

CONSIDERACIONES SOBRE 'CELESTINA' DE PALACIO

Michel Garcia
Sorbonne Nouvelle (Paris III)

La aparición de una versión desconocida, aunque sea fragmentaria, de un texto de la importancia de *Celestina* despierta forzosamente un enorme interés entre los estudiosos, habida cuenta de los numerosos enigmas que sigue presentando la elaboración del texto en sus distintos estados. La publicación a cargo de Charles B. Faulhaber de una copia incompleta del primer Auto en esta misma revista¹ responde perfectamente a esta enorme expectativa respecto a *Celestina*, si bien, hasta la fecha, no parece haber recibido la atención que se merece.²

La esperanza de descubrir un testimonio que alumbrase definitivamente todas las dudas que la crítica mantiene ante textos esenciales de la literatura del pasado anda a menudo parejas con una buena dosis de ingenuidad y una capacidad inagotable para admitir la veracidad de hallazgos sospechosos. ¿Quién se resistiría a publicar un supuesto testamento autógrafo de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, en el que se declarara *in articulo mortis* la paternidad del *Libro de Buen Amor* con algunos detalles pertinentes sobre los personajes ocultos bajo los seudónimos? O ¿una *moaxaja* de Ibn Hazm de Córdoba, con su *jarcha* plagada de palabras de un romance genuino e indiscutible, que remitiera

¹ Charles B. Faulhaber, «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520,» *Celestinesca* 14.2 (noviembre 1990): 3-39; «*Celestina* de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript?,» *Celestinesca* 15.1 (mayo 1991): 3-52.

² Con la muy notable excepción, claro está, del trabajo de Ian Michael: «*La Celestina* de Palacio: el redescubrimiento del MS. II-1520 (sign. ant. 2.A.4) y su procedencia segoviana,» *Revista de Literatura Medieval* 3 (1991): 149-161.

sin lugar a dudas a una producción poética autóctona de alto vuelo? Como resulta más sano curarse en salud, uno no debe descartar de antemano la posibilidad de una manipulación cuando surge algún descubrimiento de importancia, no vaya a ser que se las haya con un nuevo fuero de Piedrafita.³ El humor y el talento de los *inventores*, como se califica a los que han descubierto un tesoro, del fragmento de *Celestina* del Ms 1520 de Palacio (=Mp) nos obligan a un mínimo de prudencia. Pero la lectura del manuscrito y, sobre todo, el testimonio de las señoritas Morales aducido por Ian Michael, poco sospecho de burla o fantasía, nos inducen a considerar como auténtico y antiguo el fragmento publicado.⁴

Asumido el riesgo de pasar por ingenuos, el documento que se nos somete puede valorarse de dos maneras distintas. Puede tratarse de una copia más de una versión ya conocida de la *Comedia* o de la *Tragicomedia*. Una vez identificada la fuente seguida por el amanuense, el documento irá a engrosar la fila de los testimonios conservados de una difusión temprana de la obra, ya hartamente conocida. Que la copia sea manuscrita y antigua, que presente diferencias literales con la fuente identificada añaden poco a su interés desde el punto de vista de la crítica *celestinesca*, algo más en lo que concierne al posible autor u ordenador de la copia.

La otra posibilidad es que ese fragmento no corresponda a ningún estado conocido de la obra, al presentar variantes notables con todos ellos. En este caso, el testimonio puede ser de gran interés, en la medida en que remite a la elaboración misma de la obra y no ya a una de sus realizaciones conocidas.

Esta es, a mi modo de ver, la principal interrogante que despierta la publicación del fragmento del manuscrito 1520 de Palacio y la única

³ Muy molesto ante la creación del *Bulletin Hispanique* por un grupo de universitarios de Burdeos y Toulouse, R. Foulché-Delbosc, editor de la ya conocida *Revue Hispanique*, dirigió a sus contrincantes, bajo la firma de un desconocido hispanista belga, el texto inédito de un Fuero de Piedrafita. E. Mérimée lo publicó, prometiendo un estudio exhaustivo sobre tan apasionante texto. Desgraciadamente, Foulché-Delbosc denunció antes la falta de autenticidad del documento, ya que contenía un acróstico que mencionaba al Decano de la Facultad de Burdeos: «Eminentissimus Cirot».

⁴ A pesar de todos los esfuerzos, no he descubierto ningún acróstico que dijera: «C. B. F y A. G. M. lo fizieron» ni cualquier otra fórmula más ofensiva hacia el lector ingenuo.

manera de aclararla consiste en analizar con minucia las variantes que el documento presenta frente a las versiones publicadas de la *Comedia* y la *Tragicomedia*. Faulhaber nos ha proporcionado todos los datos necesarios al respecto, al publicar el texto con aparato de variantes y al comentar éstas. Pero lo hace desde una perspectiva que privilegia la iniciativa supuesta de Fernando de Rojas en la elaboración ulterior de un material preexistente. Creo preferible detenerme prioritariamente en el fragmento de Palacio e intentar definirlo *per se*, aunque, claro está, sirviéndome de la información proporcionada por la comparación con las versiones posteriores.

Descarto por el momento la posibilidad de que el fragmento sea un autógrafo de Rojas. Contra semejante hipótesis se pueden aducir varios argumentos convincentes, como los que adelanta Ian Michael: dos manos distintas; ignorancia del copista incompatible con una confusión con el leído autor de las continuaciones de *Celestina*; rasgos arcaizantes.⁵ Prefiero elegir una hipótesis de trabajo, probablemente más eficiente, la que consiste en no anticipar la autoría de esa copia para poder contemplar todas las posibles informaciones que encierra. En efecto, me parece más interesante observar si se confirma o no la existencia de un primer autor y conocer su personalidad literaria que caracterizar la labor llevada a cabo por el continuador.

El copioso aparato de variantes establecido por Faulhaber en su edición lo demuestra de sobras: el fragmento *Mp* presenta numerosos elementos que le distinguen de las versiones conocidas tanto de la *Comedia* como de la *Tragicomedia*. Tantas variantes podrían desacreditar el texto si no se justificaran, si se tratara de aberraciones, errores (en un sentido no-lachmaniano de la palabra) manifiestos, achacables al copista, a su modelo, o a los dos. No parece que éste sea el caso.

Se observan pocos errores de esa clase. Los más evidentes conciernen la transcripción de algunas palabras que han resultado, a todas luces, difíciles de identificar para el copista: "exsentençia" por "existencia" (26); "espeçia" por "espeçie" (28); "proposiçion" por "proporçion" (57); "peropoçion" por "proporçion" (64); "ençerrados" por "encerados" (105).⁶ Añádase el "torpeo" del romance que canta Calixto, que muy

⁵ «*La Celestina* de Palacio ...» p. 60.

⁶ Cito mencionando el lugar de aparición del pasaje comentado, según la división del texto realizada por Faulhaber siguiendo a Marciales.

remotamente evoca el nombre de la roca "tarpeya," "pasipa" por "Pasife" y "mireua" por "Minerva."⁷ Otros errores manifiestos son visibles, y varios de ellos han quedado subsanados por una segunda mano porque atañían al significado.⁸ En cambio, opino que no es errónea la lección de *Mp* en la violenta invectiva que Calixto dirige a Sempronio al principio del Auto. El texto dice:

Asi los diablos te lieven! Asi muerte desastrada mueras!
Asi perpetuo tengas el tormento que yo *guyso*⁹ ques
peor commo dizes verdat!

El tercer elemento se entiende del siguiente modo: «Deseo que sufras un tormento perpetuo equivalente a la monstruosa mentira que acabas de decir y opino que será peor que la gravedad de tu culpa.» La dificultad de comprensión reside en que la fórmula de equivalencia, de lo que no pasa de ser una clásica "maldición condicional,"¹⁰ "así ... como," se ve modificada por el comparativo "... peor," que añade a la fórmula tradicional un elemento nuevo poco habitual. Con todo, se entiende perfectamente y el mismo aparente desorden expresivo encaja muy bien con el estado de ánimo de Calixto el cual, más que de loco enamorado, es de rabioso endemoniado.¹¹

⁷ Para este nombre, el texto dice "mirenuua" con señal de nazalización, que podría interpretarse como "Minerva" con una metátesis de "r" y "v".

⁸ "dare" por "quedare" (18); "que llevaron los en algo" por "... los que en algo"; "despues" por "di pues" (50); "calidades" por "cantidades" (56); "en ninguna" por "en ninguna *lo tiene*" (83).

⁹ Y no "traygo", como ha leído Faulhaber. El error de interpretación de ese verbo hace incomprensible el último elemento de la frase. Opino que no es así si se lee "guyso".

¹⁰ Ese tipo de fórmula ha sido estudiado por C. Marchello-Nizia, que le ha dedicado una ponencia en el reciente coloquio sobre invectiva organizado por el CREM, en febrero de 1993. Las Actas se publicarán en el número 4bis de *Atalaya* (primavera del 94).

¹¹ La hipérbole de la que Faulhaber dice muy justamente que está en consonancia con el estado anímico de Calixto en la versión de la *Comedia*, también aparece aquí. La diferencia está en que, en la versión rojana, ha desaparecido el elemento comparativo, lo que, en cierto modo, perjudica la fórmula de "maldición condicional." Sirva esta observación para mostrar los límites de un análisis que privilegia la lección canónica en detrimento de la de *Mp*.

Al fin y al cabo, los errores no son tantos ni tan graves.¹² Todo ello resulta perfectamente conforme con la norma habitual de la transmisión manuscrita. El copista tiene sus ignorancias y es muy probable que su modelo tuviera sus defectos. Ante lo cual se puede adelantar ya un esbozo de conclusión parcial. El fragmento es una copia pero, y sobre todo, la copia de un modelo manuscrito. Es importante tener en cuenta este punto porque, en principio, sitúa al fragmento fuera de la tradición impresa de *Celestina* o, por lo menos, nos autoriza a prescindir de ella. Esta consideración abre perspectivas interesantes para el comentarista, entre otros motivos, porque lo libera de cualquier limitación de tipo cronológico.

Esta versión no queda descalificada por tan escaso número de lecturas aberrantes. Por otra parte, la cantidad notable de variantes distintivas le proporciona una innegable originalidad con relación con las versiones impresas.

Dentro de esta categoría entran los arcaísmos lingüísticos : la forma de primera persona de presente del verbo "ser" es "so", la cual queda generalmente asociada al pronombre "so yo" (50).¹³ Lo mismo pasa con "vo" y "esto" y así se confirma que se trata de un rasgo específico. El fragmento marca asimismo una clara predilección por la forma "-ie" de los imperfectos (85, entre otros); por la asimilación de la final del infinitivo con el pronombre enclítico, "velle" (78).¹⁴ Obsérvese que el arcaísmo lingüístico no es extensivo a todas las manifestaciones verbales. En un trozo donde los rasgos arcaicos son numerosos (78), se lee la forma

¹² Dudo, en particular, que se pueda calificar de error la transcripción fonética de algunos nombres de personajes de la obra. "Senbronio" es la única lección proporcionada por *Mp* y, por ser menos latinizante, no es menos válida. No se entiende cómo un copista sustituiría en este caso sistemáticamente una "b" a una "p". En el Argumento, se designa por "elisa" a la madre de Melibea y por "alicia" a la amiga de Sempronio. Si bien la vocal inicial queda invertida con respecto a la fonética de las versiones impresas ("alisa", "elicia"), el fenómeno no supone un cambio radical: los dos nombres siguen presentando entre sí la misma oposición fonética. Más aún, con la homofonía relativa de los dos nombres, se mantiene una similitud paradójica y, hasta cierto punto, escandalosa entre dos personajes de estatuto social y ético totalmente opuestos.

¹³ En las versiones impresas, sólo aparece "soy" sin pronombre.

¹⁴ Más adelante, las impresas coinciden con *Mp*: "vella querias" en *Mp*; "vella quieries" en las demás (80).

"hablaremos" cuando las versiones impresas dicen "fablemos". Lo que sí llama la atención es que el arcaísmo queda generalizado en los paradigmas en que aparece y, por lo tanto, corresponde a un estado de lengua verdadero y no a la búsqueda de efectos como podría serlo en las demás versiones.¹⁵

Las más numerosas de esas variantes se limitan a ser de estilo. La ordenación de palabras da lugar a numerosas inversiones.¹⁶ Ocurren también a menudo sustituciones de términos sinónimos o de valor equivalente en ese contexto.¹⁷ Se observa cierta alternancia entre formas con deíctico y otras sin él.¹⁸ Este inventario no puede desembocar en conclusiones indiscutibles en la medida en que la elección de tal o cual forma puede resultar de una opción estética personal difícilmente analizable. Sin embargo, quiero hacer constar que, si no se puede achacar a desidia del copista la multiplicación de variantes observada, habrá que interpretarlas como la manifestación de una forma peculiar de escribir. Así, poco a poco, el fragmento *Mp* va cobrando una personalidad propia, la cual deberá confirmarse a partir de lecciones claramente diferenciadoras.

¹⁵ Este punto queda por confirmar con un estudio exhaustivo. Otros posibles arcaísmos de *Mp* son: 10: aflitos (afligidos) pero *Mp* dice "afligidos" en 19; 12: arrebatada fin (arrebatado); 26: tura (dura); 51: guarda (huye de).

¹⁶ He aquí una lista que no pretende ser exhaustiva de casos en que las mismas palabras se encuentran ordenadas de modo distinto. 2: a dios tengo yo (tengo yo a dios); 5: en verdad en tanto (por tanto en verdad); 10: mis tristes pensamientos (mis pensamientos tristes); 13: es peor (peor es); 19: los sabios dizen (dizen los sabios); 25: tanto ... tal (tal ... tanto); 26: de lo pintado a lo vivo (de lo vivo a lo pintado); 42: fue hablilla (hablilla fue); 45: sus cambios sus trafagos (sus trafagos sus cambios); 58: tan miserablemente altercar (altercar tan miserablemente); 61: menester mas (mas menester); 83: puse contigo (contigo puse); 87: sordo maldito (maldito sordo); 88: themor o fidelidad (fidelidad o temor); 88: en mi vida menor poderio (menor poderio en mi vida); 90: luego sin ningun enpacho (sin ningun empacho luego); 99: algalia anbar (ambar, algalia).

¹⁷ 20: posible (ligero); sanar (guaresçer); 26: alma (anima); 52: conversar (conferir); 53: quanto (mientra); 56: contesçe (acaesçe); 84: meritos (causa); 86: alexar (alargar); 86 (y otros lugares): larga (luenga); 86: oyen (han oidos); 88: al qual (a quien); 89: este (tal).

¹⁸ 8: delos (destos); 21: este (esse); 53: ese (este); 56: en su (en esta); 60: eso (esto); 94: desta (dela).

A una voluntad de estilo parecen remitir algunas lecciones que, si bien presentan poca diferencia con las de las versiones conocidas, no dejan de ser significativas. Este es el caso del uso de dos vocablos distintos, que tiene como consecuencia evitar una repetición, aún a riesgo de recurrir a un término poco adecuado ("ensañar"):

16-17: «es peligro abrir o apremiar las apostemas duras porque mas se ensañan (*alii*, se enconan). [...] Las lagrimas mucho desenconan.»

Lo mismo, algo más adelante:

20: Lo mas umano (*alii*, sano) es entrar y sofrir y consolarle. Porque si posible es sanar sin arte nin aparejo, mas posible es sanar (*alii*, guaresçer) por arte y por cura.

La opción de *Mp* consiste en mantener un paralelo entre las dos curaciones posibles conservando el mismo término ("sanar"), pero eligiendo otro adjetivo ("umano") al principio. La solución elegida por las ediciones es distinta: consiste en interrumpir la serie al sustituir otra palabra a la última ocurrencia de "sanar". Esta solución supone una preocupación estilística menos inventiva que la de *Mp*.

El exaltado Calixto no se percata de lo que le espera a consecuencia de la declaración de amor que dedica a Melibea y se dirige a sus orejas: 6: «¡O bienaventuradas orejas mías que indignamente tan grand palabra aveis oído!». En son de burla, Melibea le sigue la corriente dirigiéndose al mismo interlocutor: «Mas desaventuradas de que me acabeis de oír [...]». La lección "acabes" de las ediciones, que se dirige a Calixto, queda muy por debajo en cuanto a efecto cómico, ya que, en *Mp*, la aparente complicidad formal de Melibea con Calixto, al prolongar ésta la metáfora auricular, no hace más que hacer resaltar por contraste la violenta oposición de fondo que manifiesta hacia el caballero.

Algo más adelante, Sempronio entona, para calmar el dolor de su amo, los primeros versos del romance del incendio de Roma. El cuarto verso no es conforme con las versiones conocidas: "y el manzilla no avia" por "y el de nada se dolia." ¿Qué duda cabe que el término "manzilla" es mucho más evocador de la piedad o de su falta que "dolia," que cubre varias acepciones no todas aplicables al caso? Pero la razón de ser de ese desvío con relación con la tradición *romanceril* está más bien en la voluntad de hacer constar el desvarío propio de Calixto a consecuencia de su entrevista con Melibea. Es la segunda vez que se manifiesta

poéticamente. En efecto, poco más arriba, cuando el enamorado quiso expresar su dolor por el canto, lo hizo con un pareado de rima falsa:

¿Qual dolor puede ser tal que se iguale con el mio (por:
que se iguale *con mi mal*).

