percibido impulso sagrado –pero otro que en *pietà*– implicado en ambos conceptos, y así surge la “piedad celestial” (en la traducción italiana y en Zaragoza). ¿Son cambios propiciados por los editores o por el autor? Tendremos que volver sobre este tema más adelante.

En otra vuelta de tuerca, en la edición de Valencia, de 1514, del azul del cielo cae la “piedad de Celeuco” (en 1529, escrito “Seleuco”). ¿Se habrá acordado Proaza de la versión descartada, si la hubo? ¿Intervino otro editor perspicaz? ¿El autor? Sabemos que la versión original y las primeras ediciones impresas fueron discutidas entre el cenáculo de amigos de Rojas. En fin, es por la presión de este grupo que surge la forma final de la obra en veintinueve actos. Más tarde, en la misma ciudad origen de *La Celestina*, “algunos doctos” de Salamanca, en 1570, piensan que la mención de Seleuco o de la piedad seleucal exige también cambio en los nombres de los médicos, y deciden sustituir al primero, el *entonces* menos conocido, para obtener “Erasístrato y Galieno”. Así, uno por uno, los nombres originales son suplantados por otros, más reconocidos. En fin, Calisto no llamaba los médicos para curar sus ojos y oídos sino su corazón... Vemos también cómo un cambio de un lado provoca, como en cadena, otro del otro lado. Salamanca así cierra un doble círculo en torno a este obsesivo “problema” textual que no dejó de alborotar a los perspicaces lectores humanistas y a sus herederos filólogos; pero el resultado no es todavía completamente “satisfactorio”: será lo que captará en su momento el ojo de Menéndez Pidal.

La primera edición crítica moderna, de Eugenio Krapf (Vigo 1899–1900), sigue el texto de Valencia de 1514, con Crato, Galieno y Celeuco (26); en las notas señala la enmienda de Salamanca, luego otra, de un traductor al inglés quien puso “Hypocrates and Galen”, y también la variante de “piedad celestial” (vol. II: 391). Si la de Krapf tenía ciertas características de bibliofilia, tal vez por el aniversario, Julio Cejador y Frauca preparó, en 1913, una edición para el público culto general, que se seguiría reeditando hasta más allá de la mitad del siglo y que echaría una larga sombra sobre los estudios celestinescos.

Cejador afirma que reproduce la edición de Vigo (y entonces de Valencia de 1514), pero como también acababa de salir la reedición de la *princeps*, de Burgos, opta por juntar las dos versiones en un solo texto, marcando en cursiva los añadidos de veintiún actos. Es una solución salomónica a un problema de dos versiones autónomas de la obra, y el lector común y corriente hasta aprecia el poder ver las variantes con sus propios ojos, sin grandes pesquisas especializadas que, a lo mejor, estarían fuera de su alcance. Más problemático, sin embargo, es el texto concreto que arroja tal hibridación: el de leer la edición de Burgos por la de Valencia y, aún más, articular la sintaxis del texto a su manera muy personal. En nuestro pasaje, obviamente, a Cejador no le gustaron ni los nombres cambiados ni los originales, de manera que, inspirado acaso por el traductor al inglés, pone como médicos a “Hipocrates e Galeno”, ahora ya reconocibles hasta por un lector de medias luces. Cuando menos, en las notas registra las variantes. En cambio, vuelve a la inicial “piedad de silencio”, pero esta vez sin señalar variantes. Quiera o no, Cejador abre la caja de Pandora para barajar el texto *ad libitum* en las ediciones a lo largo del siglo XX.

Menéndez Pidal nota este desbarajuste (1917: 61) y percibe también cierta lógica detrás del caos de las sustituciones aparentemente arbitrarias en la proximidad fónica entre “Eras y Crato” y “Erasístrato” y entre “silencio, celestial y Celeuco”. Serían palabras fácilmente confundibles en la escritura medieval, dice (60). Rojas equivocaría o no entendería las palabras Erasístrato y Celeuco y pondría (¿al azar?) nombres sugeridos por el sonido, palabras equívocas que las ediciones posteriores intentarían corregir. (De ahí se han originado dos motivos que tendrán fortuna en la crítica posterior: el supuesto lugar corrompido del *Urtext* y el joven Rojas que no ha entendido el manido episodio de Erasístrato y Seleuco)¹⁹. Si Eras y Crato son corrupción de

¹⁹ Menéndez Pidal pensó, en su momento, que Eras y Crato no existieron en la realidad, que eran nombres inventados a partir del equívoco de Rojas. El descubrimiento de Martín de Riquer (1957) y más aún el de Garcí-Gómez (1983) ponen el presunto “error” bajo otra luz: es difícil pensar ahora que el de Rojas fuera un acierto de “palos de ciego”. Pero hemos visto también cómo el mismo Riquer anula inmediatamente su descubrimiento y reitera la vigencia “original” de Erasístrato. Ahora bien; si dentro del horizonte del conocimiento que tenía a su disposición Menéndez Pidal “la corrección sencilla” fue un acierto notable, mantenerla después de los descubrimientos que afirman la existencia de los dos médicos y precisan sus oficios, se ha convertido en una ceguera insostenible. Lo que me interesa subrayar aquí es que, una vez planteada en la comunidad interpretativa, sobrevive hasta nuestros días la idea de la lectura equívoca, del lugar corrompido, del bachiller ignorante, independientemente ya de su descartado apoyo.

Erasístrato, entonces en la propuesta de Salamanca sobra un nombre, y Menéndez Pidal viene con una “corrección sencilla” que reduce el binomio cambiante a uno: “Erasístrato, médico” y propone la correspondiente “piedad de Sileuco” (60)²⁰. Pero el gran maestro, respetuoso del resto del texto, ya deja sin cambiar el plural de los verbos circundantes, lo cual ha desatado un nuevo ciclo de polémicas y de ajustes. Con Menéndez Pidal la serpiente de las enmiendas y su lógica implacable parecen que llegan a morder su cola²¹. No sorprende que la suya sea la enmienda moderna más aceptada entre los editores, a pesar de que éstos sigan las ediciones de base más diversas. En cambio, nadie parece haberse fijado en que el insigne filólogo ha adjudicado “el Plebérico corazón” inequívocamente al padre de Melibea (61).

Total, entre Cejador y Menéndez Pidal el plato está servido para un siglo de barajar todas las alternativas textuales habidas y por haber.

En Criado de Val y Trotter (1965), quienes siguen una de las ediciones falsamente fechadas en Sevilla 1502, tenemos “Crato y Galieno” y “piedad celestial”; lo mismo en Riquer (1979). López Morales (1980, no indica texto base) opta por la solución de Menéndez Pidal y verbos en singular; lo mismo en Lacarra (1995), aunque dice que sigue la edición de Zaragoza. Sólo “Sileuco” cambia en ambos en “Seleuco”. Miguel Marciales (1985) toma al pie de la letra la implicación modélica de Seleuco (I: 85–86) y ofrece la siguiente mezcolanza del lugar: “¡si ++vivieses agora **Erasístrato, médico, ¿sentirías de mi mal? ¡O piedad seleucial...**” (II: 19). Inspirado en Barthes, diseña el texto en “cenas” y *lexias*. Dorothy Severin (1987) sigue textualmente a Zaragoza, indica las variantes de Burgos, pero en una nota acepta la “lectura reconstruida” que refiere el pasaje al episodio de Erasístrato y Seleuco (88). Estos ejemplos se podrían multiplicar.

