

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo I



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-1-8 (Tomo I)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

La recepción de *Celestina* a mediados del siglo XVI: Evaluación de dos lecturas

Félix CARRASCO
Université de Montréal

El auge adquirido por las investigaciones sobre la recepción y sobre la pragmática lingüística nos han sensibilizado y nos han despertado la conciencia histórica para recuperar el contexto socio-histórico de la comunicación artística y, a través de él, los mecanismos extratextuales activados por la instancia de la enunciación para la producción de sentido.

Desde esta óptica nos proponemos detectar las huellas de lectura de *Celestina* en dos textos del siglo XVI, conservados en forma manuscrita hasta comienzos del siglo actual y que, en nuestro conocimiento, no han sido objeto de atención por parte de la crítica celestinesca. Se trata de *El Scholástico* de Cristóbal de Villalón, editado parcialmente por Menéndez y Pelayo en 1911 y en su totalidad por J. A. Kerr en 1967¹ y de la *Comedia de Sepúlveda*, atribuida por Cotarelo y Mori, su editor, al sevillano Lorenzo de Sepúlveda².

I. *El Scholástico*

El enjundioso coloquio que nos ha legado Cristóbal de Villalón bajo el título de *El Scholástico*, pertenece, como se sabe, a la familia textual de ensayos iniciada por *El Cortesano*, donde se trata de diseñar en sus diversas facetas la figura social del humanista, maestro y discípulo. La obra recoge un muestrario bastante representativo de las cuestiones que se debatían en los círculos académicos de la Salamanca renacentista, y en ella aflora el bagaje de lecturas del intelectual de la época.

¹ Cristóbal de Villalón, *El Scholástico*, ed. J. A. Kerr, Madrid: CSIC, 1967.

² *Comedia de Sepúlveda*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid: Revista Española, 1901. Según Cotarelo, el manuscrito utilizado es una copia de Pascual de Gayangos de un manuscrito sevillano fechado en 1547, hoy desaparecido. La copia pertenecía a Menéndez y Pelayo (cf. *op. cit.*, pág. 5). Existe otra copia en la colección de Gayangos en la Biblioteca Nacional. No sabemos de ningún crítico que lo haya relacionado con *Celestina*. Ni siquiera M^a Rosa Lida la menciona en sus exhaustivas listas de imitaciones.

Como no podía ser menos en un debate de esta índole, la *Celestina* era de mención obligada. Las referencias explícitas son escasas, pero no es difícil detectar a lo largo de la obra ecos inconfundibles de la *Tragicomedia*. Una buena ilustración de estos ecos aparece cuando los participantes se enfrascan en un tema, hoy de candente actualidad, y que ya entonces les preocupaba lo bastante como para dar lugar a una larga y apasionada discusión: el puesto de la mujer en la sociedad. Dado que el debate refleja adecuadamente el espectro ideológico, los conservadores utilizan el arsenal de argumentos de la corriente misógina que les brindaba Rojas. Dice uno, nada sospechoso de feminismo, después de contar una facecia³ del folklore masculinista: «No penséis, que comenzaría por Pasiphe que tuuo açeso con el toro ni por Minerua que se juntó con el can ny por la otra que se llegó con el ximio» (pág. 179). No tengo que recordarles que estamos ante una paráfrasis de las palabras de Sempronio: «¿No has leydo de Pasife con el toro, de Minerua con el can? [...] Lo de tu abuela con el ximio ¿hablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo» (aucto I, pág. 30)⁴. Poco antes el mismo interlocutor ha utilizado otro segmento de la misma diatriba semproniana: «grandes señoras se mueren por açemileros y moços despuela...» (pág. 177)⁵.

