

¿Qué es una *terenciana*?

José Luis Gastañaga Ponce de León
University of Tennessee, Chattanooga

A primera vista, la expresión *terenciana* en los preliminares de la *Celestina*¹ no debería ser problemática puesto que se trata de una referencia inequívoca a uno de los más importantes autores del género dramático de la Antigüedad. Para fines del siglo XV, Terencio es un autor bien conocido; sus obras se leen en las universidades; su lenguaje sirve como modelo de un latín conversacional; y además las situaciones representadas en sus obras y sobre todo las acciones de sus personajes ofrecen materia para discutir temas de filosofía moral (Grafton 2010: 930-931).

Por su pertenencia al género comedia, su *dramatis personae*, su temática amorosa, sus diálogos y su deuda con la comedia humanística, el vínculo entre la *Celestina* y Terencio es claro. No obstante, vale preguntarse hasta dónde llega ese vínculo y cuánto puede informarnos sobre la gestación y recepción de nuestra obra. ¿Se trata solo del tema amoroso y la intervención de los criados y la alcahueta? ¿O debemos incluir además los usos de la obra indicados en el párrafo anterior? En todo caso, de ser afirmativa la respuesta a la segunda pregunta, tenemos que los autores de la *Celestina* no solo dejan ver su conocimiento de los textos de Terencio, sino que además participan de una tradición de consumo del corpus terenciano que nos lleva directamente a las aulas universitarias.

Sabido es que a Terencio se le leía en la universidad en el siglo XV, y aún antes, por dos motivos: porque su latín era un modelo de expresión coloquial y porque sus obras, a través de ejemplos vitandos, daban a sus lectores lecciones de comportamiento (Grafton 2010: 930-931). Es cierto que algunos padres de la Iglesia como Tertuliano, Lactancio y Agustín (*Confesiones* I.16.26) condenaron el teatro en general y a Terencio en particular, pero también es cierto que Agustín escribió en *La ciudad de Dios* que hay un teatro “inofensivo” que se usa para educar a los jóvenes (II, 8). Juicio que se corresponde a lo que Erasmo dijo del cómico romano, a quien defendió y editó², y que encuentra un reflejo en los paratextos de la *Celestina*, que nos

¹ En los versos acrósticos: “Jamás no vi sino [en] terenciana, / después que me acuerdo, ni nadie la vido, / obra de estilo tan alto y sobido / en lengua común vulgar castellana” (192). Indico entre paréntesis la página de la edición de Russell descrita en la bibliografía. De esta edición provienen todas mis citas de la obra.

² Para las polémicas sobre la aceptación o rechazo de la obra de Terencio como lectura destinada a la formación moral de la juventud remito a Grafton (2010: 930-931) y a la introducción de Peter Brown a su edición de las comedias de Terencio (2006: VIII).

recuerdan que estamos frente a una obra bellamente escrita y portadora de lecciones beneficiosas para sus lectores u oyentes.

Se puede argüir que la *Celestina primitiva* o Primer Auto no tiene una finalidad didáctica; sin embargo, el carácter didáctico y moralista de la *Celestina* se remacha constantemente en los paratextos del libro impreso, que ponen énfasis en el final de la obra (que es también el final de la vida de sus principales protagonistas) y en cómo debe ser interpretado ese final. Se trata de una forma de empaque de los textos literarios que no era novedosa para la generación de lectores que se encontró con la *Comedia de Calisto y Melibea* impresa por vez primera. En Salamanca, en 1496, se había editado una versión castellana de la *Historia de duobus amantibus* (1444) de Enea Silvio Piccolomini (1405-1464)³, quien más tarde llegó a ser el papa Pío II. Esta edición salmantina de 1496 invitaba al público a leer esa historia llena de sensualidad con ojos moralistas pues la obra estaba flanqueada nada menos que por una carta de reprensión del autor a su amigo Mariano Sozino, quien le pidió la historia, y además, por tres tratados del mismo Piccolomini incluidos en ese volumen, cuyos títulos tomo, modernizando la grafía, de la descripción del ejemplar hecha por Ravasini: uno “muy provechoso de remedios contra el amor”, otro “de la vida y hazañas del dicho Eneas” y finalmente “ciertas sentencias y proverbios de mucha excelencia del dicho Eneas” (Piccolomini 2001: 163). Esto lo sabemos también por el ejemplar existente en la Biblioteca de Ajuda y por la descripción que dejó Hernando Colón de otro ejemplar que perteneció a su biblioteca⁴. Una obra así presentada a su público lector no podía ser considerada mero entretenimiento.

