

Arte de la voz y la escucha: el discurso performativo en la *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea*

Gustavo Illades Aguiar
Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

RESUMEN

Entre los siglos XIII y XVII, la imbricación de las psicodinámicas oral y escritural generó técnicas de producción, difusión y recepción textuales que enmarcan a las letras hispánicas. Concebidos como objetos sensibles, los textos literarios hicieron las veces de partituras gracias a su teatralidad inherente —la cual especializó el teatro áureo—, destinada a las *performances* vocales-gestuales de cantores, recitadores y, andando el tiempo, lectores públicos. Dicha teatralidad se halla cifrada en el «discurso performativo», que instruye la voz, el gesto, el espacio y tiempo de las virtuales *performances*, y está diseminado en la narración y los diálogos —en verso o en prosa— de un corpus literario que recorre medio milenio. Deturpado en las ediciones modernas por inadvertencia, este discurso subsume la *actio* retórica, los signos pragmáticos, así como numerosas didascalias atribuidas a los textos dramáticos. Inusitadamente original y complejo en el caso de la *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea*, el discurso performativo responde a la necesidad de hacer inteligible tanto a los lectores vocales cuanto a sus oyentes de turno un diálogo a trece voces, al hilo de una trama intrincada y sin apoyo del narrador. En el presente artículo se identifican marcas performativas a lo largo de la obra y se analizan sus funciones, sea en los argumentos de los autos, en diálogos paradigmáticos —entre otros, los dos de Celestina y Melibea—, en técnicas de vocalización —soliloquios y apartes— o en las vicisitudes de la escucha, por ejemplo las que conducen a Celestina hacia la muerte. De fondo, el discurso performativo, allí donde aparece, generó un sentido textual diferente del que hoy se obtiene mediante la hermenéutica de la lectura silenciosa.

PALABRAS CLAVE: voz; escucha; discurso performativo; *performance*; psicodinámicas oral y escritural.

Art of Voice and Listening: Performative Discourse in the *Comedy/Tragicomedy of Calisto and Melibea*

ABSTRACT

Between the 13th and 17th centuries, the interweavings of the oral and written psychodynamics gave birth to new production, transmission, and textual reception techniques that frame hispanic literature. Conceived as sensitive objects, literary texts served as sheet music due to their inherent theatricality—which was mastered in Spanish Golden Age theatre stagings—, destined towards minstrel's vocal-gestural performances, bards, and through time, public readers. The aforementioned theatricality lies coded in the «performative text», which instructs the voice, the gesture, the space and time of the virtual performances, and it is disseminated within the narration and dialogue—it being verse or prose— of a literary corpus that encompasses half a millenium. Inadvertently deturped in modern editions, this discourse absorbs the rhetoric *actio*, pragmatic signs, as well as numerous *didascalias* attributed to dramatic texts. Unusually complex and original in the case of the *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea*, the performative text responds to the necessity of making in thirteen voices dialogue intelligible to the vocal reader as well as to the listeners, parallelly having an intricated plot and without the narrator's support. In the present article, cues for performativity are indentified throughtout the text and its functions analyzed, within the *autos'* arguments, in paradigmatic dialogues, —e.g. both of *Celestina* and *Melibea*—, in vocalization techniques —soliloquy and asides— or in the vicissitudes of listening, e.g. those that lead *Celestina* towards her death. Ultimately, whenever it became conspicuous, the performative text created a different textual meaning in contrast to the one which is obtained today by the hermeneutics of silent reading.

KEY WORDS: voice; listening; performative text; performance; psychodymanics oral and written.

Marco antropológico-cultural: la ecuación voz-escritura

Más de medio milenio después de su primera publicación, la *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea* continúa presentando dificultades —autoría, género, sentido, etc.— a un cabal desciframiento filológico. ¿No es acaso la integral «originalidad artística» de la obra, referida por María Rosa Lida en el título de su memorable libro, la causa de ello? Ha de agregarse que tal originalidad y tal arte son indisociables de una experimentación literaria diríase radical. De hecho, los primeros lectores tuvieron entre manos un libro impreso que no sabían bien a bien cómo vocalizar,¹ no obstante que la lectura en voz alta ante un grupo de oyentes era la técnica de difusión literaria predominante en la época.

Ciertamente, entre lectores y auditorio se interponía una compleja 'partitura' de trece voces-personajes,² en el marco de un inusitado día-

1.— Por ello, el corrector de la edición de Toledo (1500), Alonso de Proaza, incluye en sus octavas epilogales una que instruye «el modo que se ha de tener leyendo esta comedia».

2.— Utilizo la etiqueta «voces-personajes» en atención a que *voz* remite al género diálogo y *personaje*, a la fábula.

logo en el que gravitan influjos diversos, desde la comedia romana hasta la novela sentimental. Añádase a esto el hecho de que la obra, surgida en el ámbito de la Universidad de Salamanca, pronto se abrió al gran público porque da voz protagónica, por primera vez en la literatura culta, a prostitutas, criados y, sobre todo, a una alcahueta experta en el arte de hablar. Asimismo, tómesese en cuenta la completa ausencia de un narrador que dé cauce al argumento y a la diversidad de acciones implicadas en la fábula amorosa de Calisto y Melibea.

Por otra parte, hay en la obra un ingente número de referencias a la voz y sus cualidades, a la boca, la lengua, los oídos,³ al aspecto acústico de personas y aun de objetos. También son incesantes las alusiones a los actos de hablar y escuchar por medio de *verba dicendi et audiendi* (no menos de 550 de estos indicios se diseminan solamente en los autos I, IV, VII y X de la *Tragicomedia*). En adición, las voces-personajes se comunican entre sí diciendo y escuchando las réplicas respectivas al tiempo que comentando el efecto que les produce la forma de expresarse de sus interlocutores.

Las observaciones previas convergen cuando se considera en toda su hondura la solución que los autores de la obra dieron a un problema textual del todo nuevo: hacer inteligible a los virtuales oyentes, a través de la voz de un lector, un diálogo a trece voces —con sus correspondientes personalidades, registros lingüísticos y entonaciones—, al hilo de una trama intrincada, con diversidad de coordenadas espacio-temporales, sin apoyo del narrador. La solución a semejante problema consistió en generar, al unísono de los intercambios dialógicos, un sistema de referencias a la voz, el gesto y la escucha que instruyese la lectura vocalizada, cuya ejecución —según se verá más adelante— termina por modificar el sentido textual asequible a la hermenéutica de la lectura silenciosa.

Para analizar dicho sistema de experimentación literaria como un aspecto integral de la originalidad artística que prodiga la *Comedia/Tragicomedia*, conviene situar esta en un marco antropológico-cultural. Entre los siglos XIII y XVII, las letras hispánicas fueron difundidas por las voces de cantores, recitadores y, más tarde, lectores públicos. Por tanto, las obras de aquellos siglos acontecieron como *performances* innumerables, efímeras e irrepitibles antes de conformar archivos de manuscritos e impresos. De ahí que la escritura literaria era concebida como partitura destinada a su ejecución pública, lo cual explica su esencial teatralidad,⁴ habida

3.— En «El autor escusando se de su yerro» hay veintidós menciones a la instancia enunciativa y veintiséis referencias al receptor mediante pronombres y verbos frecuentemente imperativos que «invitan a la *lectura*» (Urbina 2016: 210).

4.— Discurriendo sobre la teatralidad inherente a la literatura medieval europea, Paul Zumthor asevera que a partir del siglo XV surge una «especialización ya teatral». Desde entonces, «un teatro, en todo Occidente, nace en el seno de la teatralidad ambiente». En el siglo XVII «el teatro [...] fue la última forma poética en la que subsistió algo del sistema medieval, totalmente determinado por la interpretación» (Zumthor 1989: 291, 292 y 82, respectivamente).

cuenta de que la técnica de recepción auditiva fue predominante hasta el siglo xvii en todos los géneros literarios, como lo demuestra Margit Frenk con base en una copiosa documentación.⁵

Según mi propuesta sobre la «ecuación voz-escritura», publicada recientemente en un libro,⁶ a lo largo de medio milenio ocurrió el encuentro de dos psicodinámicas opuestas —oral y escritural— que fueron interpenetrándose al punto de generar diferentes técnicas de producción, difusión y recepción textuales, las que, a su vez, incidieron en las épocas literarias, en los géneros y también en las obras. Todos los géneros del corpus literario hispánico correspondiente a ese prolongado periodo, cuyos balances entre voz y escritura son fluctuantes, presenta dos tipos de discurso. El primero incluye la narración y el diálogo, ya en verso, ya en prosa. El segundo tipo es el discurso *performativo*, el cual contiene las marcas que codifican la voz, el gesto, el espacio y el tiempo de los virtuales difusores —cantores, recitadores o lectores públicos—, con arreglo a las circunstancias específicas de las respectivas *performances*.

A diferencia de las didascalias teatrales explícitas, el discurso performativo se disemina en el primer tipo de discurso, adoptando los mismos patrones del verso, la tirada, la estrofa, el periodo en prosa o las réplicas de los diálogos. Ello ha obstaculizado observar la presencia del discurso performativo y sus funciones, dado que a principios del siglo xix se generalizó, vía el uso intensivo de la imprenta, la psicodinámica escritural —el escritocentrismo—,⁷ una de cuyas manifestaciones es la lectura ocular, privada y analítica.⁸ De donde se sigue la dificultad actual de leer, estudiar, historiar y editar en silencio y para el silencio un corpus de medio milenio destinado a la escucha de los difusores vocales.

El discurso performativo pauta la voz (*verba dicendī*), se dirige a la auralidad⁹ (*verba audiendī*), genera espacios (*deixis*), condiciona la estructura de

5.— «“Lectores y oidores”. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro» (Frenk 1982: 101-123). El artículo se recoge en *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes* (Frenk 2005: 48-85), donde la autora agrega otros estudios con observaciones valiosas para el presente artículo; por ejemplo, los indicios de oralización y la distinción entre oralidad y oralización, que separa con toda pertinencia la *poiesis* de la difusión literaria (Frenk 2005: 27-29 y 34-35).

6.— Illades (2022).

7.— El escritocentrismo adquiere su forma más acabada en los *graflectos* (Ong 1999: 107-108).

8.— El otro proceso que condujo a la lectura silenciosa fue la autosuficiencia de la escritura, esto es, la expulsión de la voz mediante la mimesis conversacional. Esta última forma un arco dilatado que inicia en el *Corbacho*, continúa en la *Comedia/Tragicomedia*, el ciclo celestinesco, el diálogo humanístico —señaladamente el *Diálogo de la lengua*—, la obra de Lope de Rueda y culmina en la novela cervantina.