Aparte de los múltiples ecos más o menos evidentes, hay una referencia explícita, que incluye una larga cita de la tragicomedia, y que no sólo corrobora la estima a la obra de Rojas por parte de la elite intelectual salamantina, sino que nos da indicios valiosos sobre problemas polémicos de sentido:

sabed que yo conosco vna señora generosa y hermosa de viuuo juizio y discrecion: la qual sin nunca haber visto ni conoscido a vn hombre no de muy auentajado linage ni hermosura ny valor, por solo hauerse le loado mucho vna señora que le queria bien: diziendole ser gentil hombre y sabio y galan y afamado por valiente en el exerçio de las armas dispuesto en el luchar y dançar y vailar (aunque en la verdad todo esto no era asi) ella se enamoro tanto del que nunca sosego su spiritu hasta que le houo y effetuo con el su voluntad: porque de la primera informaçion tuuo tanta fuerza en ella la opinion que formo, que luego se le asento en su juizio que solo aquel era el que merescia su amor. Pues para que alego yo cuentos tan lexos que no creo que seran creidos por su inçertitud pues mostro bien ser esto que digo verdad aquel graçioso y mas que ingenioso auctor de Celestina obra de artifiçio admirable, quando fingio que Melibea no tuuo en tanto a Calisto con hauer le visto en el huerto quanto le tuuo despues que Celestina la informo de su gentileza y merescer? Vereis que quando le ve, y

³ «O quan bien hizo aquel sabio varón, que hayándose en vna gran tempestad y mandando el piloto que todos hechassen al agua las cosas pesadas por el peligro de yr a lo hondo, el hechó en el mar la muger: y siendo reprehendido de todos dixo: yo he hechado lo que más me hace pesar» (*op. cit.*, pág. 179).

⁴ Citaremos por la edición de M. Criado de Val y G. D. Trotter, Madrid: CSIC, 1970. El carácter oscuro e insólito de este pasaje celestinesco garantiza que Celestina es la única fuente pensable (cf. Otis Green, «*Celestina*, aucto I: 'Minerua con el can'», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1954), págs. 470–474; y *Celestina*, ed. M. Marciales, Urbana and Chicago: University of Illinois, 1985, II, pág. 25 y I, págs. 109–115).

⁵ Reproducción casi literal de «muchas de las quales, en grandes estados constituydas, se sometieron a los pechos y ressollos de viles azemileros...» (aucto I, pág. 30).

el la quiere hablar le llama torpe, y con mucha fiereza huye del y no le quiere oyr: y venida Celestina a la hablar no trae medicina de mas valor que començarse le a loar diziendo. *Por dios señora si a este enfermo bien conosciesses no le juzgasses por el que has dicho y mostrado con tu yra: en dios y mi alma no tiene hiel graçias dos mill: en franqueza Alexandre en esfuerzo Héctor gesto de vn rey graçioso alegre jamas reyna en la tristeza. De noble sangre gran justador pues armado es vn sant Jorge fuerza y esfuerzo no tuuo tanto Hercules: la presençia y façiones disposiçion y desemboltura otra lengua auia menester para las contar: todo junto semeja angel del çielo. Por fe tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narçiso que se enamoro de su propia figura quando se vido en las aguas de la fuente. El mayor remedio que tiene para su passion es, tomar vna vihuela y tañe tantas cançiones y tan lastimeras que no creo que fueran otras las que compuso aquel emperador y gran musico Adriano de la partida del anima por sufrir sin desmayo la ya vezina muerte: que aunque yo se poco de musica parece que haze aquella vihuela hablar: pues si acaso canta de mejor gana se paran las aues que no aquel Antioco de quien se dize que mouia los arboles y piedras con su canto: siendo Calisto nascido no alabaran a Horptheo* [aucto IV, págs. 97–98]. Tuuieron tanta fuerza estas palabras en el pecho femenino de aquella muger, que ninguna otra cosa antes ni despues tanto basto que la hiziesse amansar: y que presa de amores de su propia voluntad se viniessse a rrendir. (págs. 165–66).

Nuestro personaje aborda aquí un problema de interpretación que toca de lleno en uno de los temas cruciales de la crítica contemporánea, es decir, la función del conjuro y de las prácticas brujeriles puestas en juego por Celestina para obtener la rendición de Melibea. El pasaje citado opta claramente por atribuir el enamoramiento de Melibea al despliegue del poder persuasivo de la tercera y su dominio de los recursos retóricos; de la intervención diabólica se hace caso omiso. De la misma opinión son los imitadores de la época: al explotar estos dos rasgos de Celestina, astucia dialéctica y auxilio sobrenatural, el elemento dominante es claramente el primero⁶.