En la Antigüedad, sin embargo, los romanos acudían a las comedias en busca de entretenimiento y, a juzgar por sus prólogos, eso es lo que perseguía Terencio. No obstante, poco después de su muerte, ya era parte del canon y del currículo escolar (Grafton 2010: 930). Más adelante, la Edad Media y el Renacimiento hicieron de él una autoridad; es decir, una fuente de conocimiento y de instrucción moral, que se cosechaba en forma de sentencias. Era lo que se esperaba de un autor en el siglo XV como vemos en el prólogo epistolar de la *Celestina*, donde se dice que el primer autor “Gran filósofo era” (185). Con esto se le eleva al rango de los mayores autores de la Antigüedad pues esta situación de prestigio alcanzaba a un

³ Se publicó en versión castellana en Salamanca en 1496 con el título *Estoria muy verdadera de dos amantes, Eurialo franco y Lucrecia senesa*. Puede consultarse el texto editado por Inés Ravasini (2001: 161-217).

⁴ Tomo esta información de la base de datos Comedic de la Universidad de Zaragoza. Puede consultarse en Comedic: *Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600* [online]. <<http://grupoclarisel.unizar.es/comedic/>> (01-02-2024).

grupo selecto de autores clásicos; entre ellos Terencio a quien, en palabras de Peter Brown, se leyó y estudió dondequiera que se enseñara latín hasta el siglo XIX (2006: vii).

La etiqueta *terenciana* aparece en los versos acrósticos. No en todas las ediciones pero sí en dos de gran importancia: C (editada por Pedro Hagenbach, o en sus prensas, en Toledo en 1500) y D (editada por Estanislao Polono en Sevilla en 1501). Ya hemos adelantado distintas razones por las cuales la *Celestina* es una *terenciana*. Por el tema amoroso; por sus personajes que son herederos de la comedia nueva romana; por la trama compleja; o por su voluntad aleccionadora, pues los autores en la enseñanza medieval y renacentista debían ser no sólo modelos de lengua sino además verdaderas autoridades en materia moral. Así se leía a Terencio a fines del siglo XV. Podemos entonces concluir, en líneas generales, que una *terenciana* sería una historia de amor dialogada hecha según el molde de la comedia nueva latina a la que se le da un carácter ejemplar, aleccionador.

Añadamos a esto el caso del prólogo de Pedro Manuel Jiménez de Urrea a su *Penitencia de amor* (1514), una de las primeras obras en manifestar la influencia de la muy exitosa *Celestina*. Este texto nos ayuda a entender también en qué sentido nuestra obra es una *terenciana*. Escribe Jiménez de Urrea: “Esta arte de amores está ya muy usada en esta manera por cartas y por cenas, que dize el Terencio, y naturalmente es estilo del Terencio lo que hablan en ayuntamiento” (2012: 24). Aquí Jiménez de Urrea parece mezclar dos tradiciones: la ovidiana y la terenciana. Nada nuevo; eso ya estaba en el *Pamphilus de amore* (s. XII) y en nuestro *Libro de buen amor*. Pero lo más interesante es que Jiménez de Urrea hable de *cartas* y *cenas* porque con esas dos palabras se está refiriendo a dos géneros muy concretos: la novela sentimental, que acogió la epístola entre los géneros discursivos que la conforman, y la *Comedia (o Tragicomedia) de Calisto y Melibea*, cuyos diálogos se dividían en escenas como era habitual en el teatro desde la Antigüedad. Nuevamente, la consideración de la materia amorosa es suficiente para asociar una obra con el género cómico y con su referente más difundido: Terencio.

Otras dos razones por las cuales nuestra obra merece llamarse *terenciana* tienen que ver ya no con el contenido de la historia sino con el modo en que la obra fue recibida por su más temprana audiencia, conformada por aquellos que la oían y aquellos que la leían.

Podemos hacer muchas conjeturas sobre el modo de recepción de la *Celestina* en sus primeros años. Seguramente tuvo una audiencia variada y los miembros de esa audiencia sin duda se acercaron a ella con bagajes culturales distintos; para no mencionar que esa audiencia se enfrentó a la *Celestina* en sus distintos estados de redacción, ya aludidos. Algunos tuvieron la oportunidad de leer el texto a solas y en total concentración, como el personaje de la carta

prólogo, que se entrega con placer a la lectura y a la relectura, o como el anónimo que nos dejó el manuscrito que hoy llamamos *Celestina comentada*. Otros habrán sido oyentes más o menos enganchados de una lectura en voz alta, como la que sugiere el corrector Alonso de Proaza en los paratextos finales. A este último tipo de lectura quiero referirme ahora con brevedad porque es precisamente la que la Edad Media tardía y el Renacimiento llamaban comedia y asociaban con su más célebre cultor en la Antigüedad, Terencio.

Hablaré primero de las circunstancias en las que una audiencia asistía a una lectura de la obra y luego pensaré en los lectores privilegiados que podían tener el libro impreso en sus manos.

En el *Prohemio e carta* que el Marqués de Santillana dirige a don Pedro, condestable de Portugal, el primero recuerda que su abuelo Pero González de Mendoza (1340-1385) fue autor de unos “çénicos plautinos e tere(n)çianos” (Gómez Moreno 1990: 61). Como no se le conoce obra dramática, lo más razonable es pensar que alguna de sus composiciones poéticas estaba destinada a ser leída o recitada en un escenario; esto es, de la misma manera que se divulgaba el teatro porque, como sabemos, hasta fines del siglo XV no hubo en Europa una preocupación por rescatar el teatro como representación viva, con actores, en un escenario. Ángel Gómez Moreno, en su erudita edición del *Prohemio* (1990), ofrece una explicación satisfactoria sobre la naturaleza de estos “scénicos plautinos y terencianos” cuando reúne varios textos de la Edad Media y del Renacimiento en los cuales “scena” o “escena” se entiende como “lugar de representación” o “lugar de lectura”.

En una época en que las comedias no se representaban, más bien se leían, los “scénicos” no serían otra cosa que los lugares desde los cuales el poeta leía la obra a una audiencia. Gómez Moreno cita a san Isidoro, a dos comentaristas de Dante —Giovanni Boccaccio uno de ellos—, a Leonardo Bruni y ya en el siglo XV castellano a Enrique de Villena, de quien nos ofrece la siguiente cita: “En este tiempo allí subían los poethas trágicos e comédicos para reçitar sus ystorias: segúnd que nombravan las personas, ansí salían de las famisas capitolinas e desçendían por las gradas ha la çena, diziendo aquellas palabras e faziendo aquellos gestos que convenían a la ystoria reçitada” (Gómez Moreno 1990: 140-141). En todos estos autores⁵, la *scena* es una casita (*domuncula*), un púlpito o incluso un cadalso desde el cual el poeta lee su obra a una audiencia. A ello podemos agregar que lo más probable es que el tema amoroso y ambiente bucólico de los poemas de González de Mendoza justifique que se les haya adjetivado con los nombres de los autores cómicos más representativos puesto que los amores de

⁵ No hay aquí espacio para citarlos a todos. Los textos pueden leerse en Gómez Moreno (1990: 138-141).

personajes no encumbrados se asociaban con el género comedia. Con todo, el recuerdo de lo que había hecho su abuelo hace que el Marqués de Santillana nos deje saber de la existencia de estas *scenas* o pequeños escenarios en un espacio cortesano. Bien podría ser que el equivalente imaginado por Proaza (Rojas 1991: 613-614) en su sugerencia sobre cómo leer la obra sea una *scena* en el claustro universitario.

También en la *Celestina* vemos que no hay nada que nos haga pensar en una representación viva, con actores. Sus paratextos entienden la diferencia entre comedia y tragedia a partir del contenido. La forma no parece importar; además, no se toca el tema de la representación. Lo más cerca que estamos del asunto de la representación ocurre en el paratexto de Proaza al que acabamos de referirnos, que lleva por título “Dize el modo que se ha de tener leyendo esta [*tragi*]comedia”. Ahí, claramente se pone énfasis en la lectura y no en la representación. Entendamos, entonces, *terenciana* en los paratextos de la *Celestina* como una manera de leer la obra a una audiencia desde un púlpito o estrado, la *scena*. Es ahí donde debemos imaginarnos a la persona que recibe la sugerencia de Proaza:

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 pasión.
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 (613-614).

Quiero ilustrar esto con una imagen que no es castellana sino francesa y que no corresponde al final del siglo XV sino a sus inicios. Se trata de una ilustración tomada del *Térence des ducs* (“El Terencio de los duques”), un hermoso manuscrito iluminado fechado en torno a 1411 y que se encuentra en la Bibliothèque de l’Arsenal en París⁶. En ella vemos una recitación de una obra de Terencio a cargo de Calliopius, un gramático del siglo IV asociado a la transmisión de las comedias de Terencio. Éste se encuentra en una *scena*, es decir, en una especie de púlpito, desde donde lee la obra terenciana para una audiencia a la que se identifica como el pueblo romano. Justo debajo de la *scena* vemos a un grupo de histriones que sin duda representan aquello que el poeta lee. Es así como la Edad Media imaginaba las comedias de Terencio. Considerando la cercanía de esta práctica al modo de leer la *Celestina* sugerido por Proaza, no es extraño que alguno de los autores o editores haya querido llamarla *terenciana*.

⁶ Puede apreciarse una reproducción en <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Terencio.jpg>> (01-02-2024).

Finalmente, hablemos de los lectores. Una última razón por la cual la *Celestina* recibió el epíteto de *terenciana* es el diseño del libro; es decir, el aspecto que tuvo el producto acabado que los impresores pusieron en manos de los lectores. Recordemos que se usa el término *terenciana* en los paratextos de la obra impresa, nunca en la *Celestina primitiva* (esto es, el Primer Auto) ni en la *Celestina de Palacio* editada por Faulhaber. Al libro se le presentó y se le editó como se editaban las obras de Terencio. De las ediciones tempranas, la de Burgos es la más cercana a la tradición editorial terenciana. Desgraciadamente, no contamos con la primera o primeras páginas del ejemplar único, mutilado, de la Hispanic Society, pero es consenso entre los críticos que alguno o algunos de los paratextos que hoy conocemