

Las celestinas como lecturas privilegiadas de la Celestina

Francisco Herrera
Vejer de la Frontera

[En *Celestinesca* 24 (2000): 186-189, apareció una reseña del libro de Francisco Herrera, *La materia celestinesca: Un hipertexto literario* y aquí siguen las reflexiones del autor del libro reseñado, las cuales tienen su propio interés para los lectores de esta revista. Ed.]

La historia de la literatura, y de las artes en general, se constituye sobre todo como una continua iluminación de unas obras sobre otras. Así, no podemos entender la mayoría de la poesía renacentista sin el modelo petrarquista o el *soto y su donayre* de Juan de la Cruz sin el *huerto cerrado* del Cantar de los Cantares. Pero, al mismo tiempo, se establece una relación en sentido contrario: la recreación de *Las Meninas* de Picasso hace una lectura propia del lienzo de Velázquez, un juego privilegiado de artista a artista. En nuestra literatura tenemos un caso especial de este tipo de iluminación: la descendencia que, de un modo directo o por una vía más sutil, produjo la obra de Fernando de Rojas durante más de un siglo.

Estas *celestinas* son testigos principales no sólo para una historia de la recepción de la obra mayor; también son la clave para entender los fenómenos de apropiación y adaptación que conocemos como tales al menos desde la retórica de estirpe latina. Se establece entre el texto madre y sus hijas un diálogo de reacción y recreación permanente, entre obras de arte (sea cual sea la valoración estética que tengamos de cada una de ellas). Nuestros siglos de oro abundan en ejemplos de este tipo, como la reacción cervantina ante la agresión del Quijote de Avellaneda o la estela culteranista que dejaron las *Soledades* gongorinas por toda la península hasta alcanzar su cumbre en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, al otro lado del Atlántico. Todas estas son lecturas privilegiadas porque, en su calidad de obras artísticas, se revelan como textos críticos en primera instancia.

Con esta idea, que no fue descubrimiento geográfico ninguno por mi parte, ni nunca lo pretendí, decidí establecer qué elementos de la *Celestina* rojana habían sido seleccionados por los continuadores y cuáles no habían pasado a estas obras. De este modo, apareció una *materia celestinesca*, compartida en buena parte por un grupo concreto de obras y diseminada también entre muchas otras, como un material artístico usado con mayor o menor fortuna y en diferentes grados de adaptación. Este material se mostraba con unas características bastante definidas, pero lógicamente no privativas. Sería ridículo pretender que todas las obras en las que el protagonista roza el mundo del lumpen se asignen automáticamente a la tradición picaresca, como ocurre con la *Lozana andaluza*,

obra que, como sabemos los que la hemos leído y disfrutado, reconoce en su propia portada su filiación celestinesca. El mundo de la mujer, presentado por encima de las disquisiciones medievales entre la misoginia y la visión idealizada de estirpe provenzal-cancioneril, tal cual aparece en la novela sentimental contemporánea de Fernando de Rojas, se alza como núcleo central de estas obras. Lo que no quiere decir que los personajes masculinos queden arrinconados como peleles inservibles. Más que contrapunto al carácter de Melibea, Calisto es su espejo deformado.

Este concepto no ha sido nunca para mí un prejuicio o un postulado *a priori* para leer el conjunto de las celestinas o para establecer un género literario en el que hasta ahora no he creído. Muy al contrario llegué a esta deducción tras una lectura (y relectura) detallada de las obras que más directamente habían bebido de la fuente rojana, así como de prácticamente la totalidad de la crítica que, en algunos casos espléndida pero parcialmente, se había ocupado del asunto. Por este motivo, dediqué mi tesis doctoral a definir la idea de que existía una materia en común entre las celestinas. De esta tesis se publicaron unas conclusiones que por razones editoriales obvias (la colección cuenta con una paginación muy limitada) recoge sólo el resultado de este estudio, pero, por desgracia, no el desarrollo de todo el proceso de investigación. Para mi sorpresa este librito provocó una respuesta airada que se ceba con bastante malicia en la descontextualización de las ideas presentadas y en un careo tan innecesario como estéril con las grandes cumbres de la crítica celestinesca.

Así pues, la intención tanto a la hora de presentar mi tesis doctoral como la de dar a la imprenta las conclusiones no fue otra que seguir el rastro de la obra seminal rojana entre un *corpus* básico de continuaciones que en algo más de un siglo había desarrollado el tema celestinesco. Para establecer este grupo de obras, seguí las directrices establecidas en los trabajos de Marcelino Menéndez Pelayo y Pierre Heugas, las únicas que hasta el momento se habían dedicado de manera exclusiva y por extenso a establecer el conjunto. Vaya, por otro lado, mi reconocimiento sin ambages a la preciosista y valiosísima monografía de María Rosa Lida de Malkiel sobre la obra de Rojas, sin la cual no tendría la crítica actual el mayor instrumento para conocer y reconocer el valor artístico de este texto. Sin lugar a dudas, Lida de Malkiel supo encontrar el hueco exacto que la tragicomedia primigenia tiene entre la producción literaria de todos los tiempos. Pretender que alguien que conoce este esfuerzo crítico intente trivializarlo tiene tanto de ingenuidad como de mala fe, a partes iguales, al menos uno por cada continuación celestinesca. Los lectores de todo el mundo esperamos ansiosos que cumpla sus insinuaciones y que nos deleite en breve con semejante monumento filológico y artístico.

Abordando otro punto de la reseña, me veo obligado a recordar que, lo queramos o no, la crítica textual no es una ciencia. No puede emitir leyes como

no goza de un método de falsificación empírica. De ahí que se nos permita expresar nuestra oposición a un juicio estético o incluso nuestro desagrado más visceral pero no podamos demostrar su impertinencia ni refutarlo. De lo que se deduce que pedir capacidad científica a la crítica textual es contar con las peras del olmo: una perogrullada de tomo y lomo. Quizá nuestro reseñador confundió el rigor científico que no procede con el *rigor mortis* que le precede. Siguiendo esta norma, no me han interesado nunca, ni he compartido, las apreciaciones morales de un genio de la talla de Menéndez Pelayo, pero me rindo antes su erudición y perseverancia y callo ante sus juicios estéticos, que, por otro lado, comparto en buena medida.

Lo que más me ha llamado la atención de esta reseña ha sido su evidente capacidad para no ver lo obvio. Tanto la tesis doctoral como la publicación de sus conclusiones pretenden hacer una lectura que, partiendo de la obra rojana, muestre los elementos característicos que los autores de las continuaciones habían seleccionado (y, de forma negativa, los que habían obviado) para llevar a cabo su particular saqueo, dicho esto sin el menor sentido peyorativo. En ningún caso se intentó establecer un conjunto rígido, un club privado con credenciales de autenticidad celestinesca. Para llevar a cabo este análisis conté principalmente con los estudios de Bajtin y Greimas pero no usándolos como plantillas escolares para imponérselas a los textos, sino como método de trabajo. De nuevo, como nuestro reseñador parece desconocer la clara filiación entre el formalismo ruso y las corrientes posestructuralistas y semióticas de la crítica francesa contemporánea, considera la selección teórica con un despreciativo, pero en mi opinión meritorio, «heterogénea». Dejemos la homogeneidad ramplante para la crítica fosilizada y defensora de su parcelita de poder ridículo. Considerar que ese método no existe sin haber conocido el proceso de desarrollo y de toma de decisiones es cuanto menos una suposición espúrea. De igual modo, apoyé mi estudio crítico sobre las categorías de realización semiótica del personaje literario que María del Carmen Bobes Naves ha ido generando en su producción crítica y que ha recogido de manera precisa en su *Teoría general de la novela*, y subrayo el adjetivo «general», para que no nos llevemos a engaño: nadie ha pretendido estudiar la obra rojana, o ninguna otra, partiendo de *La Regenta*. Lectura moderna, sí; debilidad mental, no. Contraponer la obra de Lida de Malkiel con la de Bobes Naves no es sólo miopía, es ceguera. Pretender que el estudio crítico debe limitarse a una obra única y que no pueden trasponerse las categorías artísticas a otros textos o realizaciones estéticas convierte al acto crítico en una lastimosa pérdida de tiempo y esfuerzo.

Para terminar, creo que queda claro que *Celestina* es un objeto artístico que nace fuertemente anclado en su tiempo pero sólo para elevarse por encima de él. Gracias a esto aún podemos leerla sin bostezar y gozar de ella sin tener que acudir constantemente al armazón filológico. Nos guste o no, la única lectura que podemos hacer es una lectura moderna y estamos absolutamente incapacitados,

por razones obvias, para leerla como lo hicieron los contemporáneos al escritor. Esto no es óbice para que entremos a saco en la obra y la adaptemos a nuestra percepción del objeto estético. Pero sólo siendo conscientes de que no llegaremos nunca a conocer por completo la intención de Fernando de Rojas, sino el producto artístico que nos legó, podremos abrazar su obra y no perdernos en el intento.

Burke, James F. *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in Celestina*. University Park: Penn State University Press, 2000.

In his most recent book, James F. Burke offers us some new ways to consider the words and actions of the characters in *Celestina*. Using Jacques Lacan's «gaze theory» as a point of departure, Burke provides his reader with a thorough and useful review of theories - ancient, medieval, and modern - concerning the relationship between the individual and what s/he perceives in the surrounding world. Drawing on works from Aristotle to Juan Ruiz and the modern critics who ponder them, in Chapter One Professor Burke explains how the sensory fields (especially vision) were understood from the earliest times. Particular attention is paid to the fact that what a person sees with the eye must be related to what s/he sees with the soul, that is, the person's understanding of what is being glanced. Burke uses information such as this in subsequent chapters to explain, among many other things, Calisto's initial reactions upon seeing Melibea in her garden, her reaction to him, and so forth.

The second chapter deals more closely with the role that vision has in *Celestina*, beginning with Calisto's familiar first utterance «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.» In the past many critics have concluded that the young man begins by considering Melibea's beauty as a means of attaining the spiritual - in the courtly tradition - and later opts for the purely physical aspects of the affair. Burke departs from this idea, believing instead that Calisto is solely interested in the physical realm from the start. Like other critics, he sees Calisto experiencing a descent throughout the work. However, the descent that Burke describes is not the decline from the spiritual to the physical, but from the highest of the senses (vision) to the lowest of them, touch and taste (exemplified, for example, by Calisto's likening Melibea to a bird who must be plucked before eaten). «His downward trajectory, which begins in real terms of the 'proceso de su deleyte destes amantes' ...and ends in a treacherous garden of delights...»(37). Burke goes on to explain that the author(s) of the work draw the character of *Celestina* as a kind of intermediary that translates what the lovers see into the baser inner desires, orienting them towards physical rather than spiritual desires.