II. *Comedia de Sepúlveda*

La presencia de *Celestina* es de mucho más relieve en la *Comedia de Sepúlveda*. Aunque la obra de Sepúlveda no es ciertamente una de las imitaciones a la moda de *Celestina*, trataremos de demostrar que la andadura dramática retenida por Sepúlveda está modelada teniendo al texto de Rojas como telón de fondo. No vamos a fundar nuestra propuesta en la coincidencia banal de que las dos se basen, en el plano del contenido, en una historia de amor entre miembros de la clase alta y en su filiación inequívoca con la comedia humanística italiana.

⁶ A título de ejemplo recordemos un pasaje de *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva: «Pues la mejor trama que ella puede tramar, es con hipocresía y santidad urdir para tejer sus telas, que con este hilado, podrá ella mejor urdir tu tela con Poliandria, que con el de las madejas texó el de Calisto y Melibea» (10ª cena). El pasaje corresponde al momento en que Pandulfo propone a Felides recurrir a los servicios de Celestina para conseguir a Polandria.

Nos basamos en que, a lo largo del desarrollo de la *Comedia de Sepúlveda*, hay diseminadas una serie de marcas discursivas, explícitas o implícitas, que denuncian más allá de toda duda razonable que la obra de Rojas está siendo utilizada como *cotexto*. Estas marcas son de muy diversa índole, desde referencias pasajeras a algún personaje o máxima de *Celestina* hasta la evocación de los graves problemas ideológicos debatidos en dicha obra.

La obra puede pasar por una muestra interesante del teatro renacentista. Es una imitación de *Il Viluppo* de Girolano Parabosco, comedia humanística con tema de «novella», en el que se ha insertado por «contaminatio» *Il Negromante* de Ludovico Ariosto para que funcione a manera de entremés dentro de la obra. A pesar del origen foráneo, Sepúlveda logra transferir la acción sin mayores artificios al medio social de la Sevilla de 1500⁷.

1. *Explotación varia de Celestina*

Pasemos por alto el sistema de acotaciones escénicas, generalmente incrustadas en el texto dramático, que imitan muy de cerca la técnica de Rojas, por ser un rasgo común al teatro de la época, celestinesco o no. Una originalidad de Sepúlveda es la de convertir en texto dramático lo que podría aparecer más bien como una didascalia prologal. Se abre la obra con un diálogo entre un espectador que va buscando el lugar de la representación y un amigo, que a su vez es amigo del autor Sepúlveda. De este modo se nos informa que el autor tiene la profesión jurídica de escribano; el personaje espectador muestra su sorpresa de que teniendo el autor profesión tan ocupada «gasta el tiempo en componer tales poemas; pues de necesidad se ha de desocupar de su oficio» (pág. 14), para dar pie a una larga y erudita defensa de los autores de comedias. Tras este elogio le declara «que la causa que a ello mueve es exercitar el entendimiento y ofrecer éste y otros semejantes trabajos a los de su patria». En definitiva, vemos aquí, en forma de realización escénica, una versión apenas disfrazada del texto prologal de Rojas «El autor a su amigo», en que se repiten varios de los tópicos presentes en el modelo⁸.

⁷ Es evidente que la interacción entre Italia y España facilitaba en la época el trasiego cultural. En la obra de Ariosto, Nibbio hace un retrato de su amo el Negromante, un embaucador de oficio, y nos cuenta cómo va cambiando de nombre y de origen, de lugar en lugar, y lo identifica como judío de los expulsados de Castilla, dando pruebas claras de antisemitismo la instancia de la enunciación: «Or è Giovanni, or Piero; quando fingesi / greco, quando d'Egitto, quando d'Africa; / et è, per dire il ver, giudeo d'origine, / di quei che fur cacciati di Castilia», (Ariosto, *Il Negromante*, acto II, págs. 549–552). Por otra parte, *Il Viluppo* era a su vez una adaptación al medio italiano de varias comedias plautinas (cf. James P. W. Crawford, «Notes on the Sixteenth Century *Comedia de Sepúlveda*», *Romanic Review*, 11 (1920), pág. 121; y Robert L. Hathaway, *Love in the Early Spanish Theatre*, Madrid: Playor, 1975, págs. 211–219).

