

INTRODUCCIÓN

El sello o marca que caracteriza a una obra verdaderamente clásica, verdaderamente humana y patrimonial para la especie es el ser susceptible de varias y sucesivas lecturas distintas.

José María Pemán, prólogo a la *Celestina* (1946)

Decía Italo Calvino que un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir, pues en él cabe el universo. Pocas obras de la literatura española —y aun de la universal— han dicho tanto a sus lectores, a lo largo de los siglos, como la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Aún más: muy pocas han creado tantas escuelas críticas —muy apasionadas, por cierto—, que han producido las lecturas más diversas y aun encontradas, a menudo defendidas con gran fervor. Lo advertía hace ya más de dos décadas Santiago López-Ríos:

La bibliografía de la *Celestina* [...] es, por definición, una bibliografía enfrentada. Se ha convertido ya en manido tópico citar a este respecto las palabras del prólogo de la *Tragicomedia* en las que el autor reconoce que su obra ha sido «instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad». Igual que la *Celestina* dividió a sus lectores al poco tiempo de ver la luz, en nuestra época, ha continuado siendo motivo de acalorados debates entre sus críticos. En realidad, la imagen del clásico libro como «instrumento de lid o contienda» permanece vigente hoy. Es importante subrayar que estos debates se caracterizan por su apasionamiento. No es extraño encontrar entre esta bibliografía demoledoras reseñas de otros trabajos, furibundos ataques a las ideas opuestas, que han llegado incluso, a veces, hasta el insulto personal. No le faltaba razón a María Rosa Lida de Malkiel cuando decía que todos los estudiosos coinciden en que el *Libro de buen amor* y la *Celestina* son dos obras maestras, pero discrepan en todo lo demás (2001: 9-10).

Ante la falta de «conclusiones satisfactorias para todos», el estudioso concluye: «Ni hay, ni habrá nunca, sobra decirlo, una lectura de la *Celestina* que satisfaga a todos» (11). Y no hace falta, pues en ello reside gran parte de la riqueza y del magnetismo que ejerce sobre nosotros esta obra maestra. Su ambigüedad y complejidad permiten que podamos admitir en igualdad las lecturas más contradictorias, aun cuando cada lector, desde luego, siempre prefiera la suya. Lo anticiparon sus autores: «Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?» (Prólogo: 20)¹.

Con este libro, pretendo celebrar y abrazar la pluralidad y la ambigüedad de esta obra maestra. En cada capítulo, defiendo una lectura distinta, cada una de las cuales siempre admito como la mía propia. En el primero, presento el proceso de amores de Calisto y Melibea, siempre teniendo en cuenta la tradición libresca o el contexto en el que se enmarcan. Este capítulo sirve de antecámara para ver qué nos dice la obra, en su sentido más literal, y por qué ha dado pie a todas las lecturas enfrentadas. Me concentro en lo relativo a los amores y las pasiones, pues las lecturas que propongo en los capítulos subsiguientes giran en torno a estos dos ejes fundamentales. En el segundo, defiendo una lectura moralizante de la obra en el contexto de la filosofía moral medieval: a la manera de un *exemplum ex contrario*, la *Tragicomedia* pondría de manifiesto las consecuencias nefastas a las que puede conducir el dejarse arrastrar por las pasiones extremas. En el tercero, rebato la lectura moralizante del capítulo anterior: a partir de una revisión del ambiguo caudal de «erotología naturalista universitaria», según el cual el amor es una fuerza natural e ineluctable que siempre anula la razón, pero que además supone un deleite supremo, defiendo la posibilidad de que se privilegie el gozo de los personajes por encima de la intención moral. Esta lectura depende en gran medida de la proliferación de tratados de amor imbuidos de naturalismo amoroso en la Salamanca de finales del siglo xv, en los que se entiende el amor como un deseo natural de gozo y en los que prima la sexualidad natural de los personajes pese a presentarse como reprobaciones de amor escritas con fines educativos. En el cuarto, me alejo de la visión jovial defendida en el capítulo anterior y propongo una lectura desengañada, a partir de las reflexiones pesimistas que suscita la obra. En el quinto, llevo aún más lejos la invitación a relativizar cualquier lectura

1 Cito siempre por la edición de Lobera *et al.* Para facilidad del lector, a menos que se sobreentienda, indico el auto en números romanos y luego la página. Citas consecutivas de una misma fuente se identificarán solo con el número de página entre paréntesis, mientras que citas consecutivas de una misma página solo se identificarán una vez. Todos los destacados en cursiva son míos a no ser que se indique lo contrario.

al defender la posibilidad de que la *Tragicomedia*, que con tanta solemnidad se leyó durante los siglos XIX y XX, pudiera haber sido simplemente una obra risible en su tiempo. Tras proponer una lectura en clave cómica de varios pasajes, reflexiono sobre las posibles consecuencias literarias que esto produce y cómo ello afecta, en última instancia, la forma de entender esta obra tan ambigua.

Huelga decir que las lecturas que aquí propongo no son las únicas posibles —ya he dicho que los clásicos son inagotables—, sino aquellas que en este momento abrazo y defiendo con mayor convicción. Desde luego, estas dependen en gran medida de la crítica que me precede. Y, en este sentido, este ejercicio constituye un diálogo fecundo con algunos de los más célebres celestinos. Han quedado fuera, por necesidad, otros argumentos, no por falta de valor, sino porque es imposible contemplarlos todos, dada la inmensidad de la bibliografía celestinesca. El objetivo no es ofrecer un estado de la cuestión ni una historia de las lecturas que se han hecho hasta el momento, sino más bien hilvanar un conjunto de alegatos que apoyen mis lecturas particulares para demostrar la admisibilidad de la pluralidad de lecturas que defiendo.

Es mi intención que, tras cada alegato, el lector pueda comprender cada una de las lecturas propuestas, y que, aun si ya tiene la suya propia, pueda considerar la plausibilidad de otras interpretaciones, porque la obra y las circunstancias en las que se fraguó las sostienen de manera convincente. En el fondo, se trata de una invitación a aceptar la pluralidad de lecturas que esta obra maestra suscita, a relativizar y a no cerrarse a ninguna posibilidad —subrayo: aun cuando cada lector al final defienda su propia visión—, pues en ello precisamente reside gran parte de la riqueza y la grandeza de esta obra maestra.

El magnetismo que esta ejerce sobre nosotros tiene mucho que ver con lo que ha sido capaz de decir a tantos lectores y críticos incluso luego de más de quinientos años. Toda lectura —y relectura— responsable de la *Celestina* ha de suponer un acto de gratitud y reconocimiento a todo lo que se ha dicho y escrito sobre ella. El diálogo que provoca entre sus lectores es uno de los mejores regalos que nos brinda esta obra genial, y también una de las experiencias literarias más gratificantes. En este sentido, hago mías las palabras de Consolación Baranda: «Al final, el resultado tiene todas las trazas de un palimpsesto: debajo de cada página se podrán apreciar las huellas de los estudios críticos más relevantes; sin ellos jamás hubiera sido posible» (2004: 15)².

2 Aunque a menudo me sirvo de argumentos de otros estudiosos, en este trabajo defiendo *mis* lecturas. Es decir, me apoyo en todos aquellos argumentos que sustentan mis interpretaciones, aunque por necesidad haya dejado fuera otros no menos importantes o válidos. En este sentido, también hago mía la siguiente expresión de José Álvarez

Como he dicho, este trabajo no ofrece todas las claves de lectura posibles, sino apenas un muestrario. El objetivo no es explicar la obra en su totalidad ni encontrar una clave única³ (cualquier intento de ello estaría abocado al fracaso, pues toda comprensión controlable es inevitablemente parcial y reductora), sino proponer algunas claves que podrían potenciar algunos de los diversos sentidos que se desprenden de su lectura. Ya he adelantado que el amor y las pasiones constituyen el eje de todas las interpretaciones que contrapongo. Por ello, han quedado fuera otros elementos integrales —o se ven muy de pasada—, como la magia, la prostitución, el mundo social, el dinero, entre otros, así como temas que han sido motivo de debate, como el asunto converso. De ello se han encargado ya innumerables estudiosos. Además, como he dicho, no pretendo de ningún modo agotar la riqueza de la obra.

