

Observaciones sobre la *actio* del lector. (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana)

Gustavo Illades Aguiar

La segunda edición de La Celestina (Toledo, 1500) incluye un excepcional paratexto con instrucciones para leer la obra en voz alta, es decir, una actio. En el artículo se estudia el origen de la primera de las instrucciones: leer “entre dientes”. Esta técnica se remonta a una costumbre social adaptada por los autores medievales españoles a la transmisión oral y pública de los textos literarios. Desde el Libro de buen amor hasta la sátira anónima novohispana, la lectura “entre dientes” sirvió para dar voz, en forma de murmullos, a personajes y conductas reprochables para la moral al uso. Necesariamente cómica, la actio de la murmuración fue ignorada por los rétores clásicos y por sus herederos, los preceptistas del arte de la predicación.

The second edition of La Celestina (Toledo, 1500) includes an exceptional paratext with instructions for reading the work out loud, or rather, an actio. In the article we study the origin of the first of the instructions: reading “between the teeth” (or mumbling). This technique goes back to a social custom adapted by medieval Spanish authors to the oral and public transmission of literary texts. From the Libro de buen amor up to anonymous New World Spanish satire this reading “between the teeth” served the purpose of giving a voice, in the form of murmurs, to reproachable characters and behavior for the morals of the time. Being necessarily comic, the actio of backbiting was ignored by classical rhetoricians and their heirs the theorists of the art of preaching.

En el año 1499, un número estimable de personas tenía entre las manos la primera versión impresa de la *Comedia de Calisto y Melibea* y no sabía bien a bien cómo leerla. Con quinientos años encima esa incapacidad se halla hoy más o menos conservada. Pero a diferencia de nosotros, el primer público de la *Comedia* vivía en un mundo esencialmente oral, en el que la voz audible era medio y fin de lo que hoy llamamos “literatura”. *La Celestina*, como tantas obras fabuladas, fue compuesta para transmitirse en voz alta,

por un lector único, ante un grupo de oyentes¹. En el público de 1499 habría lectores competentes, habría también conocedores de la cultura clásica y un buen número de iletrados que poseían oídos ávidos y exigentes y una memoria auditiva en la cual resonaba el universo de voces medievales. Con todo, la *Comedia* presentaba varios obstáculos al lector único, tanto más si se considera que la edición impresa multiplicó el número de poseedores del volumen, muchos de los cuales, de súbito, pasaron del lugar del oyente al del lector. Mencionaré algunos de los obstáculos que encararon aquellos primeros lectores.

La *Comedia* fue el primer diálogo dramático en prosa escrito en español con ascendiente latino. Como tal, solicitaba del lector único la recreación juglaresca de espacios y tiempos y, a la vez, la futura tarea del actor de corrales: impostación vocal y gestual y desdoblamiento en cada una de las voces-personajes (doce en este caso). Obra académica en la que resuenan los discursos de la universidad salmantina, obra popular que congrega multitud de voces callejeras, *La Celestina* reproduce la gama de registros sociolingüísticos, así como las escalas tonales propias de la tragedia y la comedia. Se trata, por añadidura, de un diálogo ininterrumpido desprovisto de tercera persona narrativa, diálogo en el que la voz protagonista pertenece a Celestina, cuyo oficio capital consiste en manipular al prójimo a través de palabras. Más todavía: dos pasajes climáticos del texto –los intercambios entre la alcahueta y Melibea– tienen por tema la palabra misma². Para dar una idea de este uni-

1 En ediciones posteriores de la obra, Fernando de Rojas incorpora paratextos que contienen indicios de transmisión oral. Es el caso del siguiente pasaje del Prólogo (*Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Valencia, 1514): “*Assí que, quando diez personas se juntaren a oír esta comedia [...]*”. Fernando de Rojas. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell. Madrid: Castalia, 1991, p. 201 (las cursivas son de Russell; con ellas distingue las adiciones que presenta la *Tragicomedia* respecto de la *Comedia*). Cito en adelante por la misma edición, a renglón seguido y entre paréntesis: (LC, 201). Para la transmisión oral de la literatura española durante los siglos XV-XVII, véase el importante estudio de Margit Frenk. “Lectores y oidores”, en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol.1. Roma: Bulzoni, 1982, pp. 101-123.

2 Véase Gustavo Illades, “*Gozo me toma en verte fablar: el appetito auditivo de los personajes celestinescos*”, en *Medievalia*, Universidad Nacional Autónoma de

verso sonoro baste decir que los autos I, IV, VII y X contienen no menos de 554 indicios auditivos de oralidad. Se trata de fórmulas alusivas a los actos de hablar y oír, las cuales se hallan incorporadas al diálogo de los personajes.

Los tropiezos de los lectores y oyentes de 1499 motivarían en parte una segunda versión de la *Comedia* (Toledo, 1500). En ella, Rojas incorpora paratextos que dan testimonio de la defectuosa recepción hecha por el público inicial³. Cierra la edición toledana un conjunto de octavas compuestas por el corrector de la misma, Alonso de Proaza. Una de las octavas –cosa en verdad extraordinaria– instruye a un lector único para que lea correctamente la obra. Se trata, ni más ni menos, que de una *actio* destinada a la ejecución de una obra original. De ahí el epígrafe: “Dize el modo que se ha de tener leyendo esta comedia”. Es de notar la doble especificación; primero se distingue un *modo* de leer, luego se puntualiza en *esta* comedia. Quizá nunca sabremos si fue el corrector⁴ o fue Rojas quien ideó las instrucciones. En cualquier caso, éstas se hallan implícitas en los diálogos de la primera edición.

Tópicas y escuetas en apariencia, las instrucciones de la octava de Proaza⁵ son fuente de valiosa información. Sólo comentaré la primera de ellas (“cumple que sepas hablar entre dientes”), bajo el supuesto de que a todas las rige un mismo criterio. Proaza, luego de

México, 29-30 (junio-diciembre 1999), 52-59 y “Ecos de una ‘poética de la audición’ en *La Celestina*”, en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa-Universidad Nacional Autónoma de México (en prensa).

3 Así por ejemplo las octavas en las que el autor se lamenta de que “ella [su pluma] es comida y a mí están cortando/ reproches, revistas [‘escrutinios’] y tachas [...]” (LC, 189). Al respecto véase Françoise Maurizi. “‘Dize el modo que se ha de tener leyendo esta (tragi) comedia’: breve aproximación al paratexto de *La Celestina*”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV, 2 (April 1997), 151-157.