9.— La *auralidad* (Coleman 1996: 228) es el proceso de recepción de la *vocalidad*, término este último propuesto por Zumthor para designar la historicidad de la voz y para evitar el de *oralidad*, cuyo uso y abuso ha propiciado más confusión que claridad teórica y metodológica (Zumthor 1989: 23).

las obras y apela a los receptores extratextuales.¹⁰ Ahora bien, la n6mina de marcas performativas subsume la *actio* ret6rica, los signos quin6sicos y prox6micos del marco pragm6tico y diversidad de didascalias atribuidas al teatro 6ureo, el cual, desde esta perspectiva, puede verse como una especializaci6n de la teatralidad propia de la literatura medieval.

Discurso performativo en la *Comedia/Tragicomedia*

En la *Comedia/Tragicomedia*, el discurso performativo es inusitadamente complejo. Si por un lado reelabora el que ofrece la literatura precedente, por otro anticipa aquel que se utilizar6 a vueltas de siglo en el ciclo celestinesco,¹¹ el di6logo human6stico y el teatro de corral. La raz6n de ello queda ya apuntada: la ausencia de narrador en un di6logo a trece voces colmadas de entonaciones, al hilo de una intrincada trama, m6s numerosas acciones acontecidas en coordenadas espacio-temporales a veces lineales y en ocasiones simult6neas. De ah6 tambi6n la atipicidad gen6rica de la obra, pues no es cabalmente una novela ni fue concebida para la escenificaci6n teatral, a6n en ciernes.¹² Dicho con otras palabras:

10.– He aqu6 un resumen de las marcas performativas. *Vocales y aurales*: entonaci6n, volumen de la voz (cuando tiene valor sem6ntico), formas din6micas de la voz (gritos, suspiros, gemidos, etc.), efectos r6tmicos, r6micos, cacof6nicos y expresivos (votos, juramentos, frases imprecatorias, entre otros), actos de habla con carga performativa, *verba dicendi et audiendi* (indican los usos de la voz, tienen funci6n f6tica, se6alan los turnos de palabra y contienen valores sem6nticos y pragm6ticos), t6cnicas de pronunciaci6n (aparte, soliloquio, habla «entre dientes», «decir para s6», «leer para s6», etc.), figuras ret6ricas con carga ac6stica (*adnominatio, exclamatio*, etc.) y performancial (ap6strofes, etc.). *Visuales*: gestualidad, signos pragm6ticos quin6sicos y prox6micos, alusiones a todo tipo de objetos (incluido el vestuario) con valor pragm6tico. *Estructurales*: segmentaci6n de los textos e interpolaci6n de g6neros de creaci6n vocal. *Marcas gen6ricas de la creaci6n vocal*: formulismo, redundancia, coordinaci6n sint6ctica en vez de subordinaci6n, polis6ndeton, uso de vocativos, etc. *Dial6gicas*: di6logo, soliloquio, aparte, intervenciones dial6gicas de autor. *Marcas y vac6os de la escritura*: toda insuficiencia de los textos manuscritos o impresos que solicite la voz y/o el gesto del int6rprete o del lector vocal para esclarecer el sentido: desajustes espacio-temporales, di6logos sin marcadores de cambios de interlocuci6n, paso abrupto del estilo indirecto al directo sin verbo introductor, etc., etc. (Illades 2022: 258-262).

11.– El mejor ejemplo del ciclo es el *Retrato de la Lo6ana andaluza* (Venecia, 1528), cuyo autor, Francisco Delicado, edit6 *La Celestina* en 1531 y 1534.

12.– Dos son los comentarios m6s consistentes al respecto. El de Juan Timoneda en su Pr6logo a *Las tres comedias* (1559), cuando se refiere al «estilo c6mico para leer puesto en prosa [de la *Comedia/Tragicomedia*] [...] considerando yo esto, quize hazer comedias en prosa, de tal manera que fuesen breves y representables» (Lida 1970: 55). Timoneda diferencia con claridad lectura de representaci6n. El segundo comentario se debe a Jos6 Luis Canet Vall6s: «El autor y / o autores de la *Celestina* tienen claro que no escriben su obra para la puesta en escena, ni tan siquiera para un escenario simple terenciano o de las 6glogas pastoriles. Por tanto, no introducen acotaciones esc6nicas con entradas y salidas de personajes, movimiento o actuaci6n (ellas se incorporan en el interior del propio di6logo). Ni tan siquiera mantienen las unidades espaciales-temporales en el interior de un mismo acto. Por otra parte, son excesivos los mo-

en el esfuerzo por hacer inteligible el texto para lectores y oyentes de turno se cifra la creatividad de su discurso performativo. Y dado que este, al no ser advertido por los editores modernos, sufre deturpaciones, resulta conveniente utilizar en adelante una versión paleográfica de la cuidada edición valenciana de 1514.¹³

Considérese que las técnicas de producción, difusión y recepción textuales provenientes de la interpenetración de las psicodinámicas oral y escritural¹⁴ no pasaban por la intelección ni por la elección estilística de los autores, quienes recibían y utilizaban como algo natural las fórmulas a través de las cuales dichas técnicas se actualizaban. Así por ejemplo, en las octavas preliminares de «El autor», la referencia a «mi pluma» se complementa con «atrae los oydos de penadas gentes» (fol. A2v). El sustantivo *pluma* es metonimia formularia de ‘escritura vocalizada’, pues atrae la escucha —los *oydos*— en este caso de aquellos receptores de la obra que se hallaban aquejados por la pasión amorosa.

Un indicio incontrastable de difusión en voz alta aparece en el Prólogo de la *Tragicomedia*: «assi que quando diez personas se juntaren a oyr esta Comedia» (fol. A4r), salvo que aquí lo reducido del auditorio parece remitir la lectura vocalizada al ámbito universitario de Salamanca. Asimismo, en la segunda de sus octavas epilogales —edición toledana de la *Comedia*, 1500—, el corrector de la misma, Alonso de Proaza, recurre también a metonimias tópicas para aludir a la consabida vocalización del texto («Pues mucho mas puede tu lengua hazer / lector conla obra: que aqui te refiero», fol. I5v). Adviértase que las octavas se dirigen al *lector* vocal, no a los receptores. Otros pasajes, en cambio, actualizan la fórmula leer=oir:¹⁵ «lee los historiales [...]. Oye a salomon» (fol. A6v), aconseja Sempronio a su señor Calisto en el Auto I.

Nada hay en los ejemplos anteriores que se distinga del discurso performativo diseminado en la prosa del siglo xv. Por eso llama tanto la atención la octava con la que Proaza instruye a los lectores en la correcta vocalización de la obra:¹⁶

nólogos, a veces larguísimos, de los personajes principales; pero lo que más ralentiza la acción son los continuos debates sobre aspectos morales (libre albedrío, amor como pasión que aniquila o no la voluntad, la bondad o maldad de las mujeres, la fortuna, hados, etc.), que la diferencian de las comedias terencianas e incluso de las églogas representables» (Canet 2008: 30).

13.— Se trata de la edición paleográfica de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Valencia, Juan Joffre, 1514) publicada por Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos en 1999.

14.— Por ejemplo, el tipo de texto «vocal-vocalizado» —ajeno a la escritura— proviene de la psicodinámica oral y le corresponden la técnica de producción memorística-formularia, la técnica de difusión vocal-corporal y la técnica de recepción auditiva.

15.— Abundan en la época y hasta el Siglo de Oro equivalencias entre leer y oír (Frenk 1984: 237).

16.— Françoise Maurizi observa el aspecto performativo de la octava de Proaza, salvo que la lectura vocalizada que se implica le parece una peculiaridad de la obra (Maurizi 1997: 151 y ss.).

Dize el modo que se ha de tener leyendo esta
[comedia/tragicomedia].

Si amas y quieres a mucha atencion
leyendo a calisto mouer los oyentes
cumple que sepas hablar entredientes
a vezes congozo/ esperança/ y passion:
a vezes ayrado con gran turbacion
finge leyendo mil artes y modos
pregunta y responde por boca de todos
llorando y riyendo en tiempo y sazón. (Fol. I5v)

Desde el epígrafe brotan las singularidades: *esta* [comedia/tragicomedia] solicita un *modo* de lectura específico para que los oyentes estén muy atentos y sean movidos, es decir, para que entiendan y se conmuevan, según se colige de las instrucciones subsiguientes. A saber: murmurar o cuchichear entre dientes los numerosos apartes entreoídos.¹⁷ Diferenciar la entonación —de gozo, esperanza, etc.— correspondiente a los discursos en diálogo. Fingir mil artes y modos, esto es, multiplicar la performance vocal-gestual del lector. Preguntar y responder por boca de todos; enténdase: marcar los turnos de palabra y particularizar las voces de manera que los oyentes no confundan a los personajes. Por último, llorar y reír cuando el texto zigzaguea entre tragedia y comedia.

Así entonces, la originalidad de la obra¹⁸ requería de recursos performativos ajenos a los lectores al uso, lo que a su vez implicaba que la o las ediciones anteriores a la toledana de 1500 habrían sido vocalizadas inadecuadamente y por lo mismo mal *atendidas*¹⁹ por las sucesivas asambleas de oyentes.

Marcas performativas vocales, aurales y visuales en los argumentos de los autos

El discurso performativo se disemina también en los argumentos de los autos de la *Comedia* y en los añadidos de la *Tragicomedia*. Allí donde aquel aparece, estos funcionan como paratextos dirigidos al lector públi-

17.— Gracias a Marcel Bataillon se sabe que los apartes entreoídos habrían sido vocalizados «entre dientes» (Bataillon 1961: 83-91).

18.— En la octava anterior, Proaza asevera que el poeta (Fernando de Rojas) con su lengua castellana supera tanto a los romanos Nevio y Plauto cuanto a los atenienses Cratino, Menandro y Magnes (fol. I5v).

19.— En el Prólogo a la *Tragicomedia* (Valencia, 1514), Rojas discurre sobre la diversidad de juicios de los *lectores* («oyentes y/ o vocalizadores») de la o las ediciones anteriores: «Unos dezian que era [...] oscura [...]» (fol. A4r). Es posible que a dicha oscuridad responda la octava de Proaza.

co en la medida en que que contienen marcas vocales, aurales y visuales que esclarecen y a un tiempo anticipan las condiciones de intercomunicación de las voces-personajes. En el Prólogo, Rojas menciona su condición advenediza («que avn los impressores han dado sus punturas poniendo rubricas: o sumarios al principio de cada auto», fol. A4r), pero sin duda útil para solventar las dificultades performanciales que contiene el texto. En cambio, el *Argumento*²⁰ general parece destinado a los oyentes dado el resumen de hechos y la presentación moralizante que se hace de los personajes («Celestina mala y astuta muger», etc.).

Son tantas las marcas performativas incardinadas en los argumentos de cada auto que solo cabe detenerse en unas cuantas. El Auto I comienza así: «ENtrando calisto en vna huerta empos dun falcon suyo: hallo ay a Melibea de cuyo amor *preso*: començole de hablar» (fol. A4v). Nótese la marca proxémica —Calisto trepa por un muro— que sitúa en un espacio aislado —la huerta— a los dos dialogantes. Acto seguido, se indica el turno de palabra para después prescribir mediante una marca vocal —el joven habla *preso* de amor— la entonación erótica con la cual el lector ha de abrir el diálogo y la obra: «ENesto veo melibea la grandeza de dios» (fol. A5r). Así, desde el inicio se entrecruzan amor y religión. Pero si se omitiese la entonación, el léxico de Calisto anticiparía acaso un diálogo a lo divino.

En ese mismo argumento se describen con amplitud las coordenadas espacio-temporales que enmarcan a otros partícipes del diálogo:

Entretanto *que* Sempronio esta negociando con Celestina. Calisto esta razonando con otro cirado suyo por nombre Parmeno: el qual razonamiento dura hasta *que* llega Sempronio y Celestina a casa de Calisto. (Fol. A4v)

Las marcas performativas sirven aquí para diferenciar dos espacios —las casas de la alcahueta y de Calisto— y dos parejas de dialogantes —Sempronio-Celestina y Calisto-Pármeno— que se despliegan en temporalidad simultánea. De tal suerte, los impresores aludidos por Rojas anticipan al lector de turno la novedosa complejidad del diálogo subsecuente.

En tres ocasiones los argumentos —y más adelante los diálogos correspondientes— detallan los usos vocales de Celestina. El argumento del Auto IV abre así: «CElestina *anda*do por el camino: habla *consigo* misma hasta llegar ala puerta *de* pleberio» (fol. C2r). Se trata del soliloquio en el que la alcahueta se debate entre la codicia por el oro de Calisto —si consigue entregarle a Melibea— y el miedo al castigo del padre de esta. Tan agónico es su debate y tan ensimismada se halla Celestina que no deja de hablar en voz audible, desde su casa hasta la de Pleberio. Idéntica vocalización se indica en el argumento del Auto XI, salvo que esta vez el so-

20.— Texto añadido en la edición de Toledo, 1500.

liloquio es causado por su «mucha alegría acuestas», pues ha conseguido en su segundo encuentro con Melibea que la joven se entregue a Calisto.

La alcahueta abre el Auto V con otro soliloquio. En él desgrana su júbilo por el éxito del primer encuentro que acaba de tener con la joven aristócrata. Pero a diferencia de los dos casos anteriores, el argumento anticipa que «va por la calle hablando consigo misma entre dientes» (fol. C7r), es decir que el soliloquio hace las veces de un aparte entreoído si se toma en cuenta la preceptiva de Proaza.²¹ Ya en el diálogo, Sempronio le delinea su *effitio*:

Quien jamas te vido por la calle abaxada la cabeça? puestas los ojos en el suelo: τ no mirar a ninguno como: quien te vido hablar entre dientes por las calles? τ venir aguijando como quien va a ganar beneficio? (Fol. C8r)

La marca performativa visual de orden proxémico —caminar *aguijando*— expresa la prisa de Celestina por contar la buena nueva a Calisto. Al mismo tiempo, las marcas visuales de orden quinésico —la cabeza *abaxada* y la mirada en el *suelo*— dan cuenta de su hondo ensimismamiento. A la vez, la pronunciación «entre dientes», que de manera retrospectiva abarca todo el soliloquio, obtiene sentido pleno en el cierre del mismo: «Ay cordon cordon/ yo te hare traer por fuerça/ si biuo/ ala que no quiso dar me su buena habla de grado» (fol. C7v). En efecto, la alcahueta bisbisea para encubrir su voz a los posibles transeúntes porque está exteriorizando su propósito último de destruir a Melibea, no ya obtener la recompensa de Calisto, sino vengar el agravio auditivo que le ha inflingido la mala *habla* de la joven («desuergonçada barbuda [...] falsa hechizera», etc.) durante el primer encuentro. Así, la carga performativa inscrita en la *effitio* de Sempronio deviene etopeya solo si el lector vocaliza correctamente dicho pasaje.

Cuando el sentido textual depende de la vocalización, no de una palabra o frase, sino del discurso de los personajes, los argumentos llegan a aludir las marcas performativas vocales. Por ejemplo, en el Auto XV Areúsa dirá «palabras injuriosas: avn rufian llamado Centurio» (fol. G7r) o en el argumento del Auto XVII la misma Areúsa «con palabras fictas [‘fingidas’] saca [al criado Sosia] todo el secreto: que esta entre calisto τ melibea» (fol. H3r).

En fin, la complejidad del Auto XII —primer encuentro erótico, todavía no sexual, entre Calisto y Melibea y muerte de Celestina a manos de Sempronio— comienza a transparentarse en el argumento. He aquí la sección correspondiente al encuentro de los protagonistas:

21.— Importa notar que la alusión al habla entre dientes que figura en el argumento se halla en la edición de Fadrique de Basilea. Si fuese esta la primera de la obra, significaría que los impresores de la misma habrían estado más o menos al tanto de la performatividad vocal, no así los lectores, de ahí la octava referida de Proaza.

Llegando la media noche/ calisto/ sempronio/ τ parmeno armados: van para casa de melibea. Lucrecia y melibea estan cabe la puerta aguardando a Calisto. Uiene calisto: habla le primero lucrecia. llama a melibea: aparta se lucrecia. hablan se por entre las puertas melibea τ calisto. (Fol. F5r)

Nada más leer el pasaje, el lector de turno pudo situarse en el tiempo —«media noche»—, en el espacio —las calles que conducen a casa de Melibea—, así como asimilar la catadura del contingente masculino —tres hombres armados. Acto seguido se establecen los turnos de palabra con el correspondiente desplazamiento de las mujeres. Por último, el encuentro de los jóvenes enamorados ocurre puertas de por medio, lo cual compromete tanto la gestualidad cuanto el volumen de la pronunciación, además de las entonaciones requeridas por el flujo verbal.

Con base en las observaciones previas es consecuente proponer que los argumentos de los autos, desde la edición burgalesa (¿1499?), fueron destinados por los impresores a los lectores vocales²² con el fin de orientar sus *performances* y esclarecer en alguna medida la diégesis, habida cuenta de la ausencia de narrador. Y si bien se considera, la vocalización de dichos argumentos dejaría sin efecto para el auditorio el suspenso implícito en la excepcional trama de la obra.

Marcas performativas dialógicas: *sermocinatio*, soliloquio y aparte

En lo que toca al diálogo celestinesco en cuanto género discursivo, conviene recordar la observación de Ana Vian Herrero según la cual las dos facetas del término griego *diálogo* —recuperadas en España a lo largo del siglo XVI— son la «conflictiva, *dialexis* o *disputatio*, y la conversacional, *sermocinatio*». Y a decir de Manuel Ángel Candelas Colodrón, «la forma del diálogo es en origen la *sermocinatio*, el *modo drammatico*, el estilo directo de la retórica clásica, una manera elocutiva y dispositiva de exposición del discurso».²³ Así entonces, diálogo es una disputa dramática, o sea, en

22.— «La imprenta sustituyó a las audiencias separadas y especializadas de la edad del manuscrito por un nuevo público, en el cual se mezclaban los estamentos, edades y sexos. [...] Al crear un nuevo público, gracias a la circulación de los textos en todos los estamentos sociales, los pliegos sueltos contribuyeron a la construcción de la división entre el «vulgo» y el «discreto lector». [...] Entre 1480 y 1680, la construcción de la nueva figura del lector se remitió a una paradoja. Los lectores letrados y doctos, que acogieron las nuevas obras y las nuevas técnicas intelectuales, siguieron fieles a los objetos manuscritos y las prácticas de la oralidad. Al revés, fueron los lectores «populares», que no pertenecían al mundo de los humanistas y que participaban plenamente en una cultura tradicional oral, visual y gestual, a quienes las innovaciones editoriales constituyeron como un nuevo público de lo impreso» (Chartier 2003, 148-149).

23.— Respectivamente, (Vian 1992: 7) y (Candelas 2003: 78).

estilo directo. No otra cosa asevera Rodrigo de Espinoza y Santayana en su *Arte de retórica* (1578): «diálogo es una manera de disputa, preguntando, argumentando y respondiendo entre dos o más personas». ²⁴ De donde se sigue que al género, a partir de Platón, le es consustancial la teatralidad implicada en un *hic et nunc* permanente de los dialogantes.

Poniendo al margen por un momento la naturaleza literaria de la *Comedia/Tragicomedia*, puede aseverarse que hay en su estrato más profundo un haz de disputas dramáticas, desde el diálogo en la huerta de Calisto y Melibea hasta el planto de Pleberio. De ahí la tensión constante entre las características del género y la andadura de la ficción, más propia, por más libre, del género narrativo. Consecuentemente, el texto multiplica su discurso performativo respecto, por ejemplo, de las novelas sentimentales. Y al soportar mayor teatralidad —sin llegar a ser obra de teatro, claro está—, exige del lector más interacción con su auditorio que la lectura pública de una novela.

Baste con un mínimo ejemplo del Auto VI. Conversan Celestina y Calisto en casa de este último, quien se queja de su «lastimado coraçon» en la doble clave del amor cortés y el amor *hereos*:

(Ca.) [...] todos los sentidos le llagaron [...] cada vno le lastimo quanto mas pudo los ojos en vella: los oydos en oylla: las manos en tocalla. (Ce.) que las ha tocado dizes? mucho me espantas. (Ca.) entre sueños digo (Ce.) entre sueños? (Ca.) entre sueños la veo tantas noches [...]. (Fols. D3r-D3v)

Enunciada diegéticamente, la queja de Calisto con dificultad motivaría lo que aquí, en el discurso mimético, ocurre: el germen de una disputa. Celestina coge al vuelo la imagen tópica de las manos y, buscando su provecho, la vuelve literal: ‘¿tus manos han tocado a Melibea?’. Esto le permite fingir candidez y, a un tiempo, alarma moral («mucho me espantas») con el propósito de arrancar a Calisto la mayor información posible. Sometido a la literalidad de sus propias palabras, el joven se excusa («entre sueños digo») ante la alcahueta, que pasa ahora de la curiosidad interesada a un interrogatorio más que indiscreto («entre sueños?»). Verbalmente asediado, Calisto termina por exponer su mundo onírico a una tercera.

Asida de continuo al recurso de inquirir a su interlocutor repitiendo la última palabra dicha por este (*tocado* y *sueños* en el presente caso), Celestina ataja el tema del «lastimado coraçon» para abrir un debate sobre otro: el posible contacto físico de Calisto y Melibea, pues su tarea es precisamente llevarlo a término. Más allá de la gestualidad y del marco espacio-temporal, se trata aquí de la performatividad inherente a la pura *sermocinatio*. El cambio de tema, el inicio de la disputa por el significado de *tocalla*

24.— Se toma la cita de (Rallo Gruss 1992: 15).

y el predominio verbal de Celestina dependen de que el lector, en medio de rápidas réplicas, entone ese «mucho me espantas» de manera que en el plano intratextual la alcahueta avergüence a Calisto y, en el extratextual, el auditorio perciba su sagaz hipocresía.

No es de extrañar que siendo un *continuum* dialógico poblado de voces contrastantes, la obra contenga soliloquios cuya función primordial consiste en hacer oír el mundo íntimo de los personajes, sus deseos, miedos, resentimientos. Es bien sabido que Terencio, Pláuto, Séneca y los autores de comedias humanísticas y novelas sentimentales los utilizaron con frecuencia. Se trata de una técnica de enunciación que se adapta al verso y la prosa, al diálogo, al drama, la narrativa y a diversos tipos de personajes. En la *Comedia/Tragicomedia*, mujeres y hombres, nobles y plebeyos entran en soliloquio, señaladamente en la apertura de algunos autos y en el planto final.

Salvo prueba en contrario, puede afirmarse que en las letras hispánicas medievales, destinadas como estaban a la difusión vocal, los soliloquios no representan un habla interior, sino audible. Si por monólogo se entiende dicha habla mental,²⁵ su uso literario pertenece a la época escritocéntrica, caracterizada por la autosuficiencia de la escritura y la lectura privada y silenciosa.

Téngase en cuenta que el oyente medieval escuchaba y sentía en comunidad, mientras que el lector moderno ve y analiza por sí y para sí. El oyente recibía la diégesis y la mimesis textuales *in praesentia, hic et nunc*, en la voz viva que recitaba de memoria o leía. El receptor ocular, aislado y abstraído de su contexto, encuentra en las funciones y en el concepto mismo de *narrador* un sustituto textual del difusor *in situ*.

Entre el *Cantar de Mio Cid* y las obras del siglo xviii abundan casos de soliloquios en voz alta, cuando el personaje se halla a solas, o en voz baja, estando otro u otros presentes.²⁶ Así lo indica el discurso performativo

25.— Hay por supuesto otras conceptualizaciones: «For our purposes I will use soliloquy to denote «true» soliloquies, i.e., those in which a character finds himself/herself alone and speaks, revealing desires, fears, or other emotional states. I will reserve monologue for those long passages, dominated by a single speaker who gives voice to his/her opinion in a dialogue or seeks to justify his/her position by a long, philosophical argument, metaphorical analogies, or reliance on folk wisdom» (Scarborough 2012: 209). Por su lado, Peter E. Russell equipara *soliloquio* a «monólogo interior» en su edición de la *Comedia/Tragicomedia* (Rojas 1991: 506 n. 33).

26.— La primera tirada del *Cantar de Mio Cid* ilustra el último caso apuntado arriba (los versos y hemistiquios performativos están resaltados con cursivas): «*De los sos oios tan fuertemiente llorando, / tornava la cabeça y estávalos catando; / vio puertas abiertas e uços sin cañados, / alcándaras vazías, sin pieles e sin mantos / e sin falcones e sin adtores mudados. / Sospiró Mio Cid, ca mucho avié grandes cuidados; / fabló Mio Cid bien e tan mesurado: / «¡Grado a ti, Señor, Padre que estás en alto! / Esto me han buelto mios enemigos malos»*» (*Poema de Mio Cid* 1984: 75-76). Advuértase que el Cid ha de llorar (Alberto Montaner anota en su edición 'llorando en silencio', pues «el llanto se reducía a las lágrimas, sin el acompañamiento, entonces habitual, de sollozos», *Cantar de Mio Cid* 2014: 5 n. 1), luego suspirar y por fin hablar «bien e tan mesurado», esto es, debe invocar a Dios con claridad, gravedad y compostura

diseminado en la diégesis, en los diálogos o en los paratextos de las obras, sean estos últimos didascalias teatrales explícitas o, para el caso, los argumentos de los autos.

Los soliloquios de la *Comedia/Tragicomedia* presentan varias hechuras y cumplen diferentes funciones. Conviene detenerse en dos de ellos que, si bien no tienen la altura literaria de otros —el de Celestina, que abre el Auto IV, o el de Pleberio, que cierra el Auto XXI—, ofrecen sin embargo algunas singularidades. El Auto XIII comienza y termina con sendos soliloquios de Calisto. El inicio del primero («O Como he dormido tan ami plazer», fol. G2v) alude a su encuentro nocturno con Melibea. En abierto contraste, el inicio del segundo («o dia de congoxa/ o fuerte tribulacion», fol. G4r) se refiere a la inesperada noticia de las muertes de Celestina, Sempronio y Pármemo.

Por medio de la oposición de temas, razonamientos y estados anímicos con sus entonaciones respectivas, ambos soliloquios esbozan un retrato perspectivista de Calisto²⁷ a través de sus propias palabras. En uno, el joven amante prodiga gratitud y ternura («O señora τ amor mio melibea», etc., fol. G3r). En otro, pasa de citar a Petrarca²⁸ en actitud sapiencial («Prouerbio es antiguo: que de muy alto: grandes caydas se dan», etc.) a denostar a los muertos («ellos [...] agora/ o en otro tiempo de pagar auian. la vieja era mala τ falsa») que él utilizó para tener trato sexual clandestino con Melibea.

Ha de agregarse que el arte dialógico de la obra no se agota con el intercambio verbal entre los personajes, ya que en los mismos soliloquios resuenan sus diálogos. Hablando consigo, Calisto se dirige a Melibea («que piensas agora? si duermes/ o estas despierta? si piensas en mi/ o en otro?

en actitud y semblante. Entre otras funciones, las marcas performativas presentan ante los virtuales oyentes del juglar el *ethos* diríase estoico del héroe a través de su voz y gestos en el momento quizá más aciago del destierro. En contraste, la lectura silenciosa provoca que pase inadvertido el discurso performativo porque este, al seguir las mismas pautas rítmicas y rítmicas de la tirada completa, se diluye en el discurso diegético-dialógico. Ahora bien, los editores modernos —Smith, Michael, Montaner y aun Timoteo Riaño y Ma. del Carmen Gutiérrez en su «transcripción paleográfica»— utilizan signos de admiración para enfatizar al menos la primera de las oraciones directas del Cid, generando así un efecto declamatorio injustificado. Al margen de que dichos signos no aparecen en el folio del único códice conservado, el llanto silencioso del personaje y el suspiro que antecede sus palabras, muestras patentes de entereza, predisponen una invocación más íntima que pública, pues el héroe se dirige a Dios, no a su mesnada. Una pronunciación *mesurada*, en vez de altisonante, mostraría al héroe asumiendo el peso entero del destierro («ca mucho avié grandes cuidados»). Por consecuencia, sería útil revisar los criterios editoriales en función de la vocalización del texto escrito, sobre todo cuando la codificación de la voz compromete el sentido.

27.— Joseph T. Snow, en sentido análogo y con su acostumbrada perspicacia, escribe lo siguiente: «A Celestina la seguimos conociendo, poco a poco, en la medida que va entablando diálogos con sus varios interlocutores y, entre éstos, hay que incluir los momentos íntimos cuando ese diálogo lo mantiene consigo misma» (Snow 2002: 15).

28.— La observación se debe a Peter E. Russell (Rojas 1991: 493-494 n. 20).

si estas leuantada/ o acostada?», fol. G3r). Más aún: de camino a casa de Pleberio, Celestina entra en una *disputatio* íntima que deviene diálogo imaginario («Calisto que dira? [...] dara bozes como loco/ dira me en mi cara denuestros raiuosos [...]. Diciendo tu puta vieja porque acrescentaste mis passiones con tus promessas», etc., fols. C2r-C2v). De donde se sigue una dificultad adicional para el lector, pues debe invocar vocalmente al joven allí donde inicia la deixis de segunda persona.

Volviendo al contraste entre ambos soliloquios de Calisto, es de notar que el discurso performativo del primero se hace evidente en el argumento: «DEspertando Calisto de dormir: esta hablando consigo mismo. Dende a vn poco esta llamando a Tristan» (fol. G2v). Entiéndase: el joven se halla solo en su cámara, por tanto habla en voz alta. En cambio, el segundo soliloquio surge, a renglón seguido, de su conversación con el criado Sosia: «(So.) señor aquella su criada dando bozes: llorando su muerte [de Celestina] [...] que porque no quiso partir con ellos [Pármeno y Sempronio] vna cadena de oro que tu le diste. (Ca.) o dia de congoxa/ o fuerte tribulacion [...]» (fol. G4r). Ante el vacío de la escritura, el lector ha de elegir entre indicar el mutis del criado o vocalizar en voz baja el soliloquio, lo que modifica el sentido del mismo, pues lo acerca al aparte, es decir, a un habla inconfesable, esa que denuesta a quienes acaban de morir: sus criados y Celestina.

Una técnica de enunciación y vocalización aun más compleja es el aparte,²⁹ tan frecuente en la obra. Por ello, como ya se observó, la primera instrucción de Proaza es dar voz «entre dientes» a los apartes entreoídos, que son los más numerosos. Esta manera de pronunciar no fue, por cierto, exclusiva del teatro ni se remonta a la *Comedia/Tragicomedia* en lo que toca al corpus hispánico. Sorprendentemente, hay un caso en el *Libro de Alexandre* y al menos tres en el *Libro de buen amor*.³⁰ Por otro lado, en la

29.– «Los diálogos, mediatizados a su vez por los apartes, nos ofrecen dos lecturas: una lectura literal, orientada fundamentalmente a dirigir la conducta de los interlocutores textuales y una segunda lectura realizada por el lector o espectador; éste, como actuante englobante u observador» (Suárez 1989-1990: 482). En cuanto a su función literaria, «la mera lectura de los apartes nos haría partícipes de la evolución de los personajes, su codicia, su proceso de convencimiento para participar en la trama, su dominancia respecto a otros, su desprecio hacia los poderosos o sus deseos de revancha, dependiendo de cada caso» (Urbina 2016: 195).