En defensa de la ambigüedad esencial de la *Celestina*, Peter E. Russell apunta que la forma dialogada empleada conduce inevitablemente a lecturas ambiguas (1963: 39). Toda lectura siempre dependerá de la voz que privilegie el lector, si bien ninguna puede ser interpretada como la voz del autor. De ahí la imposibilidad de dar con una lectura única que abarque todos los elementos presentes en la obra, pues siempre habrá alguno que desdiga al otro. La ambigüedad lo impide. Como bien comenta Emilio de Miguel Martínez: «Moralización, burla, hedonismo, sentimientos profundamente religiosos, sarcásticas apreciaciones sobre el clero, escepticismo, fe, agnosticismo, magia... coexisten allí contradictoriamente para facilitar la pugna y la discusión. Frente a las momentáneas certezas que creemos encontrar en tal o cual fragmento, pasajes vecinos ofrecen evidencias contrarias»⁴ (2016: 30).

Junco: «Aunque muchas de las ideas del libro no sean, estrictamente, mías en su origen, soy yo el que las ha ensamblado en un argumento conjunto, y muy bien podría ocurrir que quienes inicialmente las sugirieron no estuvieran de acuerdo con su presentación actual» (2001: 25-26).

- 3 Lida advertía, con razón, en contra de los estudios que pretenden brindar «una clave interpretativa única» (da los ejemplos de existencialismo, didactismo y judaísmo), pues una «panacea que explique en todas sus caras la prodigiosamente densa y compleja *Tragicomedia*» sería ingenuamente simplificadora (1962: 723 y 315). También Whinnom niega la posibilidad de atribuirle una interpretación unívoca al texto: «One of the greatest obstacles to a proper interpretation of *La Celestina* is surely the presupposition that it is a masterpiece without flaws, a wholly self-consistent work which, in spite of its manifold ambiguities, reflects a unified vision of life and one unswerving purpose. This cannot be true. If there is a magic key to the interpretation of *La Celestina*, it must be the realization that there is no single magic key» (1981a: 66-67).
- 4 Apunta el estudioso: «*La Celestina* es diálogo y el diálogo es allí comunicación, persuasión sobre el interlocutor, voluntad de manipulación, invasión del otro, punto de encuentro, autorretrato del hablante, efusión de intimidades... El diálogo es allí la verdad y la mentira de todos los personajes, su realidad y su máscara» (2016: 35). Esta

Antes de entrar en materia, presento algunos criterios de interpretación. Mi acercamiento a la literatura siempre parte de la idea de que toda comprensión cabal de una obra no se logra únicamente con una adecuada comprensión literal del texto. Es preciso percibir las reverberaciones contextuales que emanan de cada letra escrita (a saber, históricas, ideológicas, artísticas, biográficas, sociales...) para intuir el mundo que conforma el texto literario —y, en el fondo, toda obra de arte—. Dicho al modo de Francisco Rico: «La literatura —como la historia de la literatura, claro está— se hace con ese ir y venir entre el texto y el contexto» (2002: 88). Es por eso por lo que este trabajo siempre toma como brújula el contexto ideológico en el que está inserta la obra. El primer criterio es, por tanto, el filológico.

Sin embargo, estamos ante un clásico, y, como tal, según nos recuerda Italo Calvino, es atemporal y universal, de modo que aún hoy lo seguimos descubriendo desde nuevos horizontes de lectura, muchas veces inconcebibles para los autores y aun para el público al que originalmente iba dirigida la obra. Los propios autores de la *Celestina* dieron cuenta de la discordia con respecto a su recepción:

La primera [edad: los niños] los borra y rompe [estos papeles], la segunda [los mozos] no los sabe bien leer, la tercera, que es la alegre juventud y mancebía, discorda⁵. Unos les roen los huesos, que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haciéndola cuento de camino. Otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, rien lo donoso, las sentencias y los dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos. Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? (Prólogo: 19-20).

La diversidad de reacciones e interpretaciones por parte del receptor —sea lector, oyente o espectador— fue atendida de modo especial por los teóricos de la Estética de la Recepción (*Rezeptionsästhetik*), quienes apun-

naturaleza dialógica «hace que, al no existir voz externa del autor, tengamos que atender [...] a lo que dicen, hacen u omiten unos y otros personajes, para intentar hallar sentido o sentidos a palabras y actitudes que pueden ser disonas y hasta opuestas entre sí» (29). Ivette Martí Caloca (en prensa) ha escrito unas lúcidas páginas a propósito del perspectivismo que deriva de esta construcción dialógica o polifónica de la obra.

5 El autor que escribe este prólogo solo se ocupa de las primeras tres edades, pues «considera que la obra nada ha de enseñar a los de edades más maduras, menos afectados por el amor y sus amenazas (salvo falta de decoro)» (p. 20, n. 39).

taban que las recepciones de una misma obra varían según los trasfondos y contextos humanos, morales, sociales y culturales en que se produzcan⁶. El que en un momento se atiende más a ciertos aspectos y no a otros depende en gran medida del mundo histórico, con sus sistema de normas, en que se da la recepción (Sánchez Vázquez 2005: 24-25). De ahí que en unas épocas pueda leerse como serio lo que en otras se leyó como risible —o viceversa—, del mismo modo que en algunas épocas, como la nuestra, se pueda sentir mayor simpatía por personajes como Melibea, considerada por algunos la primera mujer plena de la literatura hispánica (Madariaga 1972) y «el gran triunfo de la *Tragicomedia*» (Snow 1989: 469), si bien otros lectores del pasado, como el insigne humanista Juan de Valdés, llegaron a considerarla como uno de los personajes más flojos de la obra⁷. Esto explica en parte el hecho de que en unas épocas se privilegie más el didactismo y en otras la sensualidad, o que algunos lectores se debatan entre la risa y el pesimismo más radical. También explica por qué algunas obras maestras —pienso también en obras musicales, en especial en el afortunado renacimiento de la ópera barroca— resurgen con una fuerza inusitada luego de yacer durante siglos en el olvido.

Cuando nos enfrentamos a una obra del pasado, debemos situarla en su contexto histórico y tratar de reconstruirlo —aun cuando sea imposible abandonar el horizonte propio—, pues las obras no se presentan en el vacío. El lector del siglo xv o xvi disponía de un sistema de referencias y conocimientos previos acerca de la *Celestina* (género, forma, temática, fuentes, etc.) a partir de obras ya leídas y de referentes vitales —muchos de los cuales hemos perdido—, de manera que podía situarla cómodamente en ese horizonte de

6 Para Roman Ingarden, ninguna obra literaria puede decirlo todo sobre lo representado, sino que contiene pequeños vacíos o «puntos de indeterminación» que el receptor debe concretar, no de un modo arbitrario, sino a partir de las posibilidades que el propio texto le brinda: «Resulta así que, mientras el texto, una vez fijado por el autor es único e invariable, sus concreciones son plurales y diferentes» (Sánchez Vázquez 2005: 22-23). Al determinar lo que está indeterminado en la obra, el receptor podría aportar «algo nuevo, que no ha sido aportado por el autor» (23), de modo que, mediante el acto de leer e interpretar, podría convertirse en una suerte de cocreador. Jan Mukarovsky, por su parte, distingue entre el *artefacto*, el significante o el texto que nos llega tal como lo produjo su autor, por lo que es único e invariable, y el *objeto estético*, el significado, que «solo se da en la conciencia del receptor» y, por tanto, es plural y variable. Hans Robert Jauss acentúa aún más el papel activo del receptor y explica cómo este le otorga significados nuevos a una obra literaria a partir de su propio bagaje cultural y de sus experiencias vividas.

7 En el *Diálogo de la lengua* (1535), respondiendo la pregunta de Marcio «¿Quáles personas os parecen que están mejor esprimidas?», alaba la perfecta caracterización de Celestina, pero arguye que «la de Melibea pudiera estar mejor» (Snow 1997a: 126).

expectativas que le era familiar. Así lo explica Lacarra en relación con la *Tragicomedia*:

Jauss señala que ninguna obra se presenta en el vacío para los lectores, pues estos tienen un «horizonte de expectativas» que los predispone a una cierta recepción. En efecto, el autor transmite a sus lectores la posibilidad de una lectura inteligible de su texto, a partir de la evocación de una serie de alusiones, signos y reglas que le son familiares y que provienen de otros textos por ellos conocidos. El autor puede alterarlos, variarlos o reproducirlos, pero el lector es capaz de incorporarlos al nuevo texto y comprenderlo porque comparte con el autor ese horizonte de expectativas que le permite la comprensión, incluso si la obra se presenta como nueva. Por esta razón, es fundamental reconstruir en la medida de lo posible las expectativas del lector, porque esto nos permite delimitar los elementos nuevos de los tradicionales y nos ayuda a evitar las lecturas anacrónicas (1990: 42).

Según Jauss, «la reconstrucción del “horizonte de expectativas”, conforme al cual se creó y se leyó una obra, ofrece la posibilidad de hacer preguntas a las que el texto dio respuesta en su tiempo, sin que esto signifique que el lector actual haya de dar necesariamente la misma respuesta» (Sánchez Vázquez 2005: 40; Jauss 2013: 185). La riqueza de las consideradas «obras maestras» depende en gran medida de la interacción entre el receptor y el texto: es en este diálogo fecundo donde surge el significado y donde se juega y se configura la obra de arte⁸. El texto no se presenta al lector como un todo único, completo y cerrado, sino lleno de vacíos, es decir, abierto a distintas posibilidades interpretativas a partir de las experiencias del lector, que es quien debe llenarlos, no de un modo arbitrario, sino con las posibilidades dadas por el propio texto (Iser 1987). Inevitablemente lo hace también desde su propia experiencia. Su horizonte está determinado por su bagaje cultural, por el momento histórico, el contexto social, la visión de mundo y su experiencia individual. Explica Sánchez Vázquez, siguiendo los planteamientos de Wolfgang Iser y de Roman Ingarden:

8 «La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida, pues únicamente por su mediación entra la obra en el cambiante horizonte de experiencias [...]. La historicidad de la literatura, al igual que su carácter comunicativo, presupone una relación de diálogo, y al mismo tiempo de proceso, entre la obra, el público y la obra nueva [...]. La implicación estética consiste en que la recepción primaria de una obra por el lector supone ya una comprobación del valor estético por comparación con obras ya leídas. La implicación histórica se hace visible en el hecho de que la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una serie de recepciones, lo cual supone una decisión acerca de la importancia histórica de una obra y hace visible su categoría histórica» (Jauss 2013: 172-173).

Cada lectura se halla doblemente condicionada: por el texto mismo y por la disposición del lector en su lectura. Y por ello, al entrar el texto en nuevas relaciones con distintos lectores o con el mismo lector en situaciones diferentes, lo que se concreta o produce en una lectura no se concreta o produce en otra. En suma, a un texto único e invariable, corresponde una pluralidad o diversidad de lecturas. [...] Por todo ello, la lectura es un proceso continuo de alternativas, de posibilidades y opciones, entre las cuales tiene que decidir el lector. En suma, con la lectura, unas posibilidades se abren y toca al lector decidirse por una de ellas. Pero esta decisión individual no agota la actualización de las posibilidades en otras lecturas. Y puesto que ninguna de ellas agota el texto, este es inagotable (2005: 57 y 59-60).

Una obra como la *Celestina*, por decirlo con palabras de Iser, «es potencialmente susceptible de admitir diversas realizaciones diferentes, y ninguna lectura puede nunca agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo, excluyendo por ello el resto de las posibilidades» (1987: 223). Eso es precisamente lo que da pie a que podamos seguir escribiendo sobre ella. Es ineludible reconocer, pues, que «el proceso de lectura es selectivo, y que el texto potencial es infinitamente más rico que cualquiera de sus realizaciones concretas».

Como el horizonte del lector es cambiante, la interpretación de un texto varía en el tiempo y puede diferir de la intención del autor y de la recepción del lector ideal al que fue dirigido. Los cambios históricos alteran irremediablemente la percepción de una obra de arte. Por eso hoy podríamos ver con mayor simpatía a algunos personajes o ideas que en otro momento no fueron leídos con tanta benevolencia o, viceversa, podrían escandalizarnos lecturas que van en contra de nuestras expectativas estéticas y éticas. Huelga decir que toda lectura es, en el fondo, emocional. Carroll Johnson (1993) plantea, desde una perspectiva psicoanalítica, que cada una de ellas depende en gran medida del inconsciente del lector, que cuando leemos un texto, como sugiere Lacan, el texto también nos lee a nosotros. Por eso un lector puede ver en una obra cosas que otros lectores son incapaces de ver o, viceversa, puede rechazar aquellas que van en contra de su propia disposición psicológica. De ahí que muchas veces haya lectores —y aun estudiosos— que se resistan a algunas lecturas con las que no simpatizan, aun cuando estas estén bien fundamentadas con apoyo textual. La sensibilidad particular de cada lector hace que se adhiera o no a una particular interpretación de la obra, por lo que hay interpretaciones que, por mejor documentadas que estén, son incapaces de convencer a un lector emocionalmente refractario a dichos argumentos. De ahí, precisamente, los debates y las acaloradas discusiones entre los celestinistas, que han llegado incluso, ya lo he dicho, hasta el insulto personal.