Merece mención todavía la edición monumental de Crítica (Francisco J. Lobera et al. 2000) que sigue el texto de Zaragoza. En total, es una fuente inapreciable de información sobre todos los aspectos de *La Celestina* que están en debate. Sorprende la persistencia de la sombra del supuesto “error” de lecturas de Rojas en el aparato crítico: “una incomprensión, por parte de Rojas, de los papeles del ‘antiguo autor’, ya que éste se refería sin duda a Erasístrato” (29 n. 43); “el error ... se explica fácilmente como mala lectura” (380); “la fuente hace muy difícil que la lectura correcta fuera *Eras y Crato*” (526). Entonces, ¿otra vez palos de ciego? Y de la misma manera: “el adjetivo *celestial* implica que Rojas no reconoció la referencia original a la *piedad de Seleuco*” [y se explica la anécdota] (29 n. 44). Continúa la obsesión con Seleuco, no se destaca el papel modélico de Píramo/Tisbe, sólo se apunta que “guarda ciertas semejanzas con la de Calisto y Melibea” (30 n. 46). “Plebérico” es “literalmente, ‘de Pleberio’”, pero supuestamente “No es

²⁰ Notemos esta pequeña aproximación de Seleuco al presunto “equivoco medieval” con silencio. Aun los equívocos medievales parece que son necesitados de ayuda moderna.

²¹ Guiada por esta lógica, María Rosa Lida acepta las enmiendas hechas por Menéndez Pidal como la restitución de la intención del autor, *como el texto del autor mismo*; luego impugna la pertinencia a *La Celestina* de las anécdotas de Seleuco y de Píramo y Tisbe, para concluir que “aquí como en los otros casos [o sea, al supuestamente incluir en su texto, entre otras, la ausente anécdota de Seleuco!], Rojas dejó en pie escrupulosamente la falla del ‘antiguo auctor’” (209 n. 9).

fácil discernir si el *plebérico corazón* es el de Pleberio o el de Melibea” (30 n. 45), ya que desde Cejador se ha querido entender que equivale a Melibea (527), para concluir que “*plebérico* puede significar –por orden de verosimilitud estadística [sic]– ‘de Pleberio’ ... y ‘de Melibea’ (en su calidad de ente plebérico genéticamente)” (*ibid.*). (Le habría dicho Sempronio al comentarista, dexa, señor, esos rodeos y poesías, y di que es hija de Pleberio.)

Una mirada metacrítica sobre el potencial semántico del texto

Ahora bien; así como ya muchos, hemos negado el valor modélico de la historia de Seleuco para *La Celestina*. En cambio, diferencia fundamental, nos hemos resistido a introducir “enmiendas” y “restituciones” que no tienen base en ninguno de los primeros documentos textuales. Hemos sugerido que “piedad de silencio” tiene una lectura posible fuera del aparente desatino, lectura integrada plenamente en el edificio semántico del texto de la *comedia*. En total, hemos puesto en tela de juicio la inercia en el imaginario de la comunidad interpretativa celestinesca de supuestos tales como el lugar corrupto, el malentendido del bachiller, su ignorancia de anécdotas trilladas, y la intervención del azar utilizada como un comodín demasiado cómodo.

Para mí es difícil aceptar que la serie de permutaciones “silencio – celestial – de Celeuco” es un simple producto de la confusión casual de la grafía en la lectura: en el “Manuscrito de Palacio”, aunque fuera por el azar de la tijera, “Seleuco” es claramente visible. Es decir, los motivos de la permutación hay que buscarlos en otra parte. Para hacerlo, necesitamos dejar atrás la actitud tradicional, la de plantear opciones como exclusivas de otras y profundizar más bien en el *potencial semántico* del texto; en este enfoque *metacrítico* nos puede guiar mi viejo planteamiento en *Metaestructuralismo* (1985: 244–245).

La existencia en sucesivas ediciones impresas de tres versiones textuales diferentes (“piedad de silencio”, “piedad celestial”, “piedad de Seleuco”) es una indicación de un lugar “neurálgico”, irresuelto del texto. En cierto sentido, el problema viene con la determinación de “piedad”. De hecho, la piedad a secas (“O piedad, inspira en...”) sería la solución óptima. ¿Por qué se sentía la necesidad de ponerle alguna determinación? Sorprendentemente, la pregunta puede llevarnos al status del “Manuscrito de Palacio”: porque si “piedad de Seleuco” en el mismo fuera copia de una edición valenciana, no se entendería el cambio operado en estas ediciones; “piedad de Celeuco” descendería al texto de Valencia 1514 como *deus ex machina*... Tiene que haber algún motivo. Es decir, importa explorar *intencionalidades* y no casualidades, ni multiplicar presuntos errores.

A lo mejor nos ayudan otra vez los mencionados mecanismos del lenguaje poético. Recordemos lo que hemos dicho sobre la semántica de la metáfora: que el significado lexical de la palabra empleada en el sentido figurado queda frecuentemente relegado a un segundo plano. En el sentido metafórico, reclamar la “piedad de Seleuco” tiene la connotación de pedir la ‘piedad paterna’ sin más. Pero parece que ese “sin más” se ha sentido aquí como algo difícil de conseguir por la carga que lleva la anécdota referida, o sea, por la amenaza de desviar el *ethos* de la historia hacia un rumbo indeseado. Entonces vendría la búsqueda de alternativas expresivas,

cercanas al Manuscrito, pero diferentes. El texto de Burgos de la *comedia* arroja “piedad de silencio”. En esta formulación se destaca la imagen y las connotaciones de la muerte (el posible juego piedad-*pietà*), pero, a primera vista, la expresión parece más bien enredada y muy poco clara. Los primeros lectores se lo habrían señalado a Rojas. Para la *tragicomedia* el autor opta entonces por una versión simplificada (la “piedad celestial”), más próxima a la piedad a secas, pero en cierto sentido también algo torpe por redundante (y tal vez demasiado clara en denotar la piedad divina). Otro problema de la “piedad celestial” es que ya existe, en las versiones anteriores del texto, “piedad de silencio” y, con toda probabilidad, “piedad de Seleuco”. En vista de la vacilación, Proaza optaría por la versión original, pero manteniendo cierta semejanza fónica con las opciones anteriores (“piedad de Celeuco”). Y tal como lo habrá temido Rojas al escribir su *comedia*, la mención de Seleuco abre la caja de Pandora.

Juan Carlos Conde sugiere que Rojas “seguramente participó” en la supervisión de la edición de Valencia de 1514 (1997: 179). Si fuera así, sorprendería que no corrigiera el desplazamiento en los nombres de los médicos convocados, si se hubiera dado sin su consentimiento en las ediciones anteriores. A lo mejor, Rojas mismo hizo aquel cambio para la *tragicomedia*, pensando que la especialización exacta de los mismos no era tan importante como su reconocimiento por el público. Notamos que dejó a Crato, tal vez por los castigados oídos del protagonista, mientras que éste nunca se quejó de lo que había visto...

Desde el punto de vista metacrítico, tenemos que pensar este lugar de otra manera que la tradicional: las tres variantes sucesivas y paralelas, cada una con sus ventajas y desventajas, son un indicio de búsqueda del matiz expresivo adecuado, y la misma historia del texto parece que ha intervenido en esa búsqueda. Al mismo tiempo, el pasaje obtiene perfecto sentido en cada una de estas expresiones alternativas y equivalentes.

Postscriptum a manera de resumen y moraleja

Nos hemos enfocado en unos detalles textuales, referenciales y exegéticos – subrayados por las múltiples reencarnaciones celestinescas – que, creemos, tienen su importancia teórica y práctica para el trabajo filológico. A partir de ellos hemos abogado por una cuidadosa revisión de la articulación sintáctico-semántica de los textos antes de atentar contra ellos siguiendo ediciones o propuestas problemáticas. El segundo pasaje examinado, aún más complicado, nos pone en alerta ante otras tantas dinámicas latentes y patentes en el trabajo de una “comunidad interpretativa”.

