

LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

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: 63839/93

ISBN: 972-8081-05-7

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

MS 1520 de la Biblioteca de Palacio. De los «papeles del antiguo auctor» a la *Comedia de Calisto y Melibea*: Fernando de Rojas trabaja su fuente

Charles B. Faulhaber

University of California, Berkeley

El MS 1520 de la Biblioteca de Palacio, Madrid, contiene (1) una copia acéfala de Juan de Lucena, *Diálogo de vita beata*, (2) una versión glosada del romance «Rey que no hace justicia», parte de las quejas de Jimena sobre el Cid, (3) un fragmento del primer acto de la *Comedia de Calisto y Melibea* y (4) un panegírico anónimo a los RR.CC. por la conquista de Granada. El romance y el fragmento de *la Celestina* están escritos en la misma letra, una mano cortesana de la primera mitad del s. XVI. Existen razones convincentes (aunque justicia es reconocer que no son concluyentes) para creer que es la letra de Fernando de Rojas. En sendos artículos en los dos últimos números de *Celestinesca* he presentado una edición facsimilar del texto acompañado de una transcripción paleográfica y luego una edición normalizada, con variantes sacados de las ediciones que Miguel Marciales llama priores primarias, o sea, hasta Roma, 1520, y precedida de un estudio en que intento situar el MS dentro de la tradición textual de la obra.

El fragmento de *la Celestina* empieza con el «Incipit» («Siguese la Comedia de Calisto y Melibea») y termina en la descripción que de la botica de Celestina hace Pármeno (apartado 107 del primer acto de la edición de Marciales) — y de paso recomendando vivamente a todos los estudiosos de la obra que utilicen el sistema de versículos que ha ideado el erudito venezolano para facilitar la cita de los textos. El MS incluye así el primer encuentro entre Calisto y Melibea, el largo diálogo entre Sempronio y Calisto (interrumpido por dos lacunae), la invitación de Sempronio a Celestina de hacer el agosto en las angustias de Calisto, y los intentos inútiles de Pármeno para provenir a su amo contra las astucias de la vieja. Así en sus 13 páginas el MS ofrece poco más que la mitad del primer acto de la obra.

Las variantes textuales con respecto a la *Comedia* (16 actos) y la *Tragicomedia* (21 actos) demuestran que se trata de una versión de la primera. A su vez la cantidad y tipo de las variantes, la mayoría únicas, que se encuentran en el MS con respecto a la *Comedia* impresa sólo pueden explicarse si el MS está o a la cabeza de la tradición o al final: vale decir, estamos ante una obra, los «papeles» mencionados en la carta «a un su amigo», que luego fue refundida radicalmente por Fernando de Rojas para transformarla en la *Comedia*; o bien estamos ante una versión basada en la *Comedia* y por lo tanto posterior a ella. La ausencia del argumento al primer acto, presente en las tres ediciones conocidas de la *Comedia* (y en todas las de la *Tragicomedia* salvo la de Zaragoza, 1507) induce a pensar que se trata de un MS anterior a la tradición impresa. Ofrece también soluciones altamente convincentes — de hecho sugeridas ya como conjeturas — a dos de las cruces textuales más controvertidas de la obra, el pasaje en que Calisto apela al médico griego Erasítrato y la piedad del rey Seleuco (11) y el en que Pármeno califica al marido de Celestina como «encomendador... de huevos asados» (92) en contra del «comedor de huevos asados» de la unanimidad de los otros testigos tempranos¹.

Para adelantar conclusiones, creo que el MS de Palacio formaba parte de un cuaderno en que Rojas iba escribiendo los textos que le interesaban (lo que en inglés se llamaría un «commonplace book»). Después de copiar el romance y los «papeles del antiguo auctor» hizo algunas correcciones al texto de éstos y alguna que otra enmienda. Cuando decidió revisar la obra a fondo, abandonó el MS de Palacio porque el formato pequeño no le daba lugar ni en los

márgenes ni entre líneas para hacer los cambios que quería introducir. Así el MS quedó arrinconado entre los papeles de Rojas, o tal vez pasó de mano en mano entre el círculo de sus amigos y conocidos. Mi amigo y maestro Theodore S. Beardsley, Jr. (Hispanic Society of America) considera altamente significativo el hecho de que tres de los textos del MS de Palacio se vinculen con el ambiente toledano de fines de siglo. El *Diálogo de vita beata* nos acerca a la familia de los Lucena, de Talavera de la Reina; y tal vez es por ahí que debemos buscar más precisiones. Desgraciadamente, no sabemos nada del MS antes de su ingreso en la Biblioteca de Palacio.

La primera impresión de la prioridad del MS de Palacio sobre la *Comedia* impresa está corroborada por un análisis de las diferencias textuales entre el MS, la *Comedia* y la *Tragicomedia*, casi 350 entre grandes y pequeñas. De acuerdo con su motivación, pueden dividirse entre (1) las que obedecen a un agudo sentido de los ritmos de la lengua y los recursos preconizados por las retóricas preceptivas al uso y (2) las que afectan el entramado y la caracterización de los personajes. En esta ponencia pretendo dar sólo algunas muestras de uno y otro caso.

Enmiendas estilísticas

En algunos pasajes tenemos evidencia de una voluntad de estilo que se extiende desde pequeñas alteraciones del orden de las palabras a la re-elaboración de pasajes enteros. En esto es muy diferente la actitud de Rojas aquí, ante el estilo del «antiguo auctor», que cuando metió mano a la obra otra vez para transformar la *Comedia* en *Tragicomedia*. Stephen Gilman (43-44) nota en este segundo caso «la ausencia del tipo corriente de corrección que revela el punto de vista del autor hacia su propio estilo. Quiero decir correcciones que tienen que ver con el sonido de las palabras, de repeticiones poco felices de una misma palabra, el aderezamiento de frases desequilibradas, etc.» (traducción mía). Aquí sí esto es precisamente lo que hace Rojas.

Ejemplo de la alteración en el orden de las palabras ocurre en el primer parlamento de Calisto, en el que el MS pone «que por este lugar alcanzar a Dios tengo yo ofrescido» (2) frente al «tengo yo a Dios ofrescido» de la *Comedia* (f. a1v) y el «yo tengo a Dios ofrescido» de la *Tragicomedia* (f. a5r). Es patente la voluntad de simplificar la sintaxis, primero trasladando la frase preposicional *a Dios* después del verbo y luego, en la *Tragicomedia*, quitando la inversión de sujeto y verbo. Además de la simplificación sintáctica, el efecto es de topicalizar el pronombre sujeto *yo*, enfocando así a Calisto y sus sacrificios. En este mismo parlamento Rojas inserta la frase «me alegro» (4), utilizando el paralelismo sintáctico y semántico con «se glorifican» para subrayar mejor el contraste con el estado de los gloriosos santos, que «puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventurança: & yo misto me alegro con recelo del esquiuo tormento que tu ausencia me ha de causar» (*Comedia*, f. a2r). Nótese también la asonancia de «me alegro» con «recelo» y «tormento», realizada esta última palabra además por la adición del adjetivo «esquiuo».

En otras ocasiones juega Rojas con el sonido de las palabras, con aliteraciones llamativas o con ecos de grupos consonantales. «Si dios me diese en el cielo la silla sobre sus sanctos» (*Comedia*, f. a2r) es mucho más memorable que «silla cabe su hijo a su derecha mano» (5); además, recoge la alusión a los «gloriosos santos» del parlamento anterior. En la descripción que hace Pármeneo de los oficios de Celestina, el MS ofrece «Asaz era muy amiga de estudiantes» (96), que da la impresión de una irresolución entre «asaz era amiga» y «era muy amiga». Rojas escoge la versión marcada por la aliteración vocálica. Un poco más abajo en el mismo pasaje, Pármeneo exclama, en el MS, «¡Qué trafagos traia, si piensas!» (98), que Rojas luego altera en «¡Que trafagos, si piensas, traya!» (*Comedia*, f. b2v). Nótese el eco del grupo /tr/ al principio y al final de la frase, resaltado por el ligero hipérbaton creado por la separación de verbo y complemento.

Otro recurso muy del gusto de la época, que no pasó desapercibido a la perspicacia de una María Rosa Lida de Malkiel (335n-36n), es la prosa rimada. Rojas deliberadamente manipula

el texto del «antiguo auctor» para señalar el final del período retórico con la rima: En el MS Calisto lamenta «¿Qual dolor puede ser tal, que se iguale conel mio?» (21). Rojas cambio el final a «que se iguale con *mi mal*» (*Comedia*, f. a3r). En la sinfonía de la puta vieja, de Pármeno, el «antiguo auctor» modifica «los labradores» con tres frases preposicionales paralelas («enlas viñas, enlas huertas, enlas aradas y segadas» 91), la tercera alargada mediante el uso de dos complementos. Rojas da a la frase una estructura bipartita, equilibrada, señalando el final de cada parte mediante la rima: «labradores enlas huertas, enlas *aradas*, enlas viñas, enlas *segadas*» (*Comedia*, f. b1v).

Esta misma bimembración es característica del estilo de Rojas en el gusto por la sinonimia amplificatoria (cf. de Gorog 168); y en cuatro ocasiones lo vemos desarrollar el texto mediante la adición de un sinónimo o una frase sinonímica. Así «Las lagrimas mucho desenan el coraçon dolorido» (17) pasa a «las lagrimas & *sospiros*» (*Comedia*, f. a2r); «bien ternas confiança que no te burlo» (81), a «bien ternas confiança & *creeras*» (*Comedia*, f. a7v); «comme la conoçes» (92), a «como *lo sabes* & la conosci» (*Comedia*, f. b2r); «alli hazia sus aleluias» (99), a «alli fazia ella sus aleluyas & *conciertos*» (*Comedia*, f. b2v).

Sin embargo, este gusto por la sinonimia entra en conflicto alguna vez con principios retóricos de más envergadura. Al principio del parlamento de la puta vieja, Pármeno se dirige a Calisto así en el MS: «¿Por que, señor, te matas? ¿Por que te congoxas ni atormentas?» (89). Rojas suprime el sinónimo «atormentas» y añade un segundo «señor» para conseguir dos frases totalmente paralelas y altamente eficaces como preguntas liminares: «porque señor te matas porque señor te congoxas» (*Comedia* f. b1v). En otras ocasiones también Rojas se muestra muy amigo del paralelismo. Valga un ejemplo por todos. En el MS cuando Calisto describe su pasión, dice así en un período ternario: «Mayor es la llama que tura ochenta años, que no la que en un día pasa; y (^mayor) [^menor] es la que se apaga que la que no se puede apagar; y mayor es la que mata un alma, que la que mata çient mill cuerpos» (34). Rojas suprime la segunda frase, dejando la primera y tercera, bimembres y perfectamente paralelas, para contrastar mejor el fuego emocional que abrasa a Calisto con los fuegos meramente físicos que pasan en un día.

Un estudio exhaustivo y el MS lo merece ofrecería otros muchos casos semejantes, casos en que podemos sorprender a Rojas, estudiante aplicado de los preceptos retóricos al uso, en el acto de medir frases y sopesar vocablos, buscando siempre la palabra justa.

Enmiendas basadas en la reconceptualización de la obra

Si el Rojas retórico merece una lectura detenida, el Rojas receptor y transformador de literatura ajena lo merece aún más, dadas las fisuras que se han ido viendo entre el primer acto, los demás de la *Comedia*, y los de la *Tragicomedia* (véanse, por ejemplo, el estudio introductorio de Marciales y el nuevo libro de Antonio Sánchez y María Remedios Prieto). Los cambios más interesantes son los que tienen que ver con la caracterización. De estos, los que dan un sesgo distinto a las relaciones entre Sempronio y Celestina son tal vez los más notables. Así, cuando Sempronio oye un ruido en el piso de arriba de la casa de Celestina, en el MS ésta le hacer jurar antes de decirle nada: «¿La fe que guardes secreto? Sempronio: Yo la do» (79). Rojas suprime totalmente este intercambio porque resta atención al elemento central de la escena, la falsedad de la puta Elicia, y porque refuerza la unión de Celestina y Sempronio, unión que el «antiguo auctor» había concebido en términos un tanto simplistas — los criados y el mundillo de las prostitutas en contra del de los amos — mientras que Rojas ofrece una concepción más radical, de un mundo egoísta en que cada uno obra por su parte. La primera concepción está más cerca de la de un Juan del Encina, que también utiliza un juego de oposiciones binarias como base temática de obras como el *Aucto del repelón*.

El segundo caso es aún más llamativo. Cuando Sempronio narra a Celestina los amores de Calisto y el provecho que pueden sacar de ellos, la vieja entiende en seguida y dice que, como los cirujanos, piensa «alexar la çertenidad del remedio» para prolongar las dádivas. En el MS Sempronio responde: «Contigo esto. La obra mostrará si entendí bien la liçon» (86). Rojas

sencillamente suprime toda la frase. Y la suprime porque, otra vez, muestra a un Sempronio *in statu pupillari*, subrayado por el uso de la palabra «liçon». Esta supresión a la vez distancia la caracterización de Sempronio de la de Pármeno, que sí recibe y entiende, por fin, las lecciones de la vieja, y prepara ya — en el primero acto — la disputa entre los criados y Celestina que termina con la muerte de ésta. Un último detalle: Al principio del acto, cuando Sempronio está dudando si dejar a Calisto a solas o entrar para consolarle, decide al final: «Lo mas *umano* es entrar y sufrir y consolarle» (20). Rojas cambio «umano» por «sano» para desviar las preocupaciones de Sempronio desde el estado emocional de Calisto hacia su propio pellejo. El cuidado por el estado de su amo sería más bien propio de Pármeno que de Sempronio.

Stephen Gilman (105-12, 136-40) y María Rosa Lida de Malkiel los dos hablan del agudo sentido de lugar y tiempo en *La Celestina*. Pues bien, Rojas enmienda el MS en varias ocasiones para hacer resaltar el aquí y ahora del espacio vital. Así en el primer encuentro entre Calisto y Melibea, el MS reza «¿Quien vido enesta vida cuerpo glorificado de ningund ombre, commo el mio?» (3). Rojas cambia «commo el mio» en «como *agora* el mio» (*Comedia*, f. a1v), así dando hincapié en el hecho de que es la presencia de Melibea la que ha causado en ese mismo momento su estado glorificado. En dos ocasiones Rojas añade «allá» para resaltar el cambio de lugar. En el soliloquio de Sempronio el «antiguo auctor» hace decir a éste: «Si le dexo, matarse a; si entro, matarme a» (14). Rojas pone «si entro *alla* matar me ha» (*Comedia*, f. a2v). Además de establecer un paralelismo con la frase inmediatamente anterior («entraré allá»), la adición subraya la separación física — y emocional — entre amo y criado. Más adelante, cuando Sempronio entra en la casa de Celestina después de estar ausente tres días, la furiosa Elicia le invita a subir para ver a su cliente Crito: «Sube y velle as» (78), que Rojas convierte en «sube *alla* & verle has» (*Comedia*, f. a7v). Otra vez la adición del adverbio sirve para concretar el espacio vital de la casa de Celestina.

Este juego de espacio y tiempo está íntimamente ligado al uso del diálogo, lo que Gilman llama el «eje de la vida hablada que extiende entre un tú y un yo» (23, traducción mía), analizado agudamente por el crítico norteamericano con respecto a las interpolaciones de la *Tragicomedia* (18-22). Rojas introduce semejantes precisiones ya en el paso a la *Comedia*. Así en la reacción furibunda de Melibea ante la declaración de Calisto, le dice ésta en el MS «Pues aun mas igual galardón te dare, si perseveras» (5); pero en la *Comedia* añade «yo»: «pues avn mas yigual galardón te dare *yo* si perseueras» (f. a2r). Sempronio, para aplacar la rabia de Elicia cuando aparece en casa de Celestina, le hace a la prostituta una pregunta retórica: «¿Tu piensas que la distançia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor, el fuego que esta en mi coraçón? Do yo vo, comigo va, comigo esta» (77). En la segunda frase Rojas cambia la persona de los verbos *ir* y *estar* de tercera a segunda: «do yo vo comigo *vas*: comigo *estas*» (f. a7v). El «antiguo auctor» alegoriza el amor, mientras que Rojas enfoca la relación entre Sempronio y Elicia.

Es fuerza decir que hay cambios en la otra dirección también, supresiones del nombre o pronombre del interlocutor. Por ejemplo, Sempronio termina su alusión grosera a la abuela de Calisto con el nombre de éste en el MS: «Lo de tu aguella conel ximio, ¿fue hablilla? Testigo es el cuchillo de tu aguelo, *Calisto*» (42). Rojas suprime el nombre de Calisto por razones que no son del todo evidentes.

Lo dicho es sólo un botón de muestra, pero creo que la muestra es suficiente para indicar la importancia del MS de Palacio para entender el largo génesis de *La Celestina* y por lo tanto la necesidad de un estudio detallado de los cambios producidos entre el MS y la *Comedia*; porque de la misma manera que los que intervienen entre *Comedia* y *Tragicomedia* revelan la maduración de un estilo, estos primerizos revelan el reajuste de la concepción del «antiguo auctor» a la de Fernando de Rojas.

Nota

¹ Las citas del MS de Palacio provienen de mi artículo en *Celestinesca* 15.1 (1991): 3-52. Las de la *Comedia* se toman de la edición de Burgos 1499; las de la *Tragicomedia*, de Zaragoza, 1507. Los números en **negritas** son los de los apartados de la edición de Marciales.

Referencias

- Charles B. Faulhaber. «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520.» *Celestinesca* 14.2 (1990): 3-39.
— «*Celestina* de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript?» *Celestinesca* 15.1 (1991): 3-52.
- Gilman, Stephen. *The Art of La Celestina*. Madison: University of Wisconsin Press, 1956.
- Gorog, Ralph Paul y Lisa S. de. *La sinonimia en La Celestina*. Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*. Madrid, 1972.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- [Rojas, Fernando de. *Comedia de Calisto y Melibea*.] Burgos: Fadrigue de Basilea, ca. 1499. Ed. facsm. New York: Hispanic Society of America, 1970 (reimpr. de la ed. de 1909).
- [Rojas, Fernando de. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.] Zaragoza: Jorge Coci, 1507. (Madrid: Real Academia de la Historia, 2-7-2/3566.)
- Rojas, Fernando de. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Miguel Marciales. Illinois Medieval Monographs, 1. 2 vols. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985.
- Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio, y María Remedios Prieto de la Iglesia. *Fernando de Rojas y La Celestina*. Barcelona: Teide, 1991.