

LITERATURA MEDIEVAL

Volume III

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte

Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63840/93

ISBN: 972-8081-06-5

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa

Telefones: 795 51 40 (6 linhas)

Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa

Telefones: 342 20 50 • 346 82 01

Fax: 347 82 55

La Recepción del Planto de Pleberio en las Traducciones e Imitaciones de *Celestina*

Félix Carrasco

Université de Montréal

El gran debate surgido a principio de siglo sobre el sentido de *Celestina* se ha mantenido vivo a lo largo de toda la centuria sin que se haya producido consenso hacia ninguna de las soluciones propuestas. Los interrogantes siguen en pie a pesar del variado instrumental de análisis ofrecidos en tres décadas de «boom» de teoría literaria. Como es bien sabido, el monólogo final de Pleberio juega un papel fundamental en el debate: para un sector, el monólogo es un elemento estructural, para el otro, sería un elemento periférico rayano en la irrelevancia.

Para no repetir la apreciación de las grandes líneas del debate, nos remitimos a un trabajo anterior, en que nos ocupamos de la construcción dramática del personaje privilegiando el plano sintagmático del texto, y a otros trabajos más autorizados que el nuestro, que han hecho la recapitulación y la evaluación de la crítica sobre el problema¹. Haremos brevemente mención del importante estudio de Peter N. Dunn, publicado por las mismas fechas que el nuestro y que suscita algunos puntos pertinentes para nuestra comunicación.

El crítico declara que va a apartarse de los aspectos connotativos paradigmáticos que han caracterizado a la mayoría de los estudios anteriores, y que va a centrar su estudio en los aspectos sintagmáticos de Pleberio y su mundo tal como se revelan en la dinámica de la composición². Aunque utiliza distinta perspectiva que Bataillon, se aproxima mucho a la posición del gran maestro francés, que niega la existencia de nexo estructural entre el parlamento final de Pleberio y el núcleo de la obra. Según Dunn, la figura de Pleberio sufre un proceso de contracción, pasando del «status» de un temible patricio al de «un padre miope e incapaz que se deja llevar por la aun más boba de su mujer» (p. 413). Niega, en términos inequívocos, que las palabras de Pleberio puedan ser consideradas como voz autorial (p. 416).

Es cierto que la argumentación es llevada con rigor y con finura de espíritu, pero no es menos cierto, a nuestro juicio, que para decantar el sentido, Dunn se ve obligado a apuntalar su argumentación rellenando forzosamente los grandes vacíos del planto con elementos de la ascesis bíblico-cristiana. A diferencia de Bataillon y sus seguidores, Dunn devuelve la trascendencia al soliloquio introduciendo cargas semánticas cristianas de fuentes paulinas y patrísticas (pp. 416-17). El razonamiento de Dunn no resuelve los interrogantes cruciales del texto. Desde la dimensión sintagmática del personaje, que el crítico privilegia, no se justifica la costosa operación de semiosis teatral en que se embarca el autor de la *Tragicomedia* por la necesidad de presentar en apéndice la índole de un personaje periférico a la acción: en efecto, no debemos olvidar que en el momento culminante del drama, el autor vacía el escenario, instala en el centro la figura patética de un viejo «semichiflado» y le concede el monopolio de la palabra en una secuencia monologal, que excede en extensión a todos los monólogos de los otros personajes; es más, en las sucesivas revisiones, desde la *Comedia* hasta la *Tragicomedia* de 1502 el autor no sólo mantiene sino que refuerza al personaje y su parlamento final. Hasta como ilustración grotesca del horaciano «parturient montes —» sería excesiva.

Si tuviéramos que señalar los puntos de convergencia entre estas dos posiciones antitéticas de la crítica frente al monólogo, no sería descabellado decir que el soliloquio de Pleberio no se corresponde a los modelos que los críticos, que son lectores avezados de los textos de la

época, se esperaban: es decir, que el producto suministrado no se ajusta al «horizonte de expectativas». Pero como el «horizonte» de los críticos contemporáneos, por muy familiarizados que estén con el período, no puede reproducir fielmente el horizonte del pasado, lo mejor es volver al momento en que se ha producido el acto de comunicación, que es la entrega de la obra a su público. En efecto, como ha expresado magistralmente Jauss:

«La reconstitución del horizonte de expectativas tal como se presentaba en el momento del pasado en que una obra fue creada y recibida permite además formular las preguntas a que respondía la obra y descubrir así cómo el lector de la época pudo haberla visto y comprendido [...] Se hace aparecer claramente la diferencia hermenéutica entre el presente y el pasado en la comprensión de la obra, se toma conciencia de la historia de su recepción, la cual restablece el vínculo entre los dos horizontes, y se pone así en tela de juicio, como dogma metafísico de una filología que no ha dejado de ser más o menos platónica, la evidencia falsa de una esencia poética intemporal, siempre actual, revelada por el texto literario, y de un sentido objetivo, establecido de una vez por todas e inmediatamente accesible en todo tiempo al intérprete»³.

Orientándonos hacia el objetivo utópico de reconstruir el horizonte de expectativas del momento de la comunicación artística, vamos a echar una mirada panorámica al género celestinesco y a examinar más detenidamente dos traducciones antiguas de *Celestina* con el fin de contrastar la recepción del planto de Pleberio. Se trata de la traducción francesa de Jacques de Lavardin, de 1578⁴, y de la traducción inglesa de James Mabbe, publicada en 1631⁵.

Aunque no es necesario justificar el marco teórico de nuestro análisis, notemos que en realidad todo el corpus celestinesco no es más que la historia de una recepción: desde el momento mismo en que cae en manos de Rojas el *Auto anónimo*, se inicia un proceso de relecturas, cuyas etapas son archisabidas: *Comedia* — ediciones de la *Tragicomedia*-imitaciones y continuaciones⁶. En realidad, la *Celestina* original se presenta ya como la recepción de un modelo textual que lleva incrustadas las reglas de reescritura; desde esta perspectiva, el género celestinesco es un macrotexto constituido de sucesivas reescrituras, en las que se denuncian las desviaciones de las otras realizaciones textuales con respecto al paradigma original.

Digamos también que Bataillon se adelanta a la Escuela de Costanza destacando la importancia de la celestinesca para comprender al prototipo, afirmando reiteradamente en sus estudios que es necesario volver a las imitaciones del siglo XVI para averiguar cómo los contemporáneos de Rojas habían comprendido su obra⁷. Debemos puntualizar que Bataillon se toma su afirmación muy a la letra, y que una recepción no es una copia o identificación; podríamos decir a este respecto lo que se ha dicho sobre *Vida de Don Quijote y Sancho de Unamuno*: que nos sirven mucho mejor para estudiar la mentalidad del 98 que la de Cervantes. Evidentemente las imitaciones son respuestas al estímulo de la obra original, que aprovechan el foco de atención levantado por Rojas para posicionarse ideológicamente y hacer pasar sus propios mensajes más o menos coincidentes o divergentes, respecto a la obra modelo.

Conforme al cuadro teórico girardiano, La *Celestina* de Rojas es, en un sentido amplio, una modelización de una *crisis conflictual*, en que se asiste al desencadenamiento de fuerzas agresivas y donde los actores se disputan violentamente la *apropiación de objetos prohibidos*. Según R. Girard, «au paroxysme où la communauté se prétend déchirée par la discorde et vouée à la circularité interminable de représailles vengeresses, succède d'un seul coup la simplicité d'un antagonisme unique: toute la communauté d'un côté et de l'autre la victime»⁸, cuya inmolación va a devolver la paz y la reconciliación a la comunidad. Esto es lo que él denomina «el mecanismo sacrificial», que para el filósofo francés es una constante de todas las religiones y está presente en el origen de toda cultura humana. Los críticos que no admiten el didactismo moral en la *Celestina* de Rojas, señalan la ausencia de verdadera justicia poética, puesto que no se guarda el principio de proporción entre transgresión y retribución, postulado esencial de

toda justicia poética; incluso los defensores del carácter moralizador de la obra admiten que dicho principio queda velado por una cierta ambigüedad: hay diferentes grados de culpa que no llegan a balancearse con los castigos infligidos. Podríamos decir, volviendo al cuadro giscardiano que la sangre derramada de la víctima (o de las víctimas) no resuelve el conflicto; en realidad no sirve para nada.

Del conjunto de textos literarios que caen bajo la rúbrica de género celestinesco, vamos a centrar nuestra atención en los que en la tipología de J. Hilar, se reconocen como «grandes imitaciones», que corresponden en la tipología de M. Menéndez y Pelayo a «imitaciones propiamente dichas»⁹.

Feliciano de Silva

En rigor, la *Segunda Celestina* no tendría que examinarse desde nuestra perspectiva en la medida en que no hay nada en la obra que se corresponda o relacione con el planto de Pleberio ni con los hechos que lo determinan. Sin embargo, cuando consideramos la recepción de un modelo, tenemos que admitir que tan relevante puede ser el rechazo como la aceptación de elementos presentes en el modelo. Es significativo que Feliciano de Silva optara por amputar de su obra todos los elementos trágicos, a pesar de que en otros aspectos siga estrictamente las líneas del texto imitado.

M. Bataillon ha señalado con precisión que en la primitiva *Celestina* hay un componente cómico y un componente trágico-filosófico, que según él, se constituyen como predominantes, respectivamente, en el primer auto y en los siguientes. Para Bataillon, Rojas se habría apartado del diseño del primer autor dando un sesgo trágico al proyecto inicial (ob. cit., p. 47 y passim). En rigor, si se acepta la tesis de Bataillon, tendríamos que considerar a F. de Silva un continuador más fiel que Rojas al espíritu del primer autor¹⁰. Efectivamente, en contraste con la hecatombe que nos presenta Fernando de Rojas, Feliciano de Silva elimina totalmente las muertes violentas, o mejor dicho, no añade nuevas muertes al trayecto de la historia que le incumbe. Claro que hay que matizar la afirmación porque, al apropiarse la historia original, automáticamente se apropia de las muertes anteriores, con la visible excepción de la de Celestina, que va a utilizar como nexo con su modelo y como piedra angular para desarrollar la nueva obra. Se simula, con respecto a ciertos personajes, que Celestina ha resucitado aunque el receptor es informado que en realidad se había hecho pasar por muerta gracias a sus poderes bruñeriles y había estado oculta en casa del arcediano para escapar a la venganza por las muertes de Sempronio y Pármeneo.

La plataforma desde la que se lanza el texto de Feliciano de Silva no está en la vertiente ideológica de Rojas. Al eludir drásticamente el desenlace trágico y optar por la solución cómico-burlesca del matrimonio secreto, queda evacuada de golpe toda la problemática que envuelve la obra original. De esta forma se evita la interdicción religiosa y social de la unión extramatrimonial, y quedan coonestadas las relaciones amorosas de Felides y Poliandria sin que se haga necesaria, por tanto, la puesta en marcha de un programa para restablecer el orden turbado. Podemos concluir que hay un deliberado distanciamiento con respecto a Rojas y se contradicen las expectativas de los lectores de la *Tragicomedia*.

Gaspar Gómez de Toledo

La *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* se inscribe en la misma línea artística de Feliciano de Silva, de la que el autor se declara en el prólogo, con cierto servilismo, humilde continuador. De esta forma se elude la problemática nuclear de la obra original y se lleva el proceso de los amantes desde las relaciones secretas hasta la realización ritual del matrimonio público. Hay, sin embargo, dos incidentes trágicos: en primer lugar, Grajales y Recuajo asesinan a Areusa, sorprendida con Brauonel; en segundo lugar, Celestina, al enterarse de las nuevas del casamiento de Felides y Poliandria, sale precipitadamente a recibir el premio de sus buenos oficios, cae desde los corredores de su casa, se abre la cabeza contra las piedras y muere¹¹. Se produce así por encima de la obra de Silva, su señor y modelo, un deseo de

conectar con el modelo original, que es uno de los invariantes del género celestinesco. Aunque en el momento del accidente fatal, la acción dramática ha completado ya su andadura y tiene un cierto carácter de gratuito, pues no hay ninguna necesidad de esta muerte, no cabe duda que desde el sistema social de valores de la época, esta muerte viene a reparar el vacío o la inacción de los mecanismos sociales de retribución dejados en suspenso por Feliciano de Silva. El planto por Celestina se reparte entre dos personajes, uno anónimo, un vecino, y Sigeril. El Vezino carga la mano en el aleccionamiento moral enumerando todos sus malas hazañas. Es transparente la concepción del mecanismo sacrificial en este parlamento: Celestina paga con su vida todas sus maldades y engaños. La implicación del mecanismo social retributivo se revela a las claras:

«¡O Celestina, y quam mal as biuido, pues tan mal acabaste! Creed, señores, que toda persona que no es buena en la vida no tiene verdadera ni natural muerte» (XLIX, p. 380).

Sigeril destaca ante su amo Felides los grandes servicios y la abnegación empleada por Celestina para satisfacerle, pero vuelve a remachar el funcionamiento del mecanismo sacrificial:

«ansí está claro que qual hizo la vida tuuo la muerte [...] A la fe, señor, o auemos de servir a la virtud, que es la espuela del camino verdadero, o al apetito, que es el ceuo de la pena perpetua» (ibíd.).

Sancho de Muñón

La *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, marca un denuncia de la desviación del paradigma iniciada por Silva y seguida por Gómez de Toledo, y se pretende una vuelta a los verdaderos orígenes. El doble montaje extrafalario de Silva para negar la muerte de Celestina es objeto de un virulento ataque y es literalmente deshecho en una magistral argumentación de corte jurídico. Los pasos de la argumentación están sólidamente fundados en la escritura de Rojas. Se diría que el texto de Rojas es una especie de Texto Sagrado. Son desechados los paños calientes del matrimonio secreto para obviar o paliar las transgresiones de los amantes. Y lo más importante, el componente trágico es restablecido e incluso incrementado. A este respecto, la frustrada expectativa de los lectores de Rojas ante el inesperado sesgo de la segunda y tercera *Celestinas*, va a ser ampliamente resarcida. Queda eliminada la densa atmósfera que envuelve a las muertes y la indiscriminada relación entre castigos y culpas de la obra original y se va a mostrar con implacable evidencia la puesta en marcha del aparato retributivo social. Ya M. y Pelayo señaló bien la diferencia cualitativa entre la hecatombe de las dos obras:

«No es un accidente casual el que lleva a la muerte desde el seno del placer [...] sino la fiera ley del pundonor familiar, que ordena contra secreto agravio secreta venganza [...] para asaetear a los dos amantes y a cuantos habían sido cómplices en la deshonra de su hermana [...] Nadie antes de Sancho de Muñón había empuñado con tanto brio el puñal de Melpómene»¹².

Ponemos de relieve que el mecanismo sacrificial se marca textualmente de forma nítida: una flecha de Beliseno traspasa a los amantes en pleno abrazo amoroso.

El planto se distribuye entre dos personajes, Eugenia, madre de Roselia, y el criado Eubulo, que asume más propiamente esta función del Pleberio de Rojas.

La lamentación de Eugenia se concentra en expresar el sentimiento del dolor personal de una madre por la pérdida de su hija en la flor de la edad. Acepta la enorme tragedia que cae sobre ella como castigo de sus propios pecados:

«¿qué azote tan grande es éste que veo delante de mí, con que a Dios le ha aplacido por mis grandes pecados azotar hoy mi casa?»¹³. Termina deseando ardientemente — y esperando de Dios — que su muerte no se demore para compartir la compañía de su amada hija. Ni una sola palabra de recriminación por las circunstancias delicadas de la muerte ni contra su hijo Beliseno, autor de la espantosa ejecución.»

La función de cerrar la acción dramática es asignada a Eubulo, criado de Lisandro. El parlamento final es una «amplificatio» desbordada del soliloquio de Pleberio. Por supuesto, casi todos los elementos del modelo están presentes y engrosados, pero donde sobrepasa la medida es en la diatriba contra el amor. No sólo el Valerio Máximo sino todas las las antologías y «summas» de citas clásicas sobre las malas pasadas del amor desde la más remota antigüedad están volcadas en su peroración. El hermetismo de Pleberio sobre la dimensión religiosa de las conductas transgresoras de los personajes y de la retribución y graduación de las culpas, queda ahora perfectamente esclarecido, y eliminada la menor sombra de ambigüedad en numerosas bandas de redundancia. Para que no quede ninguna duda sobre el propósito prioritario de aleccionamiento moral, la parte final del monólogo recapitula la nomina de víctimas con una evaluación de sus diferentes culpas:

«[...] ¿Por qué no lo despedimos de nuestros corazones, pues tantos sabios lo vituperan [...] manifestando sus malos efectos y dañosas obras, y tantos ejemplos de desastre que han venido a los que al amor siguieron [...] y agora lo vemos en lo que pararon estos sabrosos y desdichados amores? Murió Lisandro, generoso caballero, dispuesto, mancebo, rico y generoso. Murió Roselia, gentil dama, [...] de casta, y sublimada en próspero y alto estado; murió su doncella, muy querida y encubridora de sus yerros; murió Oligides, escudero privado del malogrado mi amo, el cual, como más culpante por haber entrada a su perdición, cayó de las almenas y se despeñó y se hizo menuzos: murió la maldita y falsa alcahueta Celestina, miembro de Satanás; murió su sobrina Drionea, [...] buena discípula [...]. Sacarán mañana a justiciar a Brumandilon, taimado rufián y gran fanfarrón, y a Siro, mozo de espuelas, y los ahorcarán por ladrones y homicidas [...]» (ed. cit., pp. 280-81).

Las traducciones de Lavardín y Mabbe

Menéndez y Pelayo ha identificado un componente, que él llama «la parte seria» del género, disertaciones teológicas sobre el bien supremo, sobre las excelencias de la virtud, sobre el pecado, sobre la penitencia, etc, pero denuncia indignado el contraste con el componente escabroso, «el maridaje híbrido y escandaloso entre lo más sagrado y lo más profano», y fustiga la mezcla de estilos como característica del género celestinesco (ob. cit., IV, p. 41) Vamos a fijarnos en una realización de este rasgo que consiste en la presencia, o mejor, en la convivencia del panteón grecorromano y el panteón cristiano, en régimen de igualdad. Desde el Prerrenacimiento, se va a hacer moneda de libre circulación en Europa la explotación del dos sistemas de referencia cultural, el de la cultura cristiano-europea y el de la cultura clásica del mundo antiguo; ambas forman parte de pleno derecho del patrimonio cultural del hombre renacentista. Hay sin embargo una diferencia abismal en cuanto a los sistemas de creencias que subyacen en esos dos sistemas de cultura. Mientras el carácter referencial de la mitología clásica había quedado desactivado ontológicamente, el de la teología cristiana seguía siendo la piedra angular en que se sostenía la sociedad de la época. Desde el principio de su difusión por occidente, el cristianismo, a través de la labor catequizadora de la iglesia, había ido desplazando las cosmogonías clásica y germana y sustituyéndolas por la nueva concepción. Para vencer las dificultades inherentes a un proceso tan drástico de asimilación, la aculturación cristiana, como ha demostrado el medievalista José L. Romero, se produjo acoplando en la nueva concepción los elementos romano-germánicos que podían converger con otros de la cultura cristiana¹⁴. Así no se niega la existencia de otros dioses o seres sobrenaturales, pero se les homologa con los demonios de la escatología judeocristiana. Asistimos, por tanto, a un proceso histórico que va desde la coexistencia del mito cristiano con sus rivales hasta la eliminación de éstos e implantación exclusiva de las creencias cristianas. N. Frye afirma sobre este proceso que el cristianismo funciona desde la literatura premedieval, más que como «un mito importado, como un devorador de mitos»¹⁵.

Si en *Celestina*, conviven, codo a codo, los mitos clásicos con la teología cristiana, hay que pensar que la homologación se consigue, o activando o desactivando ambos sistemas de

creencias; la primera vía nos lleva al absurdo, porque no se pueden considerar simultáneamente como verdaderos los mitos clásicos y la religión cristiana, que proclama la falsedad de aquéllos; la única solución viable para colocarlos en el mismo plano es reducir ambos sistemas a puras referencias simbólico-culturales. Esta solución, que en rigor no es ni cristiana ni anticristiana, es probablemente el recurso normal de muchos escritores de la época, aunque es de ley, en estos casos, que se marque textualmente la jerarquía entre los dos sistemas¹⁶.

Esta es, a nuestro juicio, la solución adoptada por Rojas, pero, por las razones que fuera, se olvidó de dejar en su texto el «constat» de la supremacía de la teología cristiana sobre los mitos antiguos. Veamos un ejemplo concreto para mayor claridad: Cuando Melibea hace el planto por Calisto y afirma «**cortaron las hadas sus hilos, cortaronle sin confession su vida**» (aucto XX), está uniendo en un mismo enunciado dos signos sacados de dos escatologías opuestas; según la convención de la época, la alusión a las Parcas habría que interpretarla metafóricamente, mientras que el «**sin confession**» habría que tomarlo con un claro valor referencial. Sin embargo, nada en el plano de la expresión nos avisa sobre el «decalage» entre los dos signos en el plano del contenido. Gaspar Barth, el autor de la versión latina publicada en Frankfurt en 1624 bajo el título de *Pornoboscodidasculus latinus*, traduce el pasaje añadiendo un adjetivo de su cosecha: «Inciderunt Fata filum vitae ejus, abruperunt illi sine confessione necessaria vitam ejus». El adjetivo interpolado reinstala firmemente a su sustantivo en la base de la concepción cristiana del Barroco.

El traductor inglés J. Mabbe, cuando se encuentra en otros contextos con el sintagma «**sin confession**» se siente obligado a manipular el texto para restituir la nivelación entre los dos planos, así, por ejemplo, los gritos de Celestina en el momento de morir «¡**Confession, confession!**» los traduce Mabbe: «Oh, Oh, Oh!»; los de Calisto: «¡Oh, valame Santa Maria! ¡Muerto soy! ¡**Confession!**!», los traduce: «Oh, Oh! Look upon me! Ay me! I am a dead man! Oh!»; el parlamento de Tristán tras la caída de Calisto «¡Oh triste muerte, **sin confession!**» es traducido: «He is a dead man, which is a fearful thing, suddenly dead»¹⁷. H. Ph. Houck analiza la versión de Mabbe bajo la reveladora rúbrica de «paganisation» y encuadra su estudio bajo un contraste discutible de Edad Media y Renacimiento: «Apparently the translator set himself to erase the vertical line of the Middle Ages completely, to paganise the work, and to make it represent the Renaissance spirit as he felt it» (art. cit. p. 422). Ni P.E. Russell ni G. Martínez Lacalle (ed. cita., p. 31) aceptan el análisis de Houck; Russell explica la manipulación de Mabbe como un distanciamiento de un autor que el traductor considera subversivo, o por que consideraba indigeribles para sus lectores del XVII las escandalosas palabras que pronuncian unos personajes cristianos¹⁸. En resumen, al yuxtaponer dos series de signos de sistemas opuestos en el plano de la expresión, hay dos posibilidades de reequilibrar el plano del contenido:

1) restituir la plenitud a los signos cristianos, a la manera de Barth en el ejemplo considerado, que es la solución de Lavardin;

2) desmontar una de las dos series de signos, que es la solución de Mabbe.

Jacques de Lavardin

Aunque ni Lavardin ni Mabbe nos ofrecen versiones fieles al original ni tampoco pretenden hacerlas pasar por tales, podemos afirmar en términos generales que Lavardin se distancia menos de la *Tragicomedia* en su totalidad que Mabbe. Sin embargo, al enfrentarse ambos con el monólogo final, su actitudes se invierten: mientras que Mabbe reproduce casi completa la tirada de Pleberio, Lavardin la altera sustancialmente. Como afirma Denis L. Drysdall en su edición, «[Lavardin] está lejos de entender la naturaleza de la condenación de Pleberio contra el Hado, el Mundo y el Amor. Ninguna de estas adiciones menciona estos aspectos del problema; por el contrario, tratan de apartar la atención de ellos»¹⁹. Desde su profunda convicción del carácter de aleccionamiento moral de la obra, Lavardin no puede cruzarse de brazos ante los desconcertantes silencios de Pleberio con respecto a las intancias trascendentes religiosas y morales. En consecuencia, se ve obligado a rellenar los huecos para

explicitar dichas instancias, y para ello, desmonta el soliloquio y lo convierte en diálogo introduciendo al personaje Aristón, cuñado de Pleberio, que se encarga de cantar al viejo desesperado e inmerso en una filosofía de corte pagano las verdades omitidas. Primeramente, Aristón corta enérgicamente la retahíla de lamentos desgarrados: «Jusques à quand Seigneur Plebere rempliras tu le ciel de tes hauts cris? [...]» (ed. cit. p. 253); cuando logra a duras penas hacer escuchar, reevalúa los hechos a la luz del discurso teológico y moral:

«Tu te prens à Dieu qui t'osté ta fille, et n'as egard à l'enormité de son faict, et de ton outrage. C'est le vice mesme qui [l'a] precipitee en l'abysme de mort. De telle vie, telle fin. C'est le salaire de l'Amour impudic. De nos plaits vitieux, et perverses procedures sortent ses justes sentences et arrests. Qui reste donc encore punissable de ce forfait, si c'est ne toy? Car plus soigneux et diligent te convenoit estre à veiller dessus ta maison. Tu devois pratiquer cette belle sentence: Garde la vierge les huits bien clos, et ne permets auant ses nopces estre veuë deuant ta porte» (ed. cit., p. 255).

En resumen, Lavardin reinstala en el planto el paradigma cristiano reintroduciendo los signos de la Providencia, de la interdicción del amor ilícito y de la obligación de velar noche y día para salvaguardar la castidad de su hija. Por consiguiente, esta recepción del soliloquio deja ver una lectura del **mecanismo sacrificial**.

Mabbe

Realmente, al llegar al monólogo final, Rojas le pone las cosas bastante fáciles al traductor inglés; es uno de los parlamentos de gran duración en que desaparece totalmente la tensión entre series opuestas de signos. Con la sola excepción del pasaje en que nombra a las posibles víctimas del amor: cristianos, gentiles y judíos, es decir, todo ser humano, y el «lacrymarum valle», que cierra su monólogo, no hay ningún signo que remita a la concepción cristiana. La mención particularizada de los tres grupos religiosos es una forma de explicitar al destinatario de su obra²⁰. Por otra parte, en el planto de Pleberio del original encontró la fórmula magistral elusiva, bien para acallar sus propios escrúpulos religiosos o los de su público ante las audacias religiosas y morales, bien para acomodar el texto inglés a una reciente resolución del Parlamento sobre los abusos de las representaciones teatrales, e hizo de dicha fórmula la norma directriz de su adaptación²¹: Mabbe sustituye casi todas las referencias cristianas a Dios por signos léxicos de carácter pagano o neutro como *He, Deity, Divne Essence, Heaven, Cupid, Jove, fate, destiny*, etc²².

Conclusiones

Si tomamos en consideración la tesis de Jauss antes mencionada, de que desde la obra literaria podemos formular las preguntas que se hacía el lector de la época, lo menos que podemos hacer, dada la radical ambigüedad de la respuesta en nuestra obra, es señalar la escasa fiabilidad de esas preguntas. Por el contrario, hemos visto que en las imitaciones y traducciones analizadas, la explicitación y claridad de las respuestas hacen transparentes las preguntas a que responden.

En resumen, nuestra propuesta es que Rojas opera una verdadera desconstrucción del **mecanismo sacrificial**. Por el contrario, Feliciano de Silva, en *La Segunda Celestina*, recurre a desmontar el sacrificio, es decir, a anularlo. Por consiguiente, la lectura de Rojas que hace Silva sería que no ha habido efectos del sacrificio, porque no ha habido inmolación de la víctima. En el texto de Gómez de Toledo volvemos a encontrar la víctima sacrificada, y en el Sancho de Muñón, una flecha traspasa los corazones de los amantes en pleno abrazo amoroso. La imagen de la saeta funciona como metáfora de amor y como imagen real del sacrificio; por consiguiente, el **mecanismo sacrificial** queda plenamente restablecido.

Los traductores aceptan en su valor facial las reiteradas declaraciones de didactismo moral que el autor hace en las piezas pre y posliminares, pero toman conciencia de que el plano de la expresión no se corresponde ni mucho menos con esas expectativas, y se lanzan a

la operación de reconstruir dicho plano por vías diferentes y explotando virtualidades latentes en la obra original: el tratamiento «ex aequo» de dos sistemas de referencia, sin especificar la jerarquía entre ellos, por parte del autor, es modificado por Lavardin restableciendo la primacía del sistema cristiano: la concepción de la Providencia, la condena de las prácticas amorosas extramatrimoniales, la conciencia del pecado, ausentes u oscurecidas en el modelo, reaparecen en la traducción investidas de sus valores cristianos. Mabbe no puede aceptar las numerosas blasfemias y las conductas escandalosas de personajes enmarcados en una sociedad cristiana y se resuelve por eliminar tanto el marco cristiano como los pasajes más escabrosos. Evidentemente, más que paganizar, como indicaba Houck, la labor de Mabbe consiste, si se nos permite el neologismo, en «desprofanar» el texto de Rojas, borrando las marcas profanadoras de las esencias cristianas.

Notas

¹ Cf. Félix Carrasco, «La ausencia de honra en Pleberio y el contrato de veridicción», *Segismundo*, 23/24, 1978, 9-26, notas 15-18.

² Cf. Peter N. Dunn, «Pleberio's World», *PMLA*, 91, 1976, pp. 406-17 (407).

³ Nuestra traducción de la versión francesa: «La reconstitution de l'horizon d'attente tel qu'il se présentait au moment où jadis une oeuvre a été créée et reçue permet en outre de poser des questions auxquelles l'oeuvre répondait, et de découvrir ainsi comment le lecteur du temps peut l'avoir vue et comprise [...] On fait apparaître clairement la différence herméneutique entre le présent et le passé dans l'intelligence de l'oeuvre, on prend conscience de l'histoire de sa réception, que rétablit le lien entre les deux horizons, et l'on remet ainsi en question, comme dogme métaphysique d'une philologie restée plus ou moins platonicienne, la fausse évidence d'une essence poétique intemporelle, toujours actuelle, révélée par le texte littéraire, et d'un sens objectif, une fois pour toutes arrêté, immédiatement accessible en tout temps à l'interprète».