Lo cual provoca la censura de Sempronio, «Destemplado esta ese laud», fórmula prudente para denunciar, sin herir demasiado a un amo más que susceptible, no sólo su desentonar sino también la letra errónea. Todo el episodio cobra así una unidad que sirve para recalcar de modo tangible para el lector el estado mental de Calixto, además de proporcionar una buena oportunidad de reírse a costa del tópico de la locura de amor.

Esas lecciones no desmerecen ante las de las ediciones de *Celestina*.¹⁹ Más aún, en varios casos, *Mp* ofrece una solución original a una dificultad a la que también se enfrentarán las ediciones. Citaré dos a modo de ilustración.

7: Vete, vete de ai, torpe : que no puede mi paçiençia
tolerar que aya subido en coraçon umano conmigo enel
iliçito amor comunicar su deleite.

El añadido de la preposición "en" con respecto con la version de *ACM* excluye el grupo "iliçito amor" de la relación directa entre el sintagma verbal "aya subido ..." y su complemento "comunicar su deleite." Lo que significa que el "deleite" mencionado no se debe a la ilicitud de ese amor sino a la intención propia de Calixto, y que caracteriza el sentimiento experimentado por el caballero "en su coraçon".²⁰

Todo lo dicho hasta aquí me parece suficiente para justificar que se considere como digno de interés el testimonio que nos proporciona *Mp*

¹⁹ Lo mismo se puede decir de la referencia a un conocido dicho para caracterizar a la amplitud de miras del marido de *Celestina*: "¡Que encomendador su marido de huevos asados!" Con ese mismo término se conoce el refrán y así lo reproduce *Correas*.

²⁰ La versión *TCM*, con preposición pero sin artículo "en ilícito amor", resulta poco menos que incomprensible. En el pasaje que reproduzco a continuación, la lección de *Mp* es mejor que las demás: 2. «Sin duda incomparablemente es mayor tal galardón [...] ni otro poder ni (*alii*, mi) voluntad humana puede conplir.»

de la elaboración de *Celestina*, y que merece valorarse y estudiarse por sí mismo y no sólo como piedra de toque de las ediciones. Mucho más fácil resulta demostrar su originalidad en las variantes de bulto que contiene y que, hasta el momento, no se han tenido en cuenta.²¹

La gran mayoría parece de poca importancia por cuanto concierne formulaciones de poca extensión y las enmiendas correspondientes de las ediciones tienden a ocultarlas o colocarlas en segundo plano. Este es el caso de las variantes de 1, 13, 41, 61, 82, 106. De no conocer las lecciones que se han hecho canónicas mediante las ediciones, ¿quién habría reparado en ellas? Algunas, sin embargo, llaman la atención.

Creo efectivamente que es mayor la impiedad que expresa 5 que la del pasaje correspondiente de la *Comedia*: «si dios me diese en el cielo la silla cabe su hijo a su derecha mano».²² Este involucra al Padre y al Hijo, mientras que aquélla se limita a los santos. La variante de 10 es más plástica que «cierra la ventana» de las ediciones. La tercera persona de los verbos de 77, además de ser más conforme con la sintaxis, ya que se refiere al "amor" o al "fuego" que acompañan en permanencia a Sempronio cuando está alejado de Aliçia, resulta menos trivial que la segunda de las ediciones, que nos obliga a pasar de un nivel de expresión metafórico a un nivel literal. Las lecciones 82 y la primera de

²¹ Dejando de lado, por el momento, las lagunas respectivas, estas son las principales. 1: do (que); 3: tanto commo (mas que); 5: si dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos no lo ternia por tanta felicidad (si dios me diese en el cielo la silla cabe su hijo a su mano derecha creo no me s(eria) mayor felicidad); 9: ¡Asi muerte desastrada mueras! Asi perpetuo tengas el tormento que yo guयो ques peor commo dizes verdat! (Asi por infortunio arrebatado perezcas! ¡Perpetuo intollerable tormento consigas el qual en grado incomparable ala penosa y desastrada muerte que espero traspasa); 10: saca la vela (cierra la ventana); 12: antes que venga la muerte quespero (ante del tiempo de mi rabiosa muerte); 13: no puede ser (no creo); 19: y ira la sog a tras el caldero (y iran la sog a y el caldero); 41: algunas alas brutas animalias (otras a brutos animales); 45-49: numerosas variantes en la invectiva misógina; 54: ponte pues en la medida de onbre que debes pensar ser mas digno delo que rreputas (ponte pues en la medido de honrra; piensa ser mas digno de lo que te reputas); 61: mas resplandesçen (no resplandecen menos); 77: Do yo vo, comigo va, comigo esta (... vas estas); 82: bien ternas confiança que no te burlo (bien t. c. y creeras que no te burlo); 106: quando aqui vino el enbaxador frances (q. vino por aqui el e. f.); 106: ¡Asi la pudiera vender çiento! ¡Asi pudiera çiento!)