⁸ Es decir, se imita el cuadro de la comunicación, tal como se presenta en Rojas, el *autor* hace a un *amigo* unas advertencias sobre su obra, y se repiten los tópicos de la difícil compaginación de la profesión de jurista con la de autor de comedias y la voluntad del autor de «servir a los coterráneos». Incluso puede detectarse algún eco del prólogo posliminar que añade Rojas en su edición sevillana de 1502.

Más relevantes a nuestro propósito son otros ecos de expresiones y evocación de personajes o de situaciones de la tragicomedia.

Montalbo, padre de Alarcón, comenta con Figueroa, padre de Osorio: «Paréceme, señor Figueroa, que se podría decir por nosotros que *es perdido quien tras perdido anda* [...]» (ob. cit., pág. 125), donde se evoca la utilización de esta máxima popular por Pármeno (cf. aucto I, pág. 47). Figueroa interpela a su hijo de vuelta de una jornada agitada con otro recuerdo de *Celestina*: «¿A tal hora andan los hijos de los hombres honrados y con tal hábito que parece que contrahacéis a *Centurio*?» (ob. cit., pág. 126). El mismo personaje continúa sus recriminaciones a su hijo: «¡Ay, hijo, hijo! si tuviédeses tan quitadas las ocasiones de vuestras culpas como halláis aparejadas las disculpas, *ni yo estaría quejoso ni vos culpado*» (ibidem), en que parafrasea las famosas palabras de Melibea, «que ni tú estarías quejoso ni yo descontenta» (aucto XII, pág. 212), cuando se queja de las puertas en su primera entrevista con Calisto. El pretexto de la salida de Alisa, madre de Melibea, para visitar a su hermana, que está enferma, permite a *Celestina* quedarse a solas con Melibea; pues bien, el mismo truco es utilizado por Sepúlveda: «Hoy me parece tiempo muy oportuno para enviarle la carta; porque no ha de estar su madre en casa, *que va a ver a una cuñada suya que está en la muerte*» (ob. cit., pág. 57)⁹. Las palabras de Salazar a Violante, tratando de denunciar los engaños de los hombres, bien podrían ser un eco de las famosas palabras de Calisto, «Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo...». Dice Salazar: «[...] y aquellas palabras blandas: ‘ya que sois mi norte, mi vida y mi gloria’, y otras mill confitadas heregías con que hacen idolatrar las tristes mujeres son un falso reclamo para meterlas en su engañosa red [...]» (ob. cit., pág. 73).

2. Problemas ideológicos

2.1. La intervención de la tercera

Cuando Américo Castro comenta el extraordinario éxito editorial de *Celestina* en los países europeos, afirmando que «*Celestina* se abre paso en Europa por su problematismo tan auténtico como desconcertante»¹⁰, está emitiendo un juicio sobre la dificultad de conectar el sistema de valores del universo socio-histórico con el vigente en el universo posible de la obra literaria. Desde esta misma perspectiva, muchos críticos han expresado su estupor ante el hecho de que Calisto no vacile en recurrir a un mediador tan poco honroso como *Celestina*, y más asombroso aún, que Melibea, después de su primera reacción señorial de rechazo y amenazas, acepte y convalide tanto el plan de mediación como a la mediadora.

⁹ Aunque este pretexto, como tantos otros de la comedia humanística, proviene de la comedia plautina, es claro que es su utilización en *Celestina* lo que lo mantiene vivo en la memoria del público, ya que la familiaridad con las comedias latinas estaba muy circunscrito a un reducido número de humanistas.

¹⁰ Américo Castro, «*La Celestina*» como contienda literaria, Madrid: Revista de Occidente, 1961, pág. 74.

Sepúlveda pone a Alarcón, el homólogo de Calisto, en una tesitura análoga a la crisis en que se encuentra Calisto tras el rechazo de Melibea, y hace que se le brinde como recurso último el echar mano de una celestina en el caso de que falle el recurso de la carta a Violante, la figura homóloga de Melibea: «Cuando él no lo hiciera como queremos, yo conozco una vieja que dará quince y falta a la madre *Celestina*; que es ladina y sabe más ruindades que cuatro mill diablos, que por dos reales corromperá la más sincera castidad del mundo y venderá por casto y loable al adulterio, según tiene la retórica; y yo haré que tome a su cargo este negocio» (ob. cit., pág. 60). En lugar de acceder a la propuesta siguiendo la lógica subversiva del primer autor de *Celestina*, Alarcón se distancia de Calisto rechazando con decoro un recurso tan impropio de un amante de la clase alta: «Menos es de fiar desa tal que tiene eso por oficio, y será ocasión para que Violante se disfame; por lo cual yo quiero hacer lo que está acordado, e ir luego a escribir la carta, que se me hace tarde, y luego la enviaré con Salazar». (ibid.). Se podría pensar que hay aquí un intento de rectificar la escritura de Rojas, conciliándola con los valores de la sociedad española de la época.

2.2. *Violante versus Melibea*

Cuando Salazar lleva la carta a Violante, que corresponde al primer encuentro de Celestina y Melibea, Violante, que tiene un hondo sentido de la honra, comparable al que muestra Melibea en su primera reacción, se niega con firmeza a aceptar la misiva, poniendo en evidencia el error de Melibea al no haber mantenido su actitud inicial de rechazo a las insinuaciones de Celestina: «[...] que yo estoy tan escandalizada de las palabras de los hombres, que no solo me entran por un oído y salen por otro como a algunas mujeres; pero sé que aun no las dejo entrar y que los cierro como hace el áspide por no oír las palabras del encantador [...] y por esta ocasión os ruego que llevéis la carta y digáis a vuestro señor que no la quise rescibir, y que le estaría muy mejor volverse a su estudio que andar por aquí disfamándose» (ob. cit., pág. 74). El procedimiento, por consiguiente, es idéntico al anterior; es decir, crear una réplica del personaje celestinesco, ponerlo ante la encrucijada y hacerlo virar 180° con respecto a la trayectoria celestinesca.

2.3. *El suicidio*

El suicidio por amor de Melibea era otro escollo difícil de sortear desde la ideología vigente, según se manifiesta en un crítico tan ecuánime como Valdés. La firmeza y la lucidez con que Melibea pone en marcha su plan, para que nada ni nadie se lo obstaculizara, debía chocar frontalmente con las expectativas del público, no digamos con el establecimiento eclesiástico o civil. No deja de ser extraño, como ya subrayó el maestro Bataillon¹¹, que ninguno de los numerosos imitadores o continuadores de Rojas, que llegaron a explotar hasta los elementos más insignificantes del modelo, reutilizaran el suicidio de la heroína. Y no

¹¹ Cf. Marcel Bataillon, *La «Célestine» selon Fernando de Rojas*, París: Didier, 1961, pág. 188.

solamente se apartan del prototipo en este punto por omisión, no faltan declaraciones fustigando esta audacia de Rojas: en *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, cuando preguntan a Celestina por la suerte de Melibea, responde con evasivas por cautela, pero no deja de afirmar la posición cristiana ante el problema: «Ya hija, me han preguntado esa miseria otra vez. Mi amor, no se pueden decir esos secretos, bástete saber que *fue homicida de sí misma*» (cf. cena 20^a).

Sepúlveda suscita también el problema y en cierto sentido lo lleva a realización; en efecto, Florencia de Figueroa, hija de un amigo del padre de Alarcón, se enamora perdidamente de éste, que no le hace el menor caso. Desesperada se mete en un monasterio, pero su pasión sigue viva, y allí concibe la idea de salirse y, disfrazada de hombre, se hace contratar como paje por el hombre que amaba. Para cubrir la deshonra, su fiel ama se encarga de inventar la historia de su muerte: «[...] porque ansí como, hija, os salistes del monesterio, yo dije a la Abadesa que convenía a la honra de su monesterio y a la vuestra decir que os habíades muerto súpito, y porque se tenía por cierto que había sido de pestilencia, por el escándalo no se lo habían enviado a decir hasta estar enterrada; y, pareciéndoles bien, enviaron este mensaje, el cual oído por vuestro padre y madre, quedaron tan atónitos y tan sin moverse como estatuas de mármol [...] ¡Oh, hija!: grande yerro habemos cometido, digno en verdad de un áspero castigo [...] vos sois dello buen testigo que por otra cosa no permití y di manera como hiciédeses este desvarío de saliros y asentar por paje de Alarcón, *sino por estorbar que no os matásedes, como muchas veces lo intentastes, y, al fin, creo que lo hiciérades*; y al fin, de dos males, tuve por bien escoger el menor, que fue éste», (ob. cit., págs. 36–37). En resumen, Sepúlveda introduce en el universo de ficción el tema del suicidio, sacado de la vida real, y lo explota hasta el límite de lo permisible, pero tiene buen cuidado de no sobrepasar el estadio de tentativa, marcando de nuevo su distanciamiento de la solución de Rojas.

2.4. *El conjuro*

El otro gran debate de la crítica celestinesca sobre el carácter ornamental o funcional del conjuro y, por supuesto, sobre la eficacia de lo sobrenatural demoníaco en la seducción de Melibea es indirectamente tocado en la lectura de Sepúlveda, como hemos visto en un pasaje citado anteriormente con otro propósito: «yo conozco una vieja que dará quince y falta a la madre Celestina; que es ladina y sabe más ruindades que cuatro mill diablos, que por dos reales corromperá la más sincera castidad del mundo y venderá por casto y loable al adulterio, según tiene la retórica». Los medios de que se vale Celestina para conseguir sus fines son todos de tejas abajo; de su abundante artillería se subrayan su experiencia, su sabiduría, su astucia, su retórica. Ninguna referencia al diablo, salvo su utilización para exaltar el grado de su conocimiento.

Diríamos para concluir, que en la *Comedia de Sepúlveda* se constatan dos corrientes de fuerzas que manipula la instancia de la enunciación: por una parte, una serie de alusiones de carácter superficial son utilizadas para inscribir la obra

en la tradición de la tragicomedia y para establecer la clave artística, y de otra se crea un distanciamiento radical frente a la actitud de Rojas respecto a los problemas ideológicos debatidos. Independientemente del talante del autor, del que se sabe bien poco, es evidente que el medio siglo que separa las dos obras marca una trayectoria desde la apertura hacia el cierre en cuanto a la circulación de ideas. El intento de reescritura de la tragicomedia según las exigencias de los códigos sociales, anuncia, quizás, el principio del período de involución en que se sume la sociedad española bajo el reinado de Felipe II.

Subrayemos para terminar, que un punto tan fundamental para recuperar el sentido de *Celestina*, a una generación de distancia de Rojas, como es establecer la prioridad entre poder dialéctico y poder demoníaco de *Celestina*, las dos lecturas que hemos considerado coinciden en la solución. Por nuestra parte, estamos convencidos que ésta fue unánime en las generaciones inmediatas. El dar relieve a la dimensión satánica del personaje es un fenómeno tardío. Por supuesto que cada generación e incluso cada lector tiene derecho a su propia lectura, pero no podemos olvidar que una tarea primordial del crítico es la de reconstruir los códigos vigentes en el momento de la producción del texto para arrancar las capas de sentido investidas en él. Las investigaciones sobre la recepción y la corriente de la pragmática nos han hecho más sensibles a estos problemas, pero la tarea no es tan nueva si consideramos que para esto nació, hace ya algún tiempo, la filología.