4 Stephen Gilman (*La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de “La Celestina”*, trad. de Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Taurus, 1978 [1ª ed. en inglés, 1972], p. 314 n. 107) sospechaba que “quizá Proaza en sus instrucciones al lector estuviera revelando un aspecto de su técnica como editor”.

5 “Si amas y quieres a mucha atención/ leyendo a *Calisto* mover los oyentes./ cumple que sepas hablar entre dientes./ a vezes con gozo, esperança y passión./ A vezes ayrado, con gran turbación./ Finge leyendo mill artes y modos./ pregunta y responde por boca de todos./ llorando y riendo en tiempo y sazón.” (LC, 613-614)

exaltar el abolengo greco-latino de la obra, introduce la octava con estos versos: “Si amas y quieres a mucha atención/ leyendo a *Calisto* mover los oyentes”. Entiéndase: si el lector desea captar la atención y conmover a sus oyentes, debe hacer lo que enseguida se le recomienda. Las dos finalidades de esta lectura en voz alta –atención y conmoción– nos envían a la retórica latina, muy estimada entonces (téngase presente que Rojas era Bachiller en Leyes). En el capítulo de las *Instituciones oratorias* correspondiente a la *actio*, Quintiliano observa que una buena pronunciación concilia la atención, persuade y mueve⁶. Sin embargo, el rétor romano no incluye en su estudio de la voz la técnica de hablar “entre dientes”. Tampoco lo hace Cicerón ni el autor anónimo de *Ad Herennium* ni siglos antes Aristóteles ni, en su *Poetria Nova*, Geoffroi de Vinsauf. Sobre los dientes, Quintiliano discurre en estos términos: “Obsérvese también que el que perora tenga recta la cabeza; que no tuerza los labios; no abra la boca mostrando los dientes; el rostro no mire al cielo”, etc.⁷

En varios y rigurosos estudios⁸ se ha intentado explicar pasajes de los diálogos celestinescos bajo los preceptos de la retórica clásica aplicada en sentido recto. Sin embargo, en ellos no se relaciona dicha preceptiva, sobre todo en lo tocante a la *dispositio*, con su respectiva *actio*, cosa que debería hacerse puesto que *La Celestina* no fue compuesta para descodificarse en silencio, sino para decirse y escucharse, para sentirse en el aquí y ahora de la voz y el oído, del ademán y la vista. Erica Morgan, por ejemplo, considera que Rojas ofrece a través de la figura de la alcahueta una contradefinición del verdadero orador según Quintiliano. No obs-

6 Cf. M. Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias*, trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Buenos Aires: Joaquín Gil Editor, 1944, p.560.

7 *Ibid.*, p.72.

8 Véase Carmelo Samonà. *Aspetti del retoricismo nella “Celestina”*. Roma: Università di Roma, 1953; Erica Morgan. “Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea”, en *Celestinesca*, III, 2 (1979), 7-18; Charles F. Fraker. “*Celestina*”: *Genre and Rhetoric*. London: Tamesis, 1990; Antonio Cortijo Ocaña. “La *Disputatio* entre Celestina y Pármeno al final del primer acto de *La Celestina*: ‘retranca irónica’ y retórica en acción”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV, 4 (October 1997), 413-423.

tante, afirma que Celestina persuade a Melibea usando técnicas de la retórica clásica. En el Cuarto Auto la alcahueta abre su *exordium* recurriendo –afirma la estudiosa– al *pathos* aristotélico⁹ con la intención de ganar la confianza de Melibea:

Que, a la mi fe, la vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de pensamientos, amiga de renzillas, congoxa continua, llaga incurable, manzilla de lo passado, pena de lo presente, cuydado triste de lo porvenir, vezina de la muerte, choça sin rama, que se llueve por cada parte, cayado de mimbre, que con poca carga se doblega (LC, 306).

Si retomamos las *Instituciones oratorias*, las cuales contienen el tratado más completo sobre el semblante y el ademán del orador, encontraremos lo siguiente: Celestina debe pronunciar su discurso acerca de la vejez con voz suave, tono moderado, ademán modesto, moviéndose poco a poco de un lado a otro, dirigiendo la vista del mismo modo. Pero antes de comenzar a hablar, debe tener el cuerpo en posición recta, los pies iguales y algún tanto separados, las rodillas derechas, pero no estiradas, los hombros quietos, el rostro serio, no triste ni espantado ni desfallecido, la mano izquierda acompañará a la derecha, que estará algo abierta, fuera del seno¹⁰. Así debe hablar y moverse la alcahueta venida a menos, la hechicera beoda, la anciana mal vestida, astuta y parlera. El patetismo grotesco del exordio celestinesco choca de frente contra la medida y porte del orador romano. Al lector único concebido por Proaza le serían más útiles en esta ocasión los gestos histriónicos y los tonos contrastados.

Algo semejante ocurre con la aplicación de los preceptos de la *Retórica a Herenio*, cuyo Libro III (sección correspondiente a la *actio*) contiene el más minucioso estudio clásico sobre la voz. El rétor anónimo distingue tres cualidades en ella: volumen, firmeza y flexibilidad. Asimismo recomienda para el exordio una voz moderada (“¿hay algo más desagradable que gritar en el exordio de un discurso?”) y la inclusión de pausas entre periodos. Éstas, además

9 Morgan, art. cit., pp.7-9.

10 Cf. Quintiliano, *op. cit.*, pp. 561-562.

de reforzar la firmeza de la voz, armonizan el periodo y dan tiempo al oyente para que reflexione. En la flexibilidad o capacidad de variar a voluntad la entonación se distinguen la conversación, la discusión y la amplificación. A su vez, la amplificación se separa en dos tonos: el exhortativo (destinado a provocar indignación en el oyente amplificando alguna falta) y el patético (que provoca piedad al exagerar las desgracias). Voz contenida, tono profundo, interrupciones frecuentes, pausas prolongadas y modulaciones acentuadas son los recursos vocales adecuados al tono patético. De su lado, los movimientos del cuerpo deben estar bajo control con el fin de evitar gestos groseros o afectados, propios de actores y obreros. La amplificación patética requiere de palmadas en el muslo, de golpes en la cabeza, algunas veces de gestos tranquilos y regulares, otras, de un rostro triste y desesperado¹¹.