Así pues, aunque intento desentrañar algunos posibles sentidos de la *Tragicomedia*, ligados a su contexto original, no olvido que estamos ante un clá-

sico, y, como tal, su sentido «no se agota en la intención ni equivale a ella» (Compagnon 2015: 74). Al decir de Paul Ricœur, «el curso del texto escapa al horizonte finito vivido por su autor. Lo que dice el texto importa bastante más que lo que el autor quiso decir» (*apud* Compagnon 2015: 97). «Las obras de arte», añade Antoine Compagnon, «trascienden la intención primera de sus autores y quieren decir algo nuevo en cada época» (99):

Las grandes obras son inagotables; cada generación las comprende a su manera: esto quiere decir que los lectores encuentran en ellas algo con lo que iluminar un aspecto de su experiencia. Pero que una obra sea inagotable no quiere decir que no tenga un sentido original, ni que la intención del autor no sea el criterio de ese sentido original. Lo que sí es inagotable es su significado, su pertinencia más allá del contexto de su aparición (102).

«Lo propio de una obra literaria», prosigue el teórico, «es significar fuera de su contexto inicial», pero «extraer una obra de su contexto literario e histórico significa darle otra intención (otro autor: el lector), significa hacer una obra distinta»⁹ (111). Así pues, aunque mis lecturas parten de ese ir y venir entre texto y contexto propuesto por Rico, no me cierro al hecho de que la obra pueda asumir sentidos posteriores, que podrían identificarse o no con los sentidos originales, y reconozco que mis propias interpretaciones, debido a la distancia temporal, también llevan el sello de mi propio horizonte como lector.

Otro criterio importante que hay que tener en cuenta es que «toda comprensión controlable incluye el reconocimiento de su parcialidad», es decir, «la elección de unas determinadas posibilidades implica la renuncia a otras. El intérprete, el crítico, ha de admitir que toda constitución efectiva de sentido es reductora de la complejidad» (Castañares 1994: 76-77). Con esto quiero decir que es imposible que cada lectura dé cuenta de la totalidad de elementos que conforman la obra que nos ocupa. Cada lectura privilegia, por necesidad, algunos aspectos —esenciales, eso sí— de la *Tragicomedia* sobre otros. Por consiguiente, el ejercicio implica la elección de unas determinadas posibilidades y la renuncia a otras no menos válidas. Todo intento de comprensión es inevitablemente parcial y reductor, pues es imposible aprehender toda la complejidad de esta obra maestra en una lectura única. Resultaría, como advertía Lida, ingenuamente simplificador. Y esa es precisamente la lección que nos ofrece la *Celestina*, pues es capaz de revelarnos todas estas lecturas —y

9 Es el caso de «Pierre Menard, autor del Quijote», de Jorge Luis Borges: aun cuando el *Quijote* de Pierre Menard, escrito a principios del siglo xx, coincida letra por letra con el de Cervantes, ambos son dos textos completamente diferentes, porque los contextos y las intenciones no son las mismas.

muchas otras no contempladas aquí—, aun cuando sean contradictorias, y aun cuando la intención de los autores o la lectura de su público más inmediato pudiera haber sido unívoca o distinta. Los autores lo previeron y la propia historia de la recepción —reunida por Snow (1997a, 2001, 2002, 2013)— lo confirma. La posibilidad de una lectura no necesariamente anula la otra, y en ello reside a mi ver la genialidad de la *Tragicomedia*.

* * *

Antes de ir a las lecturas, valga un último criterio de interpretación. A raíz de las polémicas en torno a la autoría de la obra, y en especial de los importantes trabajos de Joseph T. Snow (1999-2000 y 2005-2006) y José Luis Canet (2007a, 2018 y 2020), adopto la siguiente pauta: considero la *Celestina* una obra anónima, de modo que no aludo a Fernando de Rojas para ninguna de las lecturas propuestas¹⁰.

10 Podría aparecer, sin embargo, en citas de otros autores.