⁴ *La Celestine*, trad. Jacques de Lavardin, (París, 1578), ed. D.L. Ditysdall, Londres, Tamesis Books, 1974.

⁵ *Celestine or the Tragick-Comedie of Calisto and Melibea*, trad. inglesa de James Mabbe (Londres, 1631), ed. G. Martínez Lacalle, London, Tamesis Boocks, 1972.

⁶ Cf. M. Criado de Val, *Teoría de Castilla la Nueva, la dualidad castellana en la lengua, la literatura y la historia*, Madrid, 1969, pp. 135 y ss., y cap. VII; véase también «Auto--> Comedia--> Tragicomedia--> -> Celestina: perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria», *Celestinesca*, XII, 1988, pp. 3-8.

⁷ Cf. Marcel Batasillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961, pp. 136, 161 y passim.

⁸ Cf. René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Bernard Grasset, 1978, p. 37.

⁹ Cf. Pierre Heugas, *La Célestine et sa descendance directe*. Bordeaux, Editions Bière, 1973, pp. 29 y 36-37.

¹⁰ También Criado de Val en la tipología que hace en función de las tres etapas de la génesis del modelo, considera la *Segunda Celestina* como continuadora del *Aucto anónimo* junto con la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo y con la *Eufrosina* (cf. ob.cit., pp. 135-38).

¹¹ Véase Gaspar Gómez de Toledo, *Tercera parte de la tragicomedia Celestina*, ed. Mac E. Barrick, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1973, pp. 331, (escena XL) y 378 (escena XLIX).

¹² Cf. M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, N.B.A.E., Madrid, 1915, IV, pp. 101-102.

¹³ Cf. Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. (Salamanca, 1542), Col de libros españoles raros y curiosos, Madrid, 1872, pp. 264-65 (V, cena 3^a).

¹⁴ Cf. José Luis Romero, *La revolución burguesa en el mundo feudal*, México, Siglo XXI, 1979, pp. 63-71.

¹⁵ Cf. N. Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, 1977, p. 55.

¹⁶ Pensemos, por ejemplo, en el *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio* de Diego Hurtado de Mendoza, o el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, o en sus modelos de Pontano y Erasmo.

¹⁷ Cf. Helen Ph. Houck, «Mabbe's Paganisation of the *Celestina*», *PMLA*, LIV, 2, 1939, 422-31 (pp. 429-30). Extrañamente, en el lamento de Melibea, retiene el traductor el sintagma «sin confession»: «Thus did the destinies cut off his thred; this cut off his life without confession» (cf. ed. cit., p. 28, n. 13). Hemos tratado de localizar el pasaje en el parlamento de Melibea del auto XX y no hemos podido dar con él.

¹⁸ Cf. P.E. Russell, «English Seventeenth-Century Interpretations of Spanish Literature», *Atlante*, I, 1953, 65-77 (p. 73).

¹⁹ Nuestra traducción de «He is further still from understanding the nature of Pleberio's condemnation of Fate, the World and Love. None of his additions mentions these aspects of the problem; on the contrary, they tend to divert attention from them» (cf. *La Celestine*, trad. Jacques de Lavardin, ed. D.L. Ditsydall, Londres, Tamesis Books, 1974, p. 23).

²⁰ Creo, a este respecto, que la explicación de María Rosa Lida sigue siendo todavía la más fundada: «Rojas se propuso despojar al personaje de todo atuendo circunstancial, ligado a tal o cual religión o casta, y erigirle, cuando pronuncia la peroración, en ejemplar de validez humana universal» (cf. M^a R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, 1962, p. 474).

²¹ Según sugiere G. Martínez Lacalle, Mabbe hizo una versión abreviada para representar o para leer en público, que probablemente se completó entre 1603 y 1611, por lo que el «Act of Parliament» de 27 de mayo de 1606 para restringir los abusos de los actores debió sin duda afectar a su versión. En dicha resolución se imponía una multa de diez libras a «any person or persons [who] doe or shall in any Stage play [...] jestingly or profanely speake or use the holy Name of God, or of Christ Jesus, or of Holy Ghoste or of the Trinitie» (cf. ed. cit., p. 37).

²² Cf. Helen Ph. Houck, art. cit., p. 426.