30.– La copla trece del *Libro de Alexandre* refiere el asombro general ocasionado por las proezas del príncipe Alejandro de Grecia: «Los unos a los otros fablauan entre dientes / este moço conuerra las indianas gentes / Felipo e Olimpias que eran sus parientes / auian grant alegría metien en todo mientes». La fórmula «entre dientes», que cierra el primer verso, marca el cambio de estilo indirecto a directo y, a un tiempo, instruye la *pronuntatio* (*Libro de Alexandre* 1987: 93). Asimismo, en la estrofa 373 del *Libro de buen amor*, el Arcipreste enumera sus reproches contra don Amor: «A obra de piedad tú nunca paras mientes: / nin visitas los presos, nin quieres ver dolientes, / si non solteros sanos, mançebos e valientes; / si loçanas encuentras, fablas les entre dientes». En la estrofa 455, responde don Amor al Arcipreste: «Quando la muger vee al perezoso covardo, / dize luego entre sus dientes: “¡Ox te! ¡Tomaré mi dardo!”». Y en el «Enxienplo de lo que conteçió a don Pitas Payas pintor de Bretaña» (estrofa 487) se

España de los siglos xv-xvii fue sinónimo de murmurar³¹ —de deshonor socialmente a otro «diciendo mal» de él—, lo que constituía un pecado mortal para los hombres de iglesia.³² Tal era la carga semántica y cultural implicada en la fórmula «hablar entre dientes».

El siguiente aparte de la *Comedia* (Auto I) es entreoído, según lo indican las marcas performativas vocales y aurales incardinadas en el diálogo:

(Ca.) porque amo a aquella ante quien tan indigno me hallo: que no la espero alcanzar. (Sem.) o pusilanimio: o fide puta que Nembrot: que magno alexandre [...]. (Ca.) no te oy bien esso que dixiste torna di lo no procedas. (Sem.) dixeste que tu que tienes mas coraçon que Nembrot: ni Alexandre [...]. (Fol. A6v)

La petición por parte de Calisto de un habla más alta («no te oy bien») instruye retrospectivamente la vocalización entre dientes de la réplica anterior del criado, quien luego modifica con evidente hipocresía, y ahora sí en voz alta, el sentido de sus palabras. Por consecuencia, los primeros lectores de la obra, ignorantes de las instrucciones de Proaza, habrían provocado sin proponérselo que sus oyentes bregasen con más de un sinsentido: ¿cómo es posible que el criado insulte al amo en su cara («fide puta»)? ¿Por qué Calisto no escucha el insulto, pero sí la corrección que hace Sempronio («tu que tienes mas coraçon que Nembrot: ni Alexandre»)? ¿Con qué propósito el criado, siempre en voz alta, injuria al amo y acto seguido lo adula? Algo semejante habría ocurrido con cada aparte mal vocalizado, pues volvía ininteligibles las réplicas respectivas.

Si bien es verdad que en el Auto I queda establecido el funcionamiento de los apartes, no es menos cierto que en el Auto VI la técnica de su inserción alcanza el punto más alto. Ya en el argumento se anticipa la compleja

reitera la fórmula: «Diz la muger entre dientes: “Otro Pedro es aquéste, / más garçón e más ardit quel primero que ameste [...]”». Puesto que las mujeres *loçanas* (‘elegantes’, ‘lascivas’), los hombres sexualmente *perezosos* y los amantes («Otro Pedro es aquéste») motivan el habla «entre dientes», puede deducirse que el Arcipreste utiliza de manera intencional y consistente el aparte (Arcipreste de Hita 2001: 184, 204 y 210).

31.— En el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* se define *murmurar* como «dezir mal de alguno, medio entre dientes» (s. v. *murmullo*).

32.— En su *Tractado muy provechoso contra el común é muy continuo pecado que es detraher ó murmurar y decir mal de alguno en su ausencia*, Fray Hernando de Talavera hace las siguientes aseveraciones de carácter canónico: la murmuración es pecado mortal que destruye la fama de otro, lo cual resulta peor que dañar su hacienda, y es el más universal de los pecados puesto que incurrir en él aun los hombres de iglesia. Su causa es la *invidia*, «bestia fiera» responsable de la muerte de Cristo, y su primera manifestación en el mundo es obra de Satanás, quien *investido* en la serpiente «dijo á nuestra madre Eva que les vedara Dios comer de aquel fruto por invidia, porque no supiesen todas las cosas así como él». Semejante a la serpiente, el murmurador «muerde al absente de quien dice mal y enfecciona á los que le oyen». Por ello, peca mortalmente él y cuantos se deleitan escuchándolo (Talavera 1911: 49, 48, 47, 51, 48 y 52, respectivamente).

distribución de las réplicas: «mientras ellos estan hablando [Calisto y la alcahueta]/ Parmeno oyendo fablar a Celestina de su parte contra Sempronio a cada razon le pone vn mote» (fol. C8v). Aquí «de su parte» ha de entenderse como ‘por su parte’, esto es, como ‘aparte’. El auto inicia de este modo:

[Ca.] QUe dizes señora τ madre mia? (Ce.) o mi señor calisto [...] *con que* pagaras ala vieja que oy ha puesto su vida al tablero por tu seruicio? [...] mi vida diera por menor precio que agora daria este manto rayado τ viejo. (Par.) [...] a mi amo loco no le pierdas palabra *Sempronio*: τ veras como [Celestina] no quiere pedir dinero: porque es diuisible. (Sem.) *calla hombre desesperado*: que te matara calisto si te oye. (Ca.) madre mia! o abreuia tu razon/ o toma esta espada τ mata me. (Par.) *temblando esta el diablo como azogado* [...] (Ce.) espada señor/ o *que?* [...] buena *esperança que* traygo de *aquella que* tu amas. (Ce.) [Ca.] buena *esperança* señora? (Ce.) buena se puede dezir [...] τ antes me recibira [Melibea] ami *conesta* saya rota: *que* a otra *con* seda τ brocado. (Par.) *sempronio cose me esta boca: que* no lo puedo sufrir/ *encaxado* ha la saya (Sem) *callaras* par dios o te echare *dende con* el diablo: *que* si anda rodeando su vestido haze bien [...]. (Fol. D1r)

La extensa cita es apenas un fragmento de la yuxtaposición de dos diálogos que concurren en un mismo espacio. Advértase la secuencia de voces. Primeramente se distribuyen de dos en dos, conforme a cada diálogo: Calisto-Celestina y Pármeno-Sempronio (entre dientes). Luego se imbrica un trío de réplicas: Calisto-Pármeno (entre dientes y para sí mismo, fundiendo aparte con soliloquio)-Celestina. Y vuelta al principio: Calisto-Celestina y Pármeno-Sempronio (entre dientes). Está claro que los primeros lectores de la obra se hallaron ante un desafío vocal desconocido.

A la rápida sucesión de réplicas, volúmenes de voz y murmuraciones entre dientes debe añadirse los propósitos de cada personaje. Alienado por la pasión amorosa, Calisto espera con ansiedad noticias de la alcahueta acerca de Melibea. Celestina, que acaba de salir bien librada de su primer diálogo con la joven, adecua su discurso a la obtención de alguna ganancia —*manto* o *saya*— sin tener que repartirla con los criados, consciente como está de que estos la escuchan. Sempronio reprime los abruptos vocales de Pármeno y, por así decir, cierra filas con la alcahueta (ella «haze bien» en procurar su *vestido*). Las réplicas de Pármeno resultan más difíciles de vocalizar, ya que tienden a desbordar el volumen propio de la murmuración entre dientes a causa de su exaltación: por un lado hace patente ser ya desleal a Calisto («mi amo loco») y, por otro, en vez

de adherirse a la causa de Celestina, profiere contra ella agrios reproches, bien fundados por cierto.

En cuanto a las marcas performativas, las vocales cifran la ironía de Pármeno contra su señor («temblando esta el diablo como azogado») cuando este pide a la alcahueta matarlo con la espada. Y de manera retrospectiva cifran la tesitura de su primera réplica («a mi amo loco no le pierdas palabra») mediante la orden subsiguiente de Sempronio («calla hombre desesperado»).³³ Asimismo, las marcas visuales instruyen tanto la gestualidad del lector («temblando») cuanto las actitudes quinésicas y proxémicas con apoyo en la deixis («este manto rayado τ viejo», «toma *esta* espada», «*conesta* saya rota», «cose me *esta* boca»; los énfasis son míos).

Observado en perspectiva, el fragmento citado imbrica dos diálogos, el segundo de los cuales, además de incluir la maledicencia entre dientes de los criados, funciona como glosa del primero: Celestina no quiere pedir dinero «porque es diuisible». Poco después, «encaxado ha la saya». Y, por fin, tiene derecho a «su vistido». En cuanto a la petición de Calisto («toma esta espada τ mata me»), Pármeno la reduce a mero desplante («temblando esta el diablo»). Sirva el pasaje como botón de muestra de la admirable partitura textual contenida en la obra.

Marcas performativas vocales, quinésicas y proxémicas

Destinadas a complementar las marcas vocales y en ocasiones a hacer sus veces, las marcas visuales suelen incorporar signos pragmáticos. Por ejemplo, cuando Melibea se entera de que Calisto acaba de caer y perder la vida, exclama: «o la mas delas tirstes triste». La réplica de su criada Lucrecia inicia con signos quinésicos que indican al lector la gestualidad que debe acompañar las palabras anteriores de la joven: «señora no rasgues tu cara/ ni messes tus cabellos» (Auto XIX, fol. H8v). Un caso inverso a esta performatividad retrospectiva se encuentra en la apertura del Auto XXI. Ignorante del suicidio de Melibea, su madre Alisa pregunta: «QUE es esto señor Pleberio? porque son tus fuertes alaridos? [...] porque arrancas tus blancos cabellos? porque hieres tu honrada cara?» (fol. I3r). Se comprende: la réplica («ay/ ay/ noble muger») queda gestualmente acotada.

33.— La *desesperación* fue causa inexorable de suicidio desde las *Siete Partidas* hasta el siglo xvii. El Título xxvii de la *Séptima Partida*, Ley 1, dice a la letra: «De los desesperados que matan a si mismos, o a otros [...]» (*Las Siete Partidas* 1843-1844: 358-360). Y así hasta *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, allí donde un soldado que traiciona a Arnaldo y apuñala a otro soldado, «desesperadamente a voces, y con mal articuladas palabras» confiesa la verdad antes de arrojar al mar (I, 19, fol. 47r). En lo que concierne al aparte, Chantal Cassan observa que Rojas guarda «los apartes inadvertidos para las situaciones desesperadas en las que realmente no añaden nada a la acción misma sino que dramatizan aún más la impotencia del personaje que los pronuncia» (Cassan 1987: 19).

En el siguiente fragmento se sugieren gestos y movimientos cuya significación obscena no requiere de apoyo verbal. Por conducto de la alcahueta, Melibea envía a Calisto un cordón «que es fama que ha tocado las reliquias que ay en roma τ hierusalem» (fol. C5v). Entregado el cordón en el Auto VI, Sempronio alude, no sin malicia, a la acción corporal de Calisto: «señor por holgar *con*el cordon no querras gozar *de* melibea». A su vez, el amo confirma la alusión del criado: «o mis manos *con* que atreuiamiento/ con quan poco acatamiento teney τ traey τ / la triaca [remedio] de mi llaga» (fol. D4r).³⁴

Los signos proxémicos cobran relevancia cuando los espacios contiguos provocan la yuxtaposición de dos diálogos. Celestina y Sempronio (Auto I) hablan en la calle, enfrente de la casa de Calisto, quien, desde adentro, conversa con Pármeno. A las veces, los dialogantes se escuchan unos a otros, de suerte que se entretajan con cierta comicidad ambos diálogos. En el Auto XVI se retoman los espacios contiguos, pero con algunas modificaciones que terminan por decantar el esquema precedente. Todo ocurre en casa de Pleberio, quien conversa con su esposa Alisa, en la sala, sobre la conveniencia de casar a la hija. Oculta, la criada Lucrecia los escucha y dice para sí:

[Lu.] [...] mal año seos apareja ala vejez. lo mejor calisto lo lleua. no ay quien ponga *virgos*: *que* ya es muerta: *que* ya es muerta [*sic*] celestina: tarde acordays: mas auiades de madrugar/ escucha/ escucha/ señora melibea. (Fol. H2r)

Por la maledicencia vengativa y burlona que contiene, el breve soliloquio de Lucrecia bien puede vocalizarse entre dientes, a manera de aparte entreoído. Con la misma voz susurrante deja de hablar para sí³⁵ y urge a Melibea a que se le una. La réplica reprobatoria de esta última («*que hazes ay escondida loca?*»), por medio de un deíctico de índole proxémica («ay»), indica el espacio que ocupa la otra, a la vez que descubre su fisgoneo, del cual participa luego la propia Melibea.

En lo sucesivo se alternan y contrastan espacios —sala y escondite—, diálogos —uno abierto, otro encubierto— y temas —matrimonio versus misogamia, conveniencia social versus libertad sexual—, de manera que el discurso de Melibea rebate a *sotto voce* al de su madre, quen la considera virgen y del todo ajena al «ayuntamiento de marido τ muger». Tan intensa es la ira de la hija, feliz como está de *gozar* a Calisto, que ordena a la criada interrumpir la conversación de los padres, «sino quieres *que* vaya

34.— La superposición del campo semántico erótico al religioso observada en el primer diálogo de la obra vuelve a actualizarse, y así hasta el planto final, cuando Pleberio discurre sobre el dios amor.

35.— He aquí otro vacío de la escritura que hubo de solventar el lector de turno.

yo dando bozes como loca: segun estoy enojada: del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia» (fol. H2v).

El pasaje exige al lector la clara diferenciación de las cuatro voces-personajes («pregunta y responde por boca de todos», en palabras de Proaza), el contraste entre las voces altas de la sala y las ahogadas del escondite, además de las modulaciones oscilantes que emite Melibea. En efecto, su largo discurso implican diferentes estados anímicos: indignación, júbilo amoroso, gravedad cuando expone su saber libresco, amenazas y por fin enojo. Tal gama da cabida, incluso, a un léxico tan desafiante como vulgar («no quiero ensuziar los ñudos del matrimonio/ ni las maritales pisadas de ageno hombre te pisar [repisar]», fol. H2v). Todo ello ha de ocurrir bajo la tensión adicional que impone vocalizar en susurros. Por ende, voz baja y espacio constreñido —el escondite— se corresponden y potencian recíprocamente.

En escala más amplia que la voz, la sonoridad de la *Comedia/Tragicomedia* es observable tanto en su estrato retórico —aliteraciones, anáforas, paronomasias, etc.— cuanto en sus paisajes sonoros.³⁶ Ambos aspectos concurren, por ejemplo, en el retrato social de Celestina que Pármeno hace para su amo, retrato que culmina del modo más elocuente: «si vna piedra topa con otra luego suena puta vieja» (Auto I, fol. B1r).

Marcas performativas estructurales

Dos son las marcas performativas estructurales más significativas de la obra. Una consiste en la textualización de géneros discursivos pertenecientes a la *creación vocal*: cantos —de Sempronio, Calisto, Lucrecia y Melibea—, el conjuro que vocaliza ritualmente Celestina en el Auto III e innumerables refranes cuya función varía según el personaje que los pronuncia y el contexto verbal en el que son interpolados. La otra marca estructural segmenta la *performance* de la obra a través de su división en autos, cada uno de los cuales equivaldría, *grosso modo*, a una sesión de lectura vocalizada.³⁷ No obstante, la notable extensión del Auto I desatiende el criterio compositivo, pues obedece a otro que se explica, como es bien sabido, en el paratexto liminar «El autor avn su amigo»: «porque conos-

36.— «La intención de posicionar a las percepciones sensoriales como medios válidos de conocimiento para las ciencias sociales, originó la construcción de los llamados “estudios sensoriales” que tienen en la historiografía un desarrollo propio conocido como “Historia de los sentidos” y Antropología de los sentidos (Coronado 2020: 279). Derivados de estas, los estudios sobre los «paisajes sonoros» medievales hispánicos ofrecen un contexto histórico-cultural a la *Comedia/Tragicomedia*.

37.— Margit Frenk se pregunta si los capítulos de los libros de caballerías y los del *Quijote* se segmentan en función de la lectura en voz alta y del grado de resistencia de los oyentes (Frenk 1982: 109).

cays donde comiençan mis mal doladas razones acorde que todo lo del antiguo autor: fuesse sin diuision en vn auto: o cena incluso» (fol. A1v).

Las observaciones precedentes están enfocadas en la significación textual resultante de la aplicación, por parte del lector, de las marcas performativas vocales, visuales, dialógicas —*sermocinatio*, soliloquios, apartes—, estructurales y algunos vacíos de la escritura. Toca ahora abordar el otro polo de la emisión discursiva para cerrar el círculo de la comunicación: la recepción aural en el plano intratextual de las voces-personajes y en el plano extratextual de los oyentes *in situ*.

Marcas performativas aurales

En el mundo celestinesco, la relevancia de la escucha se corresponde con el protagonismo de la voz. Así, las voces-personajes en ocasiones comentan el efecto que les causa la expresión de su interlocutor («trastoca me essas palabras», comenta Lucrecia acerca de una amenaza velada de Celestina contra Melibea, Auto IV, fol. C7r). O califican moralmente las palabras de los otros, lo que adicionalmente puede indicar una entonación retrospectiva («celestina ruynmente suena lo que parmeneo dize», advierte Sempronio, Auto I, fol. B2v). O perciben y también manifiestan las reticencias de su interlocutor: «no te sabria boluer respuesta conueniente: segun lo poco que he sentido de tu habla» (fol. C4v), le dice Melibea a Celestina. O coligen un hecho aciago: «escucha escucha gran mal es este» (fol. H8v), le anticipa Lucrecia a Melibea cuando los criados, tras el muro, reaccionan ante la caída mortal de Calisto. O intuyen sucesos públicos: «O que grita suena enel mercado: que es esto? alguna justicia se haze/ o madrugaron a correr toros» (fol. G3r), se dice a sí mismo Tristán cuando oye el rumor del ajusticiamiento de Sempronio y Pármeneo. Es tal la importancia de escuchar que son frecuentes prosopopeyas lexicalizadas como la siguiente: «o bienauenturadas orejas mias» (fol. A5r).

La obra ofrece dos diálogos modélicos respecto de los procesos de auralidad. En uno, la sensibilidad auditiva y, en otro, el enervamiento de los oídos son causa directa de acontecimientos capitales.

Primer diálogo. Melibea y Celestina se encuentran por segunda y última vez. La joven se queja («me comen este coraçon serpientes dentro de mi cuerpo», Auto X, fol. F14) y dice que la *virtud* de la *lengua* de la alcahueta remediará su *dolor*. Acto seguido, esta última adopta el léxico médico prometiéndole *melezina*, *cura* y *salud*. Melibea, según afirma, desconoce la causa de su *mal*. Sin embargo, evoca la *alteracion* que le causó la *oracion* solicitada por Calisto. Al instante, Celestina capta la asociación entre las palabras *mal* y *Calisto*: «como señora tan mal hombre es aquel: tan mal nombre es el suyo? que con solo ser nombrado trae consigo ponçoña su sonido?» (fol. F1v). Y en adelante se dará a la ardua tarea de reconstruir el

contexto sonoro del nombre *Calisto*, desligándolo de *mal*, de su *ponçoña* acústica y semántica.

De fondo, el conflicto de Melibea consiste en que desea a Calisto y al mismo tiempo intenta preservar su propia honra. Consciente de ello, la alcahueta dilata la cura con cálculo deliberado, al punto que la joven termina por ceder: «di por dios lo *que* quisieres [...]. Agora toque en mi honra/ agora dañe mi fama/ agora lastime mi cuerpo». A esta altura del diálogo, Celestina asocia «clara melezina» a *Calisto*, pero los finos oídos de su interlocutora todavía se resienten («[no] me le nombres en bueno/ ni en malo»). Depurando sus intentos, la alcahueta sustituye *dolor* por «amor dulce» y culmina proponiendo el remedio de la *flor*: «(Me.) como se llama [esa flor]? (Ce.) no te lo oso dezir. (Me.) di no temas. (Ce.) calisto» (fol. F2v).

Melibea se desmaya al escuchar la armonía lograda por el arte de Celestina: ahora el nombre *Calisto* —del griego ‘hermosísimo’— une su sonido a su significado. Vuelta en sí, la joven resume los hechos de la manera más elocuente:

Muchos τ muchos dias son passados: que esse noble cauallero me hablo en amor: tanto me fue entonces tu habla enojosa: quanto despues *que* tu me le tornaste a nombrar alegre: cerrado han tus puntos mi llaga [...]. Alabo [...] tu agradable habla [...]. (Fol. F2v)

Así entonces, la rendición de Melibea se juega en la vocalización de dos sonoridades opuestas, aquella que al inicio emponzoña al nombre *Calisto* y esta que lo asimila a una *flor*. De tal manera, los sensibles oídos de la joven se transfieren a los oyentes del lector vocal.

Segundo diálogo. El Auto XII presenta la siguiente situación: de vuelta a casa con Calisto, tras la visita a la huerta de Melibea, los criados conversan entre sí:

(Par.) adonde yremos sempronio? ala cama a dormir o ala cozina a almorzar? (Sem.) ve tu donde quisieres: *que* antes *que* venga el dia quiero yo yr a celestina: a cobrar mi parte dela cadena [...] no le quiero dar tiempo en *que* fabrique alguna ruyndad *con* que nos escluya. (Par.) bien dizes: olvidado lo auia: vamos entrambos: τ si enesso se pone espantemos la de manera *que* le pese: que sobre dinero no ay amistad. (Fol. F8v).

Exhaustos, hambrientos, avergonzados por huir cobardemente dejando al amo a su suerte, haciéndole creer lo contrario, y ansiosos por repartir la cadena de oro con que Calisto ha premiado los servicios de la alcahueta, los criados no han dado muestras a lo largo del texto ni de ser

asesinos ni de concebir la muerte de Celestina.³⁸ Pues bien, llegan a casa de esta y Sempronio toca la *ventanilla* junto a la que duerme:

(Ce.) quien llama? (Sem.) abre *que* son tus hijos. (Ce.) no tengo yo hijos *que* anden a tal hora. (Sem.) abre nos a parmeno τ a sempronio: *que* nos venimos aca almorzar contigo. (Ce.) o locos trauiessos/ entrad/ entrad/ como venis a tal hora? (Fol. F8v)

Despertada a deshora, la anciana no reconoce la voz de Sempronio, pero cuando entiende de quiénes se trata reacciona amistosamente. Sin embargo, desconoce el estado físico y emocional de los criados, así como el verdadero motivo de su visita. De aquí se sigue un prolongado intercambio verbal en el que se muestra progresivamente errática, presa como va siendo del sobresalto, el asombro, la rabia y por último el pánico. Experta en escuchar, en hablar con falsos silogismos, con amplificaciones hipnóticas,³⁹ con segundas y terceras intenciones al hilo de registros discursivos cambiadizos —filosóficos, médicos, homiléticos, de bajos fondos sociales—, en el momento más peligroso de su vida es incapaz de controlar sus palabras.

Más allá de pretextar contra toda verosimilitud que Elicia ha extraviado la cadena, lo que hace es desquiciar el diálogo. Por ejemplo, a la juiciosa propuesta de Sempronio («*contentemonos* con lo razonable», fol. G1r) responde con un insulto («gracioso es el asno»). Caldeados ya los ánimos, y picada en el orgullo por la amenaza de Sempronio («no quieras *que* se descubra quien tu eres», fol. G2r), hiere a Pármeneo en lo más hondo al aludir «los casos *que* nos acaescieron ami: τ ala desdichada de tu madre». De ahí la réplica: «no me hinches las narizes *con* essas memorias/ sino/ embiarte [he] *con* nueuas a ella: donde mejor te puedas quejar». ¿Qué hace entonces Celestina? Despierta a gritos a Elicia e, inopinadamente, pasa de la alarma vociferante («para *aquella* justicia me vaya bramando com vna loca») a una dilatada ampliación del tópico de la vejez desvalida, asiéndose conmovedoramente a segmentos verbales extraídos a tirones de la memoria.

Al cierre del aciago diálogo, Sempronio, espada en mano, le da la última oportunidad: «da bozes o gritos: que tu compliras lo que prometiste/ o compliras oy tus dias» (fol G2r). Y en voz muy alta (a *bozes*), la anciana equivoca las palabras de manera fatal esta vez: «justicia/ justicia/ señores vezinos. justicia/ que me matan en mi casa estos rufianes» (fol. G2v). Irónicamente, con un insulto por demás hiriente, provoca lo que intenta

38.— La sugerencia de Pármeneo no deja lugar a la duda: si Celestina se opone al reparto, «espantemos la de manera *que* le pese».

39.— D. J. Gifford explora las técnicas del encantamiento verbal de la alcahueta en sus dos encuentros con Melibea (Gifford 1981: 30-37).

evitar: «rufianes/ o que? espera duna [doña] hechizera: que yo te hare yr al infierno con cartas», exclama Sempronio al atravesarla con la espada.

Si bien la codicia⁴⁰ es causa necesaria a la muerte de Celestina, causa suficiente será su sordera, según se entiende en el mundo celestinesco: «oyeme/ τ el afetto no te ensorde», aconseja Pármeno a Calisto (Auto I, fol. B2v). En último análisis, la muerte de la alcahueta no obedece a una sucesión de acciones propia de la trama, sino a un flujo discursivo caótico cuyo origen se halla en los oídos embotados de la anciana, en razón de los excesivos *affetos* que experimenta una vez que la han arrancado del sueño justo antes del amanecer.

Nadie ha comentado mejor el arte aural de la obra que su imitador Alfonso de Villegas Selvago: «[La *Tragicomedia*] da gusto al apetito auditivo con el estilo de sus razones». ⁴¹ Cabe preguntarse hasta qué punto ese «apetito auditivo» proviene también de la riqueza oral de la cultura española de aquella época.

El círculo completo de la comunicación deviene un arte de decir y escuchar que trasciende el intercambio verbal directo y la referencialidad de las palabras.⁴² Buen ejemplo de ello se encuentra en la primera entrevista de Celestina y Melibea. La alcahueta finaliza su diálogo con la madre de la joven discurrendo sobre el tópico de la vejez cansada con la finalidad adicional de que lo escuche, conmovida, Melibea, quien, sin embargo, le pregunta: «porque dizes madre tanto mal delo que todo el mundo con tanta efficacia gozar τ ver dessea?» (Auto IV, fol. C3v). En su respuesta, la alcahueta incrementa el *pathos* del tópico.

Lejos de conmoverse, la joven inicia una *disputatio*: «bien conozco que hablas dela feria: segun te va enella. asi que otra cancion diran los ricos». Acicateada, Celestina perora acerca de los males aparejados a la riqueza. En vez de arredrarse, Melibea cambia de tema, pasando de las generalizaciones a los argumentos *ad hominem* hasta llegar a decirle, para regocijo en aparte de Lucrecia: «vieja te has parado [...] no te conociera: sino por

40.— Albert Lloret escribe al respecto: «En la situación de Celestina con los dos sirvientes, el único argumento válido hubiera sido el cumplimiento de parte de las promesas de enriquecimiento mutuo. [...] Apasionada por la codicia, la vieja no argumentó con aquello que hubiera podido salvarle la vida, descuidando un principio del universo moral de la *Tragicomedia* que Pármeno recuerda en todo momento: el hecho de que las palabras «de balde las venden dondequiera» (Lloret 2007: 129). Dejando de lado el análisis realizado, interesa agregar que dicho principio moral difícilmente aplica a la alcahueta, pues todo indica que para ella, que ha conseguido lo que tiene a través de sus palabras, son las de los otros las que se venden «de balde».

41.— *La Selvagia*, 1554 (Gilman 1978: 317 n. 113).

42.— Al respecto, M. K. Read identifica una comunión fáctica y un código ritual de conducta celestinescos. Basado en reglas estrictas, el cumplimiento del código genera el formalismo rígido de los encuentros sociales (Read 1978: 163-175). Por su parte, Marie-Claire Zimmerman percibe el exagerado número de expresiones relativas al esquema total de la emisión fónica —emisor, mensaje y receptor—, destaca la presencia sistemática de las funciones conativa y fáctica y concluye que la omnipresente exhibición del decir en la obra tiende a ser un fin en sí mismo, pues la escucha deviene reflejo poético y recepción abismada (Zimmerman 1995: 145-166).

esta señaleja dela cara/ figurase me que eres hermosa/ otra pareces/ muy mudada estás» (fol. C4r).

Poco después, Melibea da por satisfecho su apetito auditivo, indica que la conversación ha concluido y añade una observación más cruel que caritativa: «*tambien* has me dado plazer con tus razones: toma tu dinero τ vete con dios: que me parece que no deues auer comido». Celestina corresponde a la ceremonia aural («gozo me toma en ver te hablar») y transita imperceptiblemente al motivo encubierto de su visita: interceder por Calisto, después de un exordio en el cual su técnica de persuasión ha sido ineficaz.⁴³

En la siguiente etapa del diálogo la alcahueta dice: «yo dexo vn enfermo ala muerte: *que* con sola palabra de tu noble boca salida: *que* lleue metida en mi seno/ tiene por fe *que* sanara» (fol. C4v). Lo mismo que en la segunda conversación, como ya se observó, Celestina dilata responder puntualmente a su interlocutora, hasta que esta exclama: «por dios sin mas dilatar me digas *quien* es esse doliente» (fol. C5r). Cuando la alcahueta suelta el nombre *Calisto*, Melibea enfurece:

[E]sse es el doliente [...] por quien has venido a buscar la muerte para ti? [...] *desuergonçada* barbuda [...] no se dize en vano que el mas empecible miembro del mal hombre o muger es la lengua [...] *quemada* seas alcahueta falsa hechizera [...] bien se lo mereçe esto/ τ mas quien a estas tales da oydos. (Fol. C5r)

Nótese que Celestina ha solicitado una «sola palabra» para remediar a su enfermo. En cambio, presa de la curiosidad, Melibea pide el nombre del mismo, cuya vocalización hiere a tal punto sus oídos que responde con ira⁴⁴ y aun con saña sorprendente, dada su edad y estado. La alcahueta se atemoriza, trastabillea, invoca al demonio que cree llevar en el hilo e intenta reponerse mediante un inoportuno aparte entreoído («mas fuerte estaua troya/ τ avn otras mas brauas he yo amansado», masculla entre dientes, fol. C5v).

Hasta aquí la joven ha dominado el diálogo. Consciente de que Celestina ha sido alcahueta y hechicera y entendiendo ahora que es vocera de Calisto, protege su honra bajo la iracundia verbal para dar luego un paso más: guía a su interlocutora hacia un código léxico según el cual resulten satisfechos, a un tiempo, honor y apetito auditivo («Que palabra podias

43.– Erica Morgan muestra a través de un análisis riguroso que Celestina utiliza la técnica retórica aristotélica para persuadir a Melibea (Morgan 1979: 7 y ss.). Si bien lo anterior puede ser cierto, otra cosa es que la alcahueta lo consiga.

44.– Vale la pena enfatizar la alternancia entre curiosidad e ira que experimenta Melibea en su primer diálogo con Calisto (Auto I), después con Celestina (Auto IV) y por último cuando accede a escuchar, escondida junto con Lucrecia, la conversación de sus padres a propósito de casarla (Auto XVI).

tu querer para esse tal hombre que ami bien me estuuiesse?»). La alcahueta comprende de inmediato el nuevo curso dialógico («vna oracion señora que le dixeron que sabias de sancta Polonia: para el dolor delas muelas»). En su siguiente réplica, Melibea busca confirmar que Celestina ha captado el nuevo código de comunicación («si esso querrias [la oración]: porque luego no me lo espresaste? porque me lo dixiste por tales palabras?»).

La edición burgalesa de la *Comedia* dice a la letra: «en tan pocas palabras». El cambio practicado en la *Tragicomedia* («por tales palabras») es sin duda relevante.⁴⁵ La primera versión, en efecto, implica ironía, pues Celestina se ha valido de circunloquios, como acostumbra. En cambio, la segunda versión incluye una deixis textual (*tales*) que apunta hacia las palabras que, por herir sus oídos, desatan el enojo de Melibea: «bien temas señora noticia enesta cibdad de vn cauallero mancebo/ gentil/ hombre/ de clara sangre/ que llaman Calisto» (fol. C5r). Además, la deixis comporta una marca vocal retrospectiva: la entonación, acaso erótica, del nombre del joven caballero, de ahí la reacción de Melibea: «con que palabras me entrauas: no se dize en vano que el mas empecible miembro del mal hombre o muger es la lengua». Y más adelante: «jesu no oyga yo mentar mas esse loco» (fol. C5v).

Al tomarse en cuenta la vocalización implicada en la deixis, «tales palabras» se oponen a la «palabra [...] que ami bien me estuuiesse», de manera que el nuevo código exigido por Melibea queda transparentado para la alcahueta. Así, gracias a la presteza y sagacidad de esta, en adelante *oracion* equivaldrá a *Calisto* y «dolor de muelas» a ‘pasión amorosa’ o ‘deseo sexual’. Y una vez que Celestina depura su arte vocal con arreglo al apetito auditivo de su demandante interlocutora, esta última no tendrá inconveniente en disculparse («porque siendo el [Calisto] ignorante: τ tu innocente aueys padescido las alteraciones de mi ayrada lengua», fol. C6v). Y más todavía: pide a Celestina que regrese «mañana por ella [la oración] muy secretamente». Desde esta perspectiva, la alcahueta no persuade a Melibea, ni la hechiza, como esperaba, con el hilado. Por el contrario, la joven se sirve de ella para conseguir lo mismo que Calisto desea tanto.

En el mundo de la *Comedia/Tragicomedia*, voz y escucha poseen tanta fuerza e importancia que generan las pasiones y acciones de las voces-personajes, así la muerte de Celestina, ya analizada, o el desvanecimiento de Alisa («tu madre esta sin seso en oyr tu mal», dice Pleberio a la hija, Auto XX, fol. I1r) o la conmoción de Melibea según la descripción performativa que la alcahueta hace para Calisto:

[...] en nombrando tu nombre/ atajo mis palabras dio se enla frente vna gran palmada [...] turbado el sentido/ bu-

45.— Spurgeon W. Baldwin (1967-1968: 120-121) y Dorothy S. Severin (Rojas, 1987: 164 n. 54) consideran redundante la modificación en la *Tragicomedia*, pues Melibea reprende a Celestina por no expresar su demanda de manera clara. Para Peter E. Russell (Rojas 1991: 318 n. 96), «en tan pocas palabras» debe entenderse como ironía de la joven, dada la locuacidad de la alcahueta.

lliendo fuertemente los miembros todos/ a vna parte τ a otra/ herida de aquella dorada frecha que del sonido de tu nombre le toco [...]. (Auto VI, fol. D2v)

O también, por citar un caso más, el inicio del diálogo entre Calisto y la alcahueta —luego del segundo encuentro de esta con Melibea—, en el cual se condensa magistralmente la hondura y alcance de la comunicación *in praesentia* actualizada por el lector vocal. Pendiendo de los oídos su propia existencia, Calisto pregunta: «*que* nuevas traes? *que* te veo alegre τ no se en *que* esta mi vida!».⁴⁶ Celestina responde con la verdad, suya y de la obra toda: «en mi *lengua*» (Auto XI, fol. F3v).

Conclusión

Con base en la «ecuación voz-escritura», los análisis realizados descodifican las marcas performativas en los argumentos de los autos, luego en la *sermocinatio*, los soliloquios y apartes, después en intercambios dialógicos asidos a coordenadas espacio-temporales, también en aspectos estructurales de la obra y, por último, en la auralidad de los personajes. Los resultados obtenidos indican que los argumentos se destinan a los lectores vocales para orientar su *performance* y esclarecer la diégesis. Los soliloquios reelaboran y profundizan los intercambios discursivos de los personajes. Por su lado, los apartes llegan a conformar diálogos paralelos que funcionan como comentario de los diálogos principales. Asimismo, el encuentro de la sensibilidad auditiva de Melibea con la destreza vocal de Celestina muestra relaciones oscilantes de poder desatendidas por la crítica. Entre otros casos analizados, la muerte de la alcahueta se revela como desenlace de su desajuste aural. De fondo, voz y escucha motivan las pasiones y las acciones de los personajes.

Lo anterior es una muestra del arte vocal-aural de los diálogos celestinescos, la originalidad del discurso performativo en que se halla cifrado y la relevancia que comporta su descodificación, de conformidad con la *performance* de la lectura vocalizada, técnica de difusión predominante en aquella época. De donde se sigue la generación de un sentido textual diferente del que se obtiene mediante la hermenéutica de la lectura silenciosa, propia de la psicodinámica escritural vigente.

46.— Los signos de admiración y de interrogación son una interpretación de los editores de la versión paleográfica, como ellos mismos advierten (*Tragicomedia* 1999: 55), con base en el hecho de que la edición valenciana utiliza un mismo signo, difícil de reproducir, para ambos casos. Puesto que se trata de un vacío de la escritura tipográfica, el lector vocal de turno debió elegir entre una y otra opción, entre una y otra pronunciación, lo cual comprometía el sentido de la frase. Dicho con otras palabras: la *performance* de la voz implicaba una hermenéutica efímera del texto destinada a *sus* oyentes.

Obras citadas

- BALDWIN, Spurgeon W. Jr. (1967-1968), «“En tan pocas palabras” (*La Celestina*, Auto IV)», *Romance Notes*, 9, pp. 120-125.
- BATAILLON, Marcel (1961), «*La Célestine*» *selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (2003), «Modelos dispositivos del diálogo en el siglo XVI español», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 6, pp. 57-78.
- CANET VALLÉS, José Luis (2008), «Género y dramaturgia en la *Celestina*», en *Theatralia. La dramaturgia de “La Celestina”*, eds. José María Ruano de la Haza y Jesús G. Maestro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 27-42.
- Cantar de Mio Cid* (2014), ed. Alberto Montaner, México, Academia Mexicana de la Lengua.
- CASSAN MOUDOUD, Chantal (1987), «El uso de los apartes en *Celestina*», *Celestinesca*, 11, 1, pp. 13-20.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1617), *Los trabajos de Persiles, y Sigismunda, historia Setentrional*, ed. Juan de la Cuesta, Madrid.
- CHARTIER, Roger (2003), «El concepto de lector moderno», en *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*, eds. Víctor Infantes et al, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 142-149.
- COLEMAN, Joyce (1996), *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CORONADO SCHWINDT, Gisela (2020), «Los estudios sensoriales y la Edad Media: planteos historiográficos, desafíos y proyecciones», *Revista de historiografía*, 34, pp. 277-298.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1993), *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla.
- FRENK, Margit (1982), «“Lectores y oidores”. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, pp. 101-123.
- , (1984), «Ver, oír, leer», en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, eds. Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, pp. 235-240.
- , (2005), *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- GIFFORD, D. J. (1981), «Magical Patter: The Place of Verbal Fascination in *La Celestina*», en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honor of. P.E. Russell*, eds. F. W. Hodcroft, D. G. Pattison, R. D. F.

- Pring-Mill y R. W. Truman, Oxford, The Society for the Study of Medieval Language and Literature, pp. 30-37.
- GILMAN, Stephen (1978), *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de «La Celestina»* [1972], trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Taurus.
- HITA, Arcipreste de (2001), *Libro de buen amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Castalia.
- ILLADES AGUIAR, Gustavo (2022), *La «ecuación voz-escritura» en las letras hispánicas (del «Cantar de Mio Cid» al «Quijote» y el «Persiles»)*, Zaragoza, España, Libros Pórtico.
- Las Siete Partidas del Sabio Rey Don Alfonso el IX* [sic] (1843-1844), eds. Ignacio Sanponts y Barba, Ramón Martí de Eixala y José Ferrer y Subirana, Barcelona, Imprenta de Antonio Bergnes.
- Libro de Alexandre* (1987), ed. Francisco Marcos Marín, Madrid, Alianza Editorial.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA.
- LLORET, Albert (2007), «El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en la *Celestina*», *Celestinesca*, 31, pp. 119-132.
- MAURIZI, Françoise (1997), «“Dize el modo que se ha de tener leyendo esta (tragi) comedia”: breve aproximación al paratexto de *La Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, 2, pp. 151-157.
- MORGAN, Erica (1979), «Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea», *Celestinesca*, 3, 2, pp. 7-18.
- ONG, Walter J. (1999), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* [1982], trad. Angélica Scherp, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Poema de Mio Cid* (1984), ed. Ian Michael, Madrid, Castalia.
- RALLO GRUSS, Asunción (1992), «La confluencia de los géneros: reflexiones sobre la autonomía del diálogo renacentista», *Ínsula*, 542, pp. 14-15.
- READ, M. K. (1978), «Fernando de Rojas's Vision of the Birth and Death of Language», *Modern Language Notes*, 93, 1-3, pp. 163-175.
- ROJAS, Fernando de (¿1499?), *Comedia de Calisto y Melibea*, ed. Fadrique Alemán de Basilea, Burgos.
- , (1987), *La Celestina*, ed. Doroty S. Severin, Madrid, Cátedra.
- , (1991), *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia.
- SCARBOROUGH, Connie L. (2012), «Speaking of *Celestina*: Soliloquy and Monologue in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, 36, pp. 209-236.
- SNOW, Joseph T. (2002), «Quinientos años de animadversión entre Celestina y Pleberio: postulados y perspectivas», en *Visiones y crónicas medievales. Actas de la VII Jornadas Medievales*, eds. Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company, México, Universidad

- Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana/El Colegio de México, pp. 13-29.
- SUÁREZ COALLA, Francisca (1989-1990), «La función de los *apartes* en el discurso dialógico de *La Celestina*», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 39-40, pp. 469-484.
- TALAVERA, Fray Hernando de (1911), «Tractado muy provechoso contra el común é muy continuo pecado que es detraher ó murmurar y decir mal de alguno en su ausencia», en *Escritores místicos españoles*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles 16, Madrid, Bailly-Bailliére, pp. 47-56.
- Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1999), [Valencia, Juan Joffre, 1514], ed. paleográfica Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim/Ministerio de Educación y Cultura/Biblioteca Nacional.
- URBINA FONTURBEL, Raúl (2016), «Nuclearidad pragmática y poliacroasis discursiva en los *apartes* de *La Celestina*», *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, 10, pp. 180-216.
- VIAN HERRERO, Ana (1992), «El diálogo como género literario argumentativo: imitación poética e imitación dialógica», *Ínsula*, 542, pp. 7-10.
- ZIMMERMAN, Marie-Claire (1995), «Le dire dans *La Célestine*: pouvoir, plaisir et solitude», en *La Célestine. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea. Actes du Colloque International du 29-30 Janvier 1993*, ed. Françoise Maurizi, Travaux et Documents 2, Caen, Université-Maison de la Recherche en Sciences Humaines, pp. 145-166.
- ZUMTHOR, Paul (1989), *La letra y la voz. De la «literatura» medieval* [1987], trad. Julián Presa, Madrid, Cátedra.