En el *Urtext* (aparentemente el Manuscrito de Palacio), Calisto, enfermo de amor por Melibea, invoca la piedad paternal refiriéndose al caso extremo de la misma representado por la conocida historia de Seleuco y su hijo. La referencia es *metafórica, connotativa* (se pide “conmiseración con el enamorado”) y no *literal*; o sea, no se implican literalmente sus elementos y, mucho menos, su patrón narrativo como pertinentes a la nueva historia de amores que empieza a contarse. Las primeras versiones publicadas de *La Celestina* retienen la palabra “piedad”, pero

eliminan, sustituyen o disimulan los otros elementos de la historia de Seleuco, lo cual se explica por su valor marginal (“metafórico”) para la nueva obra. Ahora bien; son precisamente estos repetidos retoques los que revelan un punto “neurálgico” del texto, ya que así se crea la impresión de que las soluciones propuestas no han sido completamente satisfactorias. Además, las variantes de la disimulación siguen la línea homofónica, de manera que el eco que crean evoca el fantasma de algunos de los elementos de la historia de Seleuco eliminados. Finalmente, la edición de Valencia (1514), donde participa uno de los colaboradores originales, por un lado, reintroduce la referencia a Seleuco, pero, por otro, sigue con el juego de sustituciones de los médicos mencionados, y con esta doble maniobra abre la caja de Pandora. La tradición filológica y exegética se debate entre aquellos que aceptan (y hasta multiplican) las alternativas sustitutivas y aquellos que “restituyen” en el texto más y más de los elementos eliminados y/o disimulados, y —en el afán “purista” límite— hasta llegan al sinsentido de imponer a *La Celestina* el esquema narrativo de la historia de Seleuco. La fiesta de la erudición moderna si bien descubre la socarrona erudición medieval, termina enmascarándola porque se olvida de la limitada función retórica y narrativa de la referencia para la nueva obra.

Como resultado, en el “multitexto” de *La Celestina* obtenemos una serie de alternativas potencialmente igualmente válidas e irreductibles. Esta situación aporética no se resuelve ni por la vuelta al *Urtext* del “antiguo autor” ni por las más espléndidas maniobras filológicas. La génesis textual nos revela sólo una búsqueda tentativa —imperfecta y abierta— de una expresión más adecuada.

(Escrito en español por el autor)

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN, Rafael y José Luis CANET, eds. 1997. *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*. Valencia: Universidad de Valencia.
- BOTTA, Patrizia. 1997. “El texto en movimiento (de la *Celestina* de Palacio a la *Celestina* posterior).” En Rafael Beltrán y J. L. Canet, eds., pp. 135–159.
- . 2002. “Dos problemas de interpretación: 1. ‘Calisto ha seydo’ (Auto I, 1ª escena); 2. ‘No te duele a ti en ese lugar’ (Auto XI, última escena).” *Celestinesca* 26.1–2: 45–52.
- CANET, José Luis. 1997. “La *Celestina* y el mundo intelectual de la época.” En Rafael Beltrán y J. L. Canet, eds., pp. 43–59.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, ed. 1913. *La Celestina*. 2 vols. Madrid: Clásicos Castellanos.
- CONDE, Juan Carlos. 1997. “El manuscrito II–1520 de la Biblioteca de Palacio y la *Celestina*: balance y estado de la cuestión.” En Rafael Beltrán y J. L. Canet, eds., pp. 161–185.
- CRÍADO DE VAL, M. y G. D. TROTTER, eds. 1965. *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Madrid: C.S.I.C.
- DAMIANI, Bruno M., ed. 1974. *La Celestina*. Madrid: Cátedra. México: REI, 1987.
- FAULHABER, Charles B. 1990. “*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520.” *Celestinesca* 14.2: 3–39.
- . 1991. “*Celestina* de Palacio: Rojas’s holograph manuscript?” *Celestinesca* 15.1: 3–52.
- FISH, Stanley. 1976. “Interpreting the *Variorum*.” En su *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, pp. 147–173.

- GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo. 2000. *La adulteración de La Celestina*. Madrid: Castalia.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel. 1983. "Sobre el 'plebérico corazón' de Calisto y la razón de Pleberio." *Hispania* 66.2: 202–208.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes: La Littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- KRAPF, Eugenio, ed. 1899–1900. *La Celestina*. 2 vols. Vigo: Krapf. Estudio crítico M. Menéndez y Pelayo, I: xi–lvi; bibliografía de ediciones y traducciones, II: apéndice i–c; Pamphilus de amore, apéndice 1–28, Menéndez y Pelayo, "Advertencia", 29–42.
- LACARRA, María Eugenia, ed. 1995. *La Celestina*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. 1962. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA.
- LOBERA, Francisco J. et al., eds. 2000. Fernando de Rojas (y "antiguo autor"), *La Celestina*. Barcelona: Crítica.
- LOBERA SERRANO, Francisco. 2001. "Sobre historia, texto y ecdótica, alrededor del Manuscrito de Palacio." En Felipe Pedraza Jiménez, ed., pp. 79–96.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, ed. 1980. *La Celestina*. Barcelona: Planeta.
- MARAVALL, José Antonio. 1972. *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos. 3ª ed.
- MARCIALES, Miguel. 1985. *Celestina*. 2 vols. Ed. póstuma al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. Urbana: Univ. of Illinois Press.
- McGRADY, Donald. 1994. "Two studies on the text of the Celestina." *Romance Philology* 48.1: 1–21.
- . 1995. "Entrando Calisto una huerta... and other textual problems in *Celestina*." *Hispanic Review* 63: 433–440.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. 1917. *Antología de prosistas españoles*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1940.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1940. "O jazyce básnickém." *Kapitoly z české poetiky* I. Praha: Svoboda, 1948, pp. 78–128. Trad. en su *The Word and Verbal Art*. New Haven/London: Yale Univ. Press, 1977, pp. 1–64. (Las referencias van en este orden.)
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., ed. 2001. *La Celestina: V centenario (1499–1999)*. *Actas del congreso internacional*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- RIQUER, Martín de. 1957. "Fernando de Rojas y el primer Acto de *La Celestina*." *Revista de Filología Española* 41: 373–395.
- . ed. 1979. *La Celestina*. Barcelona: Argos Vergara.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. 2001. "Esa ciudad..." En Felipe Pedraza Jiménez, ed., pp. 133–146.
- ROJAS, Fernando de. 1499. [Comedia de Calisto y Melibea.] Ed. facsimilar. New York: The Hispanic Society of America, 1970.
- . 1507. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Zaragoza: Jorge Coci. Ed. facsimilar. Julián Martín Abad, coord. *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*. 2 vols. Toledo: Antonio Pareja, 1999. Vol. 1: facsímil; vol. 2: estudios, ed. bilingüe.
- . 1514. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Valencia: Joan Joffre (facsímil en *cervantesvirtual*).
- RUSSEL, Peter E., ed. 1991. *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio. 2001. "La identidad de Fernando de Rojas." En Felipe Pedraza Jiménez, ed., pp. 23–47.
- SEVERIN, Dorothy S., ed. 1987. *La Celestina*. Madrid: Cátedra.
- SHKLOVSKI, Viktor. 1929. "Prosa ornamental (Andrei Biely)", en su *O teorii prozy*. Moscú: Fedratsia (reprint Ardis 1985), pp. 205–225. Trad. en su *Theory of Prose*. Elmwood Park, Ill.: Dalkey Archive Press, 1990, pp. 171–188. (Las referencias van en este orden.)
- VOLEK, Emil. 1985. *Metaestructuralismo: Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Madrid: Fundamentos.
- . 2006. "¿Existe Don Quijote? ¡Vaya putas, qué gustos!" *Quimera* 267: 47–52.
- WHINNOM, Keith. 2007. *The Textual History and Authorship of Celestina*. Ed. Jeremy Lawrance. Papers of the Medieval Hispanic Seminar, 52. London: Dept. of Hispanic Studies, University of London.