El exordio de Celestina se demora en el tópicos de la vejez cansada, el cual amplifica la alcahueta de modo patético. Imaginemos al lector único dando a Celestina una voz moderada y profunda, enfática en las modulaciones, interrumpida con frecuencia e interpolada por largas pausas. Golpes y palmadas aparte, el gesto del lector transitará desde la tranquilidad hasta la desesperación. Una aplicación estricta de estas didascalías desdice la naturaleza del personaje. ¿Qué voz podría tener una castellana licenciada, de los bajos fondos sociales, entrada en años, con dentadura incompleta y aficionada al vino? ¿Qué gesto, un rostro barbudo¹², atravesado por una cuchillada? La situación dialógica, por su parte, demanda otros recursos. La voz de Celestina debe indicar al oyente sus verdaderas intenciones; a la vez, debe mostrarse humilde y convincente ante Melibea. La suma de lugares comunes del exordio parece solicitar tonos cambiados y una pronunciación de ritmo ascendente, sin pausa, pues a Celestina le es útil tomar por sorpre-

11 Cf. *Retórica a Herenio*, Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997, pp. 189-198.

12 En su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (ed. facs., Turner, Madrid-México, 1984, p. 1006), Sebastián de Covarrubias consigna este proverbio: “Vieja barbuda, de lexos la saluda”. Luego comenta: alusión “a que suelen ahogar los niños”.

sa a la doncella. Los impostados lamentos de la alcahueta quizá evocan el arte vocal de las clases mendicantes¹³.

Para Erica Morgan, *Celestina* contradefine al orador latino porque persuade a través de mentiras. Es mucho más que eso: *Celestina*, en razón de sus imperfecciones, es el orador perfecto. Dicho de otro modo: la alcahueta hace parodia del orador tanto como Rojas del tratadista. Esto se corresponde con la parodia del amor cortés y con la esencial ironía que recorre toda la obra, lo cual no significa que Rojas no utilizara la retórica clásica de modo positivo¹⁴. Durante siglos la retórica modeló la manera de hablar, pensar y escribir de las personas letradas.

Los versos iniciales de Proaza (sobre la atención y conmoción del oyente) amagan al lector con la preceptiva clásica. Pero en ésta no existe el habla “entre dientes”, técnica articulatoria sin la cual *La Celestina* se volvía confusa para el auditorio, ya que su función es diferenciar del resto de discursos los numerosos apartes entreoídos¹⁵. Terencio y Plauto utilizaron los apartes, incluso los

13 El ciego del *Lazarillo de Tormes* (ed. de Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 25-26) rezaba de coro con un “tono bajo, reposado y muy sonable, que hacía resonar la iglesia”. Gonzalo de Correas anota que las oraciones de ciego tendían a ser dichas como “las lecciones o sermones decorados, que van con tono igual y no parece que lo entienda el que dice”; pero había quienes, según Sebastián de Horozco, rezaban chillonamente: “[os ruego]/ que tengáis algún sosiego,/ y no os deis a todos luego/ alzando el tono a porfía,/ como de oración de ciego”. Cf. Francisco Márquez Villanueva. “Sebastián de Horozco y el *Lazarillo de Tormes*”, en *Revista de Filología Española*, XLI (1957), p. 25 n. 50.

14 Es el caso, por ejemplo, de los paratextos. Consúltese Colbert Nepaulsingh, “The Rhetorical Structure of the Prologues to the *Libro de Buen Amor* and the *Celestina*”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, LI (1974), 325-334 y el reciente y perspicaz estudio de Lillian von der Walde Moheno, “El exordio de *Celestina*: ‘El autor a un su amigo’”, en *Celestinesca*, 24 (2000), 3-14.

15 El aparte entreoído es el dicho por un personaje a su interlocutor de tal manera que éste lo entreoiga sin entenderlo, pues el contenido del aparte es indecoroso. Suele suceder en *La Celestina* que el interlocutor demande un habla comprensible, lo cual propicia la rectificación de las palabras del primer locutor, esta vez decorosas, pero hipócritas. Las ediciones antiguas de *La Celestina* no presentan didascalias explícitas que señalen ningún tipo de aparte. Fue competencia del lector advertirlos y, luego, mostrarlos vocal y, quizá, gestualmente. La correspondencia entre la lectura “entre dientes” instruida por Proaza y los apartes entreoídos fue advertida por Marcel Bataillon en “*La Célestine*” selon *Fernando de Rojas*. París: Didier, 1961, p. 83 y ss. Para un estudio sistemático de los apartes de

entreoídos (véase *Andria*, Acto III, Esc. IV). Fue por tanto recurso de los comediantes latinos pronunciar el habla encubierta y cuchicheante. El caso es que no se conoce ninguna *actio* para comediantes. Lo que se sabe de ellos se debe a los rétores. Éstos aconsejan al orador aprender de los actores de comedias, así como deplorar sus exageraciones. Para el orador la figura del cómico fue conflictiva: la usó y la reprobó. A Calípides y a Píndaro se les llamaba simios por exagerar demasiado, según anota Aristóteles en su *Poética*¹⁶. La afectación y grosería caracterizan a los actores; el control de voz, gestos y expresión del rostro, al orador, en opinión del instructor anónimo de Herenio. Por su parte, Quintiliano asevera que el orador posee la autoridad de hombre de bien, por ello ha de aprender del comediante la buena pronunciación y el ademán moderado y ha de desechar la imitación plena de afectos y personas. Disimular el arte es lo primordial de la oratoria, pues su finalidad última consiste en persuadir al juez y no al público¹⁷. Cicerón se ejercitaba con Roscius, el actor más insigne de Roma. En *De Oratore* enfatiza la importancia de la *actio*, pero le concede, como los demás tratadistas, poco espacio en sus retóricas.

La moderación aconsejada por los rétores mencionados los aproxima a la escuela rodia. En cambio, oradores asianos como Hortensio acentuaron, hasta llegar a formas histriónicas, la importancia de la *pronuntiatio*. *Hypókrisis* equivale a *pronuntiatio*. El término griego remite al nombre del actor (*hypokrités*), lo cual pone de manifiesto la influencia del arte de los actores en el *officium oratoris*¹⁸. De ahí que rétores como Quintiliano se empeñen en subordinar la *actio* al sentido del discurso, a la *elocutio*:

Pero lo más esencial de todo [...] es que la voz debe conformarse en todo con las cosas que decimos y con la disposición de los ánimos para no apartarse un punto del objeto de la oración¹⁹.

la obra, véase María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires: EUDEBA, 1970.