²² Cf. «*Celestina* de Palacio,» p. 14, donde Faulhaber. menciona una nota de Dorothy Severin en carta dirigida a Joseph Snow, según la bibliografía.

106 dan lugar en las ediciones a una formulación más explícita o que corrige una construcción algo violenta: "tener confianza que ..." En cambio, la segunda variante de 106 resulta más contundente que la de *Mp*.²³

La otra serie de variantes de bulto corresponde a un número más que apreciable de vocablos o de fórmulas que sólo se leen en *Mp*.²⁴ Lo que llama la atención es que estos elementos no parecen responder a un capricho de autor, sino más bien a las exigencias de las situaciones que viven los personajes.

"Mientes" de 8 anula el carácter excesivamente elíptico de la respuesta de Calixto tal como aparece en las ediciones. Hay que conocer muy bien la disposición de una casa como la del caballero para entender la razón de la furia que siente hacia su criado.²⁵ En realidad, esa fórmula no hace más que asentar la rabia de Calixto en terreno más firme que el de detalles de la vida doméstica: la voluntad de hacerse respetar por el temor que puede inspirar su autoridad expresada en términos violentos y amenazadores. En cambio, la segunda fórmula de 8 omitida por las ediciones no es necesaria para que se entienda la situación. Ahora bien, el exceso de detalles que expone Sempronio sirve ante todo para justificarle ante los ojos de su amo, recurriendo justamente a detalles de este tipo que, al ser tan nimios, no deberían dar motivos por una riña. Las dos variantes de 22 y 23 expresan hasta excesos ridículos el dolor experimentado por Calixto, al equipar, en la segunda, el hecho de tocar el laud y cantar y el de llorar: en suma, una inversión completa del papel de plañidero.

Las fórmulas de 43, 79, 83 y 86 sirven para dejar bien claras las relaciones de los personajes entre sí, haciendo resaltar una especie de lógica en el diálogo. La de 79 y la segunda de 86 sientan el pacto que

²³ Para la fórmula de la invectiva contra Sempronio, véase *supra*.

²⁴ 8: mientes; questaua colgado dell alcandara; 22: ¡O triste!; 23: Tañe tu y llorare yo; 26: menor es la que se apaga que la que no se puede apagar; 43: no se si so neçio [o no]; 63: el cuello largo y delgado; 79: çe. ¿La fe que guardes secreto? S. Yo la do; 83: por ventura; 86: si me promete; [...] S. Contigo esto. La obra mostrara si entendi bien la liçion; 88: aparte de Parmeno ilegible; 89-90: varias lecciones originales; 104: benjui, de pepitas, de limon.

²⁵ Entra dentro de esa categoría la también elíptica fórmula de *Mp*, 11: «Saca la vela,» mucho menos explícita que el «çierra la ventana» de las ediciones.

ligará a Sempronio con Celestina. Las de 43 y 83 tienen un objeto más formal, el de hacer que el diálogo sea más natural. Esta última, aunque breve, presenta un valor especial. Sempronio pretende reiterar promesas hechas anteriormente a Celestina, de las que hay muchas razones de dudar que se hicieron. Ese "por ventura," un "acaso" teñido de remordimiento, claramente hipócrita, no engaña a nadie, y menos aún a Celestina, pero introduce perfectamente la declaración de Sempronio.

La fórmula de 26 ha sido comentada por Faulhaber. Su estructura marca una ruptura clara con el contexto. La pregunta de Sempronio orienta de modo decisivo la construcción: «¿Como puede ser mayor el fuego que ... que el que ...; -Mayor es el que ... que el que... .» La segunda fórmula de *Mp* no respeta esa relación lógica en su sintaxis, probablemente porque invierte el orden de los dos elementos: «[...] mayor que la que se apaga es la que no puede apagarse ...» De esta forma, el copista, llevado por el movimiento general, no ha entendido el matiz y ha sustituido los términos que introducen cada sintagma: "es" por "que"; "que" por "es".

Las variantes de 22, 23, 63 y 89-90 pertenecen a series enumerativas que, por su misma naturaleza, autorizan cambios sobre todo con el fin de aligerar un efecto juzgado excesivamente cumulativo. La búsqueda de una eficacia expresiva está reñida a veces con la voluntad de exhaustividad propia de esas descripciones. No cabe explicación lógica sino que la opción depende, en este caso también, del sentimiento literario del autor. Sin embargo, con la mención del cuello en la descripción física de Melibea (63), Calixto no hace más que atenerse rigurosamente a la cronología descriptiva del retrato tópico: entre la cabeza y las tetas, el cuello.

La última clase de variantes importantes corresponde a lo que Faulhaber llama "adiciones del copista" ("scribal addition"). Se trata a todas luces de añadidos ulteriores y, por lo tanto, deben ser analizadas, como lo hace el editor, desde la perspectiva rojana. En ellas demuestra Rojas un prurito de erudición, visible en la referencia a Erastritato y Seleuco, y el deseo de atenuar el carácter misógino de la tirada de Sempronio, recogiendo un lugar común de la ya antigua tradición tópica. Más allá del contenido mismo de esos añadidos, lo que importa es tener en cuenta el hecho de que Rojas manifiesta una personalidad que le lleva a marcar ciertas diferencias con la obra del primer autor. Este hecho constituye sin duda una de las claves para interpretar el fragmento *Mp* y tener en buena cuenta la naturaleza del texto que contiene.

Adelantaba al principio de este trabajo la idea de que el fragmento *Mp* fuera copia de un texto manuscrito. Se puede descartar, además, que el modelo primitivo tuviera algo que ver con las ediciones de la *Comedia* y, menos aún, de la *Tragicomedia*. *Mp* nos sitúa en una etapa anterior, en la que el texto del primer Auto circulaba no como fragmento de un conjunto más amplio sino ya como texto que se bastaba a sí mismo. Las mismas enmiendas que le han sido añadidas confirman el hecho. Se limitan a las adiciones del copista superpuestas o no a palabras o a fragmentos de frase tachados. Lo cual significa, *al contrario*, que la casi totalidad de las variantes que *Mp* presenta frente a la *Comedia* y a la *Tragicomedia* no ha dado lugar a enmiendas por parte del lector-corrector.

El hecho puede explicarse de la siguiente manera. La versión primitiva ha sido revisada por éste a partir de una versión impresa de la *Comedia*.²⁶ El corrector se ha contentado con apuntar las variantes que le parecían más importantes pero no manifiesta, en ningún momento, la voluntad de reducir esa versión a una copia exacta de la versión ya canónica. ¿Cómo suponer, por consiguiente, que el autor de la copia es Rojas? De ser así, no se entendería por qué se hubiera limitado a unas cuantas enmiendas, dejando sin tocar las diferencias más numerosas. Mucho más verosímil es pensar que se trata de una copia del texto primitivo, hecha cuando aún su autor no conocía la obra de Rojas, y que alguien, el mismo u otro más adelante, ha modificado a partir de ésta, limitándose a las variantes más significativas. Dicho de otro modo, el fragmento *Mp* sería copia de la obra primitiva enmendada posteriormente sólo en unos pocos aspectos, a partir de la versión rojana.

Se puede sacar toda clase de consecuencias de lo aquí apuntado. La primera y más evidente es que ya no cabe la menor duda acerca de la exactitud de la afirmación del Prólogo de Rojas según la que disponía de un texto que le sirvió de punto de partida para su *Comedia*. La polémica sobre una posible mixtificación por parte de ese autor parece definitivamente fuera de lugar.

Ahora bien, lo que descubrimos a través de este fragmento son las libertades que se ha tomado Rojas con su modelo. Aunque respeta lo esencial, las distintas escenas y su orden de sucesión, las ideas

²⁶ No hay ninguna necesidad de considerar que el texto que sirviera para enmendar el primero fuera una copia manuscrita de la *Comedia* de Rojas, en curso de elaboración o antes de publicarse.

principales, los diálogos, etc.,²⁷ no duda en modificar ampliamente el estilo. Visto así, no hace obra de mero continuador sino que actúa como un autor y creador y, para ello, se apropia el texto heredado y lo modifica según su parecer. Desde esta perspectiva, queda por llevar a cabo un estudio minucioso de las variantes, incluyendo las más mínimas, para medir la diferencia que separa la concepción de la literatura de Rojas con la que compartía su antecesor.²⁸

Insisto en que Rojas no pretende ser sólo un continuador, sino que aspira a que se le considere también como autor. El fenómeno de apropiación del texto de su antecesor ya mencionado se explica así. Nada sorprendente en el caso. Lo es más que a la crítica no se nos haya ocurrido que Rojas no se contentaría con prolongar lo ya escrito. Aparte de que esto supone un concepto de la propiedad literaria poco conforme con las prácticas al uso en aquella época, un respeto absoluto hacia un fragmento que, al fin y al cabo, queda incorporado en un conjunto que le sobrepasa con mucho, es totalmente inverosímil. Existe una contradicción esencial entre la voluntad de desarrollar un material primitivo y la de dejar éste en su estado original. Creo, pues, que se ha cometido un error "sicológico" a la hora de analizar el proyecto de Rojas.²⁹

Se ha cometido probablemente otro error cuando se ha valorado la obra primitiva. Nos cuesta trabajo pensar que ese texto no se bastara a sí mismo. Verdad es que el argumento fija un término para la desastrosa muerte de los enamorados que esa obra no alcanza. Pero, ¿es legítimo suponer, por esa única razón, que la obra quedaba inconclusa? Y aún así, ¿está realmente inscrita en ella la necesidad de su continuación? Creo sinceramente que no. Desconocemos las razones exactas que llevaron al

²⁷ Obsérvese, en particular, la ausencia de enmienda en el *Síguese* y en *El argumento*, salvo un posible error del copista de *Mp* ("alcauetes") en el *Síguese* y una "y" de más o una "de" de menos en *El argumento*.

²⁸ Opino que el resultado desembocará en la confrontación entre la técnica de un escritor verdadero (el primer autor) y la de un *amateur* (Rojas) por muy leído que éste sea. El primer autor mezcla los registros de lengua, incluyendo expresiones que suenan a popular en un contexto archiculto con una soltura que desconoce Rojas. Un *amateur* no puede permitirse ese lujo porque no domina bastante su estilo y una iniciativa para introducir un elemento de trivialidad sería casi forzosamente interpretada como un desliz involuntario.

²⁹ Ha contribuido a ello la ausencia de obra ulterior por parte de Rojas.

primitivo autor a dejar su obra donde la ha dejado, pero sería excesivo pensar que no pudo seguirla más adelante. También hay que contemplar la posibilidad de que no quisiera o no juzgara útil hacerlo. Visto así, consta que Rojas, al continuar la obra, se entremete en algo no previsto y, además, que no le correspondía.

Cabe la posibilidad de que el texto primitivo fuera relativamente antiguo. Es lo que dejan suponer los rasgos arcaicos ya señalados y también las informaciones proporcionadas por Ian Michael sobre el posible autor de la copia.³⁰ Ese texto ha circulado manuscrito en los ambientes universitarios salmantinos durante varios años. A lo largo de ese período, a ningún escritor experimentado se le ha ocurrido añadirle una continuación. Esa idea nació en la mente de un joven jurista, adicto a la literatura y bastante al tanto de las ideas que se manejaban por entonces en Salamanca sobre el amor y sus enfermedades, con tiempo libre suficiente para emprender tan peregrina tarea. Todos sabemos el éxito que tuvo esa iniciativa.

Pero ha tenido una consecuencia negativa sobre el texto primitivo y su primer autor que merecen mucha más atención de la que se les ha prestado hasta ahora. Dejemos de buscar ediciones desaparecidas de la *Comedia* o la *Tragicomedia* para dedicarnos a indagar en los sitios menos esperados sin olvidar las fichas redactadas por diligentes archiveras en busca de nuevas copias, completas dentro de lo posible, de la *Celestina* primitiva.

³⁰ Ian Michael emite la hipótesis según la que el que constituyó el volumen fuera el Licenciado Sebastián de Peralta, que cursó Derecho en Salamanca, en los mismos años que Rojas, por haber nacido hacia 1473. I. Michael, «*La Celestina de Palacio: el redescubrimiento ...*» pp. 158-159.