16 Cf. Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, 2ª reimpresión. Madrid: Gredos, 1992, 61b33-62a1.

17 Quintiliano, *op. cit.*, pp.568, 71 y 551, respectivamente.

18 Cf. *Retórica a Herenio*, p.189 n. 33.

19 Quintiliano, *op. cit.*, p. 547.

La *elocutio* es definida por Aristóteles como la expresión mediante palabras. No es difícil imaginar la contradicción que de continuo se daría entre *elocutio* y *actio* cuando alguien –orador o comediante– tomaba la palabra en público. Dicha contradicción respondía a otra de orden social: el orador representaba la razón de Estado, el comediante, la cultura cómica del pueblo.

Volvamos a *La Celestina*. El primer título que se le dio define su género: comedia. Los paratextos de Rojas y Proaza hacen explícito el ascendiente latino de la obra. El uso de apartes lo confirma. Sin embargo, en las comedias de Terencio y Plauto no aparece el habla “entre dientes” ni, como se ha visto, en las retóricas clásicas. Pareciera entonces que los autores de *La Celestina* introdujeron el aparte en la literatura española y que fue invención de Proaza pronunciarlo “entre dientes”. Una invención natural, puede decirse, pues hablar “entre dientes” era una costumbre social reprobable y, por lo tanto, apropiada a las hablas hipócritas, resentidas y rebeldes de criados, prostitutas y alcahueta.

Por lo menos hasta el siglo XVIII se hablaba en España “a borbotones”, “a bulto o a tienta”, “en griego”, “en algarabía”, “de vicio” (por costumbre, sin reflexión), “de memoria o de cabeza” (sin conocimiento), “al aire” (sin fundamento), “a chorros”, “a destajo” (mucho), “gordo” (tener la lengua gorda, hinchada, es estar ebrio), “de hilván” (atropelladamente, como los sastres), “con lengua de plata” (solicitando algo por medio de dádivas), “por detrás o a las espaldas”. Se hablaba “a la mano” (cortando a otro el discurso), “de manos” (manoteando; también se dice de quien tiene manos prestas para castigar), “por la mano” o “por señas”, “por las narices” (hablar gangoso), “con los ojos”. También “al alma” (desnudamente), “a la bastarda” (sin retórica), “de tejas abajo” (de cosas mundanas), “recio” (alto, claro, con enojo), “entre sí o consigo” (preguntando y respondiendo, como si se conversara con otro) y de muchas otras maneras, por ejemplo, “entre dientes”²⁰.

20 “Dientes. Metaphoricamente y en sentido moral se atribuyen à la envidia ò maledicéncia, quando con la lengua ò la pluma destrozan y despedazan la buena opinión y fama de los otros.” *Diccionario de Autoridades*, Tomo Tercero, ed. facs., Real Academia Española. Madrid: Gredos, 1969, p. 270. Los ejemplos referidos y

A principios del siglo xvii Covarrubias define hablar “entre dientes” como “dezir mal de otro”, “murmurar”. A *murmure* es onomatopeya del “ruido manso que haze el agua corriente”. *Murmuración*: “una plática nacida de embidia, que procura manchar y obscurecer la vida y virtud agena²¹. Es un mortal veneno de la amistad, como dize San Agustín [...] y es oficio de gente vil y baxa [...]. San Bernardo [...] dize que la lengua maldiciente y murmuradora es pinzel del demonio y semejante a la vívora”²². He aquí el campo semántico de hablar “entre dientes”: maldecir, envidiar, dar voz al demonio, acciones éstas propias de gente mal nacida, de ruin casta²³. En la primera mitad del siglo xvi Francisco de Espinosa anota en su *Refranero*: “No curéys de hablar entre dientes”²⁴. Téngase en cuenta que los “dientes de embustero” son “los muy separados unos de otros”²⁵. Algunos refraneros asocian el acto de comer al de murmurar, indicando, tal vez, un lejano origen del habla “entre dientes”. “Hablá baxo, la de Xuan de Axo”²⁶. El sentido puede ser éste: la mujer de Juan apenas despega los labios al hablar con el fin de retener el aliento a ajo. Murmuración y pes-tilencia se corresponden recíprocamente. Cito un refrán más: “Sin palillos y murmuración, no se hace buena digestión”²⁷. Se com-

otros más que ofrecen diccionarios y refraneros antiguos dan testimonio de la variedad de las actitudes negativas en el habla.

21 El mismo sentido presentan estos versos de las octavas de Rojas: “ella [mi pluma] es comida y a mí están cortando/ reproches, revistas y tachas. Callando/ obstará y los daños de invidia y murmulos” (LC, 189).

22 *Tesoro...*, pp. 814 y 820-821.

23 Véase en el *Tesoro...* las definiciones que registra Covarrubias de *baxo* y *vil*.

24 Francisco de Espinosa, *Refranero (1527-1547)*, ed. de Eleanor S. O’ Kane, Anejo xviii. Madrid: Boletín de la Real Academia Española, 1968, p. 123.

25 *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed. España: Real Academia Española, 2001, p.554.

26 Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Texte établi, annoté et présenté par Louis Combet. Lyon: Institut D’Études Ibériques et Ibéro-Américaines de L’Université de Bordeaux, 1967, p. 585.

27 Luis Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*. Madrid: Real Academia Española, 1953, p. 63. Martínez Kleiser incorpora esta nota de Francisco Rodríguez Marín: “De estos *palillos* escarbadientes se llamó *palique* a la conversación o plática de sobremesa”. Por su parte, J. Corominas observa en su *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* que *palillo* se emplea por

prende: los comensales empiezan a murmurar en la sobremesa porque el palillo, cuando monda, obliga a hablar “entre dientes”. Se trata de costumbres sociales centenarias.

No es probable que Proaza haya sido el primero en adaptar la manera coloquial de hablar “entre dientes” a las técnicas de transmisión literaria en voz alta. La referencia más temprana que conozco se encuentra en el Libro de *Alexandre*. La copla número trece refiere el asombro general ante las proezas infantiles del príncipe Alejandro de Grecia:

Los unos a los otros fablauan entre dientes
 este moço conquerra [‘conquistará’] las indianas gentes
 Felipo e Olimpias que eran sus parientes
 auian grant alegría metien en todo mientes [.]²⁸

El diseño de la transmisión en voz alta –más o menos teatralizada– del *Libro* se manifiesta desde el inicio a través de fórmulas que sirven de enlace entre el autor y sus oyentes virtuales, fórmulas que actualizaría el declamador o lector en turno: “Sennores”, “Qui oir lo quisier” (el “mester”), “Quiero leer”, etc. Las didascalias que orientan la *actio* del lector están implícitas en el texto. De los versos citados, el primero, completo, corresponde a la voz del narrador y todo el segundo, a la voz de lo que “unos” hablan “a otros”. La fórmula “entre dientes”, que remata el primer verso, marca la transición entre ambas voces, anticipa la introducción del estilo directo y, a la vez, instruye la *pronuntiatio*. Sin embargo, ignoramos qué significaba en el siglo XIII hablar “entre dientes” o por qué debía pronunciarse de este modo la intuición general de que Alejandro dominaría Oriente.

‘conversación, especialmente la que se tiene de sobremesa’, porque al mismo tiempo los comensales se mondan los dientes con palillos. Durante el banquete que Celestina comparte con criados y prostitutas, Sempronio establece de manera implícita la relación placer-comida-habla-murmuración: “Tía señora, a todos nos sabe bien, comiendo y hablando; porque después no habrá tiempo para entender en los amores deste perdido de nuestro amo y de aquella graciosa y gentil Melibea” (LC, 406).

²⁸ *Libro de Alexandre*, Estudio y ed. de Francisco Marcos Marín. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 93.

El *Libro de buen amor* contiene varios casos elocuentes. Uno corresponde a la pelea del Arcipreste con don Amor:

A obra de piadat tú nunca paras mientes,
 nin visitas los presos nin quieres ver dolientes,
 sinon solteros, sanos, mançebos e valientes;
 si loçanas encuentras, fáblasles entre dientes.

Otro se halla en la respuesta de don Amor al Arcipreste:

Quando la mujer vee al perezoso covardo,
 dize luego entre dientes: “¡Oxte! tomaré mi dardo.”
 con muger non enpereçes, nin te enbuelvas en tabardo:
 del vestido más chico sea tu ardit alardo [‘alarde’].

Uno más aparece en el “Enxiemplo de lo que conteçió a don Pitas Payas, pintor de Bretaña”:

Diz la mujer entre dientes: “Otro Pedro es aquéste,
 más garçón e más ardit qu’el primero que ameste
 [...]”²⁹.

A las mujeres *loçanas* (‘elegantes’, ‘lascivas’), a los hombres sexualmente *perezosos* y a los amantes (“Otro Pedro es aquéste”) se habla “entre dientes”. Los tres casos tienen en común la sexualidad ilícita, más o menos obscena. Quizá la mentalidad española del siglo XIV había ya codificado la relación entre algunas variedades de este tema y el habla cuchicheante. En cualquier caso la fórmula de marras indica al lector o declamador del *Libro* que pronuncie murmurando tales hablas, lo cual las separa de las demás. Así la conclusión cae por su peso: el Arcipreste usaba de modo intencional y consistente lo que llamamos *aparte*³⁰.

Desde esta perspectiva haría falta investigar si la *actio* prescrita en los textos medievales solicita un tipo específico de ejecutante.

²⁹ Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, 2 vols., ed. de Jacques Jostet. Madrid: Espasa-Calpe, 1974, pp. 138, 175 y 186 (Vol. I).

³⁰ Hace ya medio siglo Dámaso Alonso ‘escuchó’ un aparte en los versos 123-128 del *Poema de Mio Cid*, aunque allí no se habla “entre dientes”. Véase “Estilo y creación en el *Poema del Cid*”, en *Ensayos sobre poesía española*. Buenos Aires, 1944, pp. 69-111.

Las varias alusiones del Arcipreste a los cazurros podrían orientar dicha búsqueda. Cabe aquí enfatizar la falta de interés de los especialistas por la comprensión auditiva de toda una literatura compuesta para expresarse por medio del arte de la voz.

Marcel Bataillon dedicó notables páginas al estudio de la técnica del aparte en *La Celestina*. Sus autores motivaron la creación del género celestinesco –así Bataillon– al componer apartes entreoídos oralizables “entre dientes”. La *Segunda Celestina*, la *Comedia Florinea*, la *Comedia Thebayda*, *Viaje de Turquía* y *La Dorotea*, entre otras obras, forman parte de dicho género. Sin embargo, comediógrafos como Corneille consideraron en su momento que los dichos de los personajes “murmurés entre les dents” eran indignos de un arte que podía recurrir a otros medios para ser verosímil. Bataillon ve en los apartes celestinescos una “technique de moralité” revelada por Proaza cuando propone leerlos expresivamente (“entre dientes”). Mediante este recurso el auditorio puede elaborar un juicio instantáneo, no sólo sobre el personaje vil que juega un doble juego, sino sobre el personaje en apariencia inocente que se deja engañar por aquél, de tal forma que la ceguera más o menos voluntaria o la inconciencia quedan expuestas a la reprobación de la moral y la razón. A juicio del hispanista francés, los autores de *La Celestina* crearon una anatomía del engaño destinada a generar en el auditorio de la obra el firme propósito de no ser burlado³¹.

La finalidad moralizante de los apartes entreoídos propuesta por Bataillon implica interpretar *La Celestina* como una obra que actualiza la ideología dominante de la España de fines del siglo xv. Mi punto de vista es otro: la obra de Rojas y de su predecesor anónimo pone en crisis el orden medieval a través de un sistema de inversiones necesariamente humorísticas, es decir, de sentido ambivalente. Sólo a través de la comicidad, esto es, de la comedia,

31 Cf. Marcel Bataillon, *op. cit.*, pp. 83-91. Es pertinente aclarar que las implicaciones morales del habla “entre dientes” no son aplicables a todo el *corpus* literario ni a todos los géneros, como lo muestra el Capítulo XIII de la Primera Parte del *Quijote*.

fue posible publicar las voces maldicientes y envidiosas de alcahueta, criados y prostitutas, en razón de que estas voces se confabulan para poner de cabeza el mundo encarnado por Pleberio. De ahí que los murmullos “entre dientes” de los personajes socialmente bajos sean casi siempre burlescos. Por consecuencia, la lectura de los apartes entreoídos debe ser más o menos histriónica. Es ésta la primera y –yo afirmarí– la primordial instrucción de Proaza. Sin ella, lector y auditorio estereotipan a los personajes, diluyen su actitud y punto de vista y, de modo general, confunden el género de la obra.

En el Primer Auto de *La Celestina*, Calisto entreoye estas palabras del criado: “No me engaño yo, que loco está este mi amo”. Calisto replica: “¿Qué estás murmurando, Sempronio?” (LC, 218). *Murmurar* significa aquí, como apunta Covarrubias, ‘maldecir’, ‘envidiar’, ‘dar voz al demonio’, todo lo cual retrata moralmente al criado. Pero también *murmurar* funciona como didascalia para el lector oral, quien ha de dar voz “entre dientes” a Sempronio. Una pronunciación histriónica transforma el insulto dicho por lo bajo en aserto ambivalente, cómico-serio, aceptable, por risible, para el auditorio. En efecto, Calisto es víctima de la locura de amor (amor *hereos*). Preguntémonos si en las fábulas literarias de la sociedad estamental española un criado disponía de otras maneras para decirle *loco* en la cara al amo demente.

De las obras que he consultado, *La Celestina* es la única que ofrece un retrato de la *actio* implícita en el habla “entre dientes”. El pasaje se halla en el Quinto Auto. O sea que fue Rojas, y no el autor anónimo del Primer Auto, quien sintió la necesidad de ilustrar dicha *actio*:

SEMPRONIO: O yo no veo bien o aquélla es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trae! Parlando viene entre dientes.

CELESTINA: ¿De qué te santiguas, Sempronio? Creo que en verme.

SEMPRONIO: Yo te lo diré. [...] ¿Quién jamás te vido por la calle, abaxada la cabeça, puestos los ojos en el suelo, y no mirar a ninguno, como agora? ¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles y venir aguijando como quien va a ganar beneficio? (LC, 329)

La lectura histriónica no sería ajena al medio universitario de Rojas, como no lo fue a la corte, según lo muestra Francisco de Villalobos³² (médico de Carlos V graduado en Salamanca y destacado polígrafo) en la carta que envió en 1517 a su amigo Jufre, converso como él y Aposentador de su Majestad en Flandes:

Vuestra carta fué vista por los Señores del Consejo Real, y fué con solemnidad leyda ante la Majestad de la Sereníssima Reina, y á la Señora Camarera con las damas. Fueron festejados con mucha risa vuestras borracherías y olavides [...] en mi casa entendila toda [la carta], y dixé entre mí: este noble señor conmigo habla; parece que me responde; el romance es de puro castellano, la retórica es de toscano, la prolixidad de siciliano, la vengança de marrano [‘converso’], los disparates de Jufre [...]. Ora mirad cuánta fuerça teneys en vuestro officio, que tomamos aca por pasatiempo de mirar el gesto al que lee vuestra carta, porque haze tantos visages y locuras quantas vezes vos meays cada día y quantas haceys luchar á la razon con el cuero y days con ella patas arriba³³.

Villalobos era tenido por el mayor chocarrero³⁴ que había en su tiempo. Los bufones de Palacio –como lo prueba Zumthor–³⁵ fueron herederos de los juglares. Es interesante observar que las descalificaciones de los rétores latinos en contra de los actores cómicos se corresponden con las censuras que formularon los predicadores españoles medievales en contra de los juglares y de las voces de los cazurros³⁶.

32 Para la relación entre las obras de Villalobos y *La Celestina*, véase Gustavo Illades. “*La Celestina*” en *el taller salmantino*, Instituto de Investigaciones Filológicas. México: UNAM, 1999.

33 Francisco de Villalobos. *Algunas obras*, Prólogo de Antonio María Fabié. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886, pp.9-10.

34 Covarrubias (*op. cit.*, p. 437) define *chocarrero* como “hombre de burlas, y con quien todos se burlan; y también se burla él de todos [...]. Dizen que los palacios de los príncipes no pueden passar sin éstos”.

35 Paul Zumthor, *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, trad. de Julián Presa. Madrid: Cátedra, 1989 [1ª ed. en francés, 1987], pp. 80-82.

36 “Había toda una poesía popular cazorra que alarmaba a la iglesia. Un penitencial aragonés manuscrito a principios del siglo XIII recomienda al confesor que pregunte acerca de los pecados relativos a los cantares cazurros, cuando trata del sentido del oído: ‘e deve demandar el preste al pecador... del odir; si ode de

El *Libro de buen amor* y *La Celestina* se hicieron eco de una tradición literaria iniciada en Grecia con el “diálogo socrático” y la “sátira menipea”, géneros cómico-serios que carnavalizaron el racionalismo y dogmatismo de los géneros serios –epopeya, tragedia, historia, retórica– por medio de la risa, de las imágenes del mundo al revés y del contacto libre y familiar entre los habitantes de la plaza pública³⁷. Rojas no fue el primero ni el último en ensayar versiones grotescas de la retórica. El caso de Rabelais es conocido de sobra. En la atmósfera de la cultura europea del siglo xvi es perceptible la necesidad de dar voz a *otras* voces escribiendo de *otra* manera. Para decir la verdad sobre América, Bernal Díaz del Castillo opuso explícitamente, a la retórica, el habla plebeya de Castilla la Vieja³⁸. Desde una situación muy diferente a la del capitán y conquistador, el insigne humanista Michel de Montaigne, discutiendo sobre el arte de platicar, con intención polémica confiesa lo siguiente:

Preferiría yo que un hijo mío aprendiese a hablar en las tabernas antes que en las escuelas de retórica³⁹.

Tarea nuestra es reconstruir las voces de tal magisterio y de otros semejantes si deseamos aprender a leer *La Celestina* según solicitaba Proaza a los lectores del año 1500. Los discursos de la alcahueta son materia imprescindible para tal fin. Pongo por caso un

buena mientras cantares o otros omnes que dicen paraulas feas; que los pecadores enújanse de odir la misa e las paraulas de Dios, e de los cantares de la[s] caçurias non se enuyan”. Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, 8ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1983 [1ª ed., 1942], p.162. “Cazurría era toda gracia dispartada e inconveniente, sea pesada o chabacana, sea escabrosa o deshonesta. Las *Partidas* [II, 4º, 2ª] lo declaran: ‘Et las palabras [...] llámanlas *cazurras*, porque son viles et desapuestas et non deben seer dichas ante homes buenos.’” *Ibid.* Para más ejemplos, véase Paul Zumthor, *op. cit.*, pp.70 y ss.

37 Consúltese Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986 [1ª ed. en ruso, 1979], pp.151 y ss.

38 Bernal Díaz del Castillo. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. de Carmelo Sáenz de Santa María. México: Alianza Editorial, 1991, pp. 891-892.

39 Michel de Montaigne, *Ensayos Completos*, 2ª ed., trad. de Juan G. de Luaces, Porrúa, México, 1999 [1ª ed., 1991; 1ª ed. en francés, 1580-1588], p.788.

momento de la primera entrevista de Celestina con Melibea. A la mitad de su *narratio*, la anciana pronuncia el nombre conflictivo: *Calisto*. Melibea enfurece hasta el extremo de amenazarla de muerte. ¿Qué hace Celestina en situación tan grave? Contraviniendo la más elemental prudencia oratoria, le murmura al demonio:

¡Ce, hermano, que se va todo a perder!⁴⁰

Melibea entreoye el aparte; no obstante, por la pronunciación deduce el contenido:

¿Aun [incluso] hablas entre dientes delante de mí, para acrecentar mi enojo y doblar tu pena?

Al poco andar Celestina insistirá en hablar “entre dientes”.

La murmuración de las clases populares tampoco fue ajena a la literatura novohispana. Carlos de Sigüenza y Góngora da testimonio de ella en la prolija epístola que compuso sobre la revuelta de indios en el zócalo de la ciudad de México ocurrida en junio de 1692. La carta está dirigida al Almirante Andrés de Pez, quien se hallaba en España para gestionar su expedición a Pensacola. Discurriendo como el humanista que era, Sigüenza explica el motín desde diferentes perspectivas. Es de notar el mundo sonoro que recorre el texto del cosmógrafo mexicano. Por lo bajo, encubiertas, las murmuraciones de los indios se fueron propagando (“Eran Estas murmuraSiones y Malisias mui en Secreto y desde Siete de Abrill, Segundo dia de Pasqua de Resurreccion, Se hisieron publicas”). Una vez diseminado, el cuchicheo llega hasta la iglesia (“Correspondió el auditorio íntimo a lo que el predicador desfa Con bendiSiones Con aplausos y Con desentonado Mormullo”) y asciende luego a los oídos de Gaspar de la Cerda Sandoval, Conde de Galve:

[...] al entrar [el Virrey] por la Iglesia Se leuanto Vn // Mormullo No mui Confusso entre las mugeres (pues lo oieron los Gentiles Hom-

40 La frase es una adición de Rojas (*Tragicomedia*, Valencia, 1514), lo cual exhibe su voluntad de enfatizar la eficacia del discurso, no sólo antirretórico, sino anticristiano.

bres y paxes que le aSistian ¿Como pudo Su Exa deJar de oirlo?) en que Feamentte le exsecraban y Mal desian [...]”⁴¹.

Poco después la murmuración popular se convierte, ya en el zócalo, en gritería ensordecedora, alboroto y motín. La costumbre de cuchichear alcanza aquí escala épica. Por este camino podría avanzarse hasta la ficción novelesca contemporánea. Recuérdese que en la célebre novela de Rulfo los murmullos matan a Juan Preciado⁴². Justamente con este título, *Los murmullos*, publicó Rulfo la primera edición de *Pedro Páramo*⁴³.

La Relación verídica que hace de la procesión del Corpus de la ciudad de la Puebla el licenciado don Epicuro Almonasir Calancha y Santander [...] Quien reverente la dedica A la señora doña Plazuela del Volador es una sátira burlesca novohispana de la segunda mitad del siglo xviii. A través de ella su autor anónimo somete a implacable crítica a las autoridades civiles y religiosas de la ciudad de Puebla. El manuscrito –denunciado en Querétaro y luego remitido al Tribunal del Santo Oficio de la ciudad de México– contiene un pasaje en el que se asocia la murmuración al habla “entre dientes”:

Por no faltar a la obligación de puntual y verídico historiador ni a la santa costumbre de murmurador y mordedor sempiterno (constelación sagrada que tengo aprendida de las obras de Feijóo), me parece conveniente coger entre dientes a las calles, porque no calle nada⁴⁴.

Destacan de este fragmento su hechura barroca, las imágenes grotescas a lo Quevedo, las inversiones paródicas (“santa costumbre de murmurador”) y la irreverencia contra el monje erudito e

⁴¹ Carlos de Sigüenza y Góngora. *Alboroto y Motín de México del 8 de junio de 1692*, ed. anotada por Irving A. Leonard. México: Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1932, pp.54 y 60, respectivamente.

⁴² Cf. Juan Rulfo. *Pedro Páramo*, 2ª ed., revisada por el autor. México: Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 75.

⁴³ Cf. Julio Estrada. *El sonido en Rulfo*. México: UNAM, 1990, p. 83 y n. 229.

⁴⁴ José Miranda y Pablo González Casanova (eds.). *Sátira anónima del siglo xviii*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953, pp. 211-212. El manuscrito se halla en el Archivo General de la Nación, Serie Inquisición, vol. 1321.

ilustrado que fue Fray Benito Jerónimo. Pero lo que aquí hace más al caso es la secuencia murmurar-morder-coger entre dientes. La construcción metafórica ('morder las calles') proviene de la metáfora implicada ('morder las palabras') en la fórmula que he venido comentando. Murmurar: morder palabras, morder con palabras, decir entre dientes, decir mal, mal-decir. ¿Para qué? Para que todo se sepa, para que nada callen las calles (nótese la elocuencia de la paronomasia). Murmurar: dar voz, propalar, publicar por lo bajo lo que ocurre públicamente. ¿Había otras maneras de articular una *relación verídica* en el crepúsculo colonial mexicano? Es posible que en espacios abiertos todo el manuscrito se leyera "entre dientes" en razón de su carácter clandestino y de su heterodoxia beligerante. De ahí el anonimato del autor, el cual, por otra parte, se halla en consonancia con el cuchicheo unánime del texto. Dicho autor, quien quiera que fuese, se reconoce en la tradición cómica de los intérpretes –comediantes, juglares y chocarreros– cuando refiere la causa por la cual dedica su obra a la Plazuela del Volador:

[...] es porque sepan todos las muchas razones que me asisten, que también discurrimos delgado los bufones [...] ⁴⁵.

Oyentes sensibles del habla popular a la vez que herederos del arte vocal juglaresco, los cultos autores de la *Comedia de Calisto y Melibea* desplazaron la fábula hacia los bajos fondos sociales. Desde allí, desde abajo, entreoídas, en forma de murmullos, comenzaron a escucharse por modo cómico las voces de la plebe, sus deseos impronunciados, su rebeldía, su afán vengativo. A través de la *Comedia* esas voces irrumpieron con múltiples variaciones en la literatura española del siglo xvi. El ciclo celestinesco las hizo resonar en los corrales de comedias. El ciclo novelesco, en las vidas de pícaros. En Nueva España su ascenso fue posterior⁴⁶. Ha-

45 *Ibid.*, p. 217.

46 No es improbable que existan casos análogos en subgéneros de origen popular reelaborados por autores cultos, como la *jácara*, cultivada en España por Quevedo entre otros y en Nueva España por Rosas de Oquendo y excepcionalmente por sor Juana. Estudio aparte merecen las voces dentro de géneros y subgéneros literarios que nacieron y permanecieron populares aun si pasaron por

cia finales del siglo xvii Sigüenza y Góngora registró la murmuración de los indios con el propósito de censurarla. Casi un siglo más tarde, de modo clandestino y en clave barroca, don Epicuro Almonasir se hizo eco del universo sonoro inaugurado en *La Celestina*. Y así otros casos de autores cultos hasta que la guerra de Independencia permitió al periquillo de Lizardi reentonar la voz de Lázaro de Tormes. En la España de 1554 y en el México de 1816 los lectores en turno pudieron ensayar la *actio* que pregonara la vida infame de los pícaros, ya no “entre dientes”, sino, digamos, “hablando recio”, “a destajo”, “a la bastarda”.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso. “Estilo y creación en el *Poema del Cid*”, en *Ensayos sobre poesía española*. Buenos Aires: 1944, pp. 69-111.
- Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*, 2 vols., ed. de Jacques Joret. Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- Aristóteles. *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, 2ª reimpresión. Madrid: Gredos, 1992.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986 [1ª ed. en ruso, 1979].
- Bataillon, Marcel. “*La Célestine*” *selon Fernando de Rojas*. París: Didier, 1961.
- Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*, en *Revista de Occidente*, Madrid, s. f.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 t., 5ª ed., ed. de Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 1987.
- Corominas, Joan y José A. Pascual. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos, 1980-83.
- Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Texte établi, annoté et présenté par Louis Combet. Lyon:

los filtros de la imprenta. Julio Caro Baroja (*Ensayo sobre la literatura de cordel*, *Revista de Occidente*, Madrid, s. f.) ha estudiado las señas de identidad del Romancero vulgar español.

- Institut D'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de L'Université de Bordeaux, 1967.
- Cortijo Ocaña, Antonio. "La *Disputatio* entre Celestina y Pármeno al final del primer acto de *La Celestina*: 'retranca irónica' y retórica en acción", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV, 4 (October 1997), 413-423.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. facs. Madrid-México: Turner, 1984.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. de Carmelo Sáenz de Santa María. México: Alianza Editorial, 1991.
- Diccionario de Autoridades*, Tomo Tercero, ed. facs., Real Academia Española. Madrid: Gredos, 1969.
- Diccionario de la Lengua Española*, 22^a ed., Real Academia Española. España: Boletín de la Real Academia Española, 2001.
- Espinosa, Francisco de. *Refranero (1527-1547)*, ed. de Eleanor S. O'Kane, Anejo XVIII. Madrid: Boletín de la Real Academia Española, 1968.
- Estrada, Julio. *El sonido en Rulfo*. México: UNAM, 1990.
- Fraker, Charles F. "*Celestina*": *Genre and Rhetoric*. London: Tamesis, 1990.
- Frenk, Margit. "Lectores y oidores", en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol.1. Roma: Bulzoni, 1982, pp.101-123.
- Gilman, Stephen. *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de "La Celestina"*, trad. de Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Taurus, 1978 [1^a ed. en inglés, 1972].
- Illades, Gustavo. "*La Celestina*" en el taller salmantino. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- . "Gozo me toma en verte hablar: el apetito auditivo de los personajes celestinescos", en *Medievalia*. Universidad Nacional Autónoma de México, 29-30 (junio-diciembre 1999), 52-59.
- . "Ecos de una 'poética de la audición' en *La Celestina*", en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. Universidad Autónoma Metropolitana

- tana-Iztapalapa-Universidad Nacional Autónoma de México (en prensa).
- Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 1987.
- Libro de Alexandre*. Estudio y ed. de Francisco Marcos Marín. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires: Eudeba, 1970.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Sebastián de Horozco y el *Lazarillo de Tormes*", en *Revista de Filología Española*, xli (1957), 253-339.
- Martínez Kleiser, Luis. *Refranero general ideológico español*. Madrid: Real Academia Española, 1953.
- Maurizi, François. "'Dize el modo que se ha de tener leyendo esta (tragi) comedia': breve aproximación al paratexto de *La Celestina*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, lxxiv, 2 (April 1997), 151-157.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*, 8ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1983 [1ª ed., 1942].
- Miranda, José y Pablo González Casanova (eds.), *Sátira anónima del siglo xviii*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos Completos*, 2ª ed., trad. de Juan G. de Luaces. México: Porrúa, 1999 [1ª ed., 1991; 1ª ed. en francés, 1580-1588].
- Morgan, Erica. "Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea", en *Celestinesca*, iii, 2 (1979), 7-18.
- Nepaulsingh, Colbert. "The Rhetorical Structure of the Prologues to the *Libro de Buen Amor* and the *Celestina*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, li (1974), 325-334.
- Poema de Mio Cid*, ed. de Colin Smith. Madrid: Cátedra, 1984.
- Quintiliano, Fabio M. *Instituciones oratorias*, trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Buenos Aires: Joaquín Gil Editor, 1944.
- Retórica a Herenio*, Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997.
- Rojas, Fernando de. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell. Madrid: Castalia, 1991.

- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*, 2ª ed., revisada por el autor. México: Fondo de Cultura Económica, 1981 [1ª ed., 1955].
- Samonà, Carmelo. *Aspetti del retoricismo nella "Celestina"*. Roma: Università di Roma, 1953.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Alboroto y Motín de México del 8 de junio de 1692*, ed. anotada por Irving A. Leonard. México: Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1932.
- Terencio. *Andria*, en *Comedias I*, 2ª ed., ed. y trad. de Lisardo Rubio. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- Villalobos, Francisco de. *Algunas obras*, Prólogo de Antonio María Fabié. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886.
- Vinsauf, Geoffroi de. *La poética nueva*, trad. de Carolina Ponce. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Walde Moheno, Lillian von der. "El exordio de *Celestina*: 'El autor a un su amigo'", en *Celestinesca*, 24 (2000), 3-14.
- Zumthor, Paul. *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, trad. de Julián Presa. Madrid: Cátedra, 1989 [1ª ed. en francés, 1987].

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DEL AUTOR

Celestina - oralidad - sátira novohispana

Gustavo Illades Aguiar

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Departamento de Filosofía

Av. Purísima y Michoacán

Col. Vicentina, Del. Iztapalapa

CP 9340, México, DF

e mail: gillades@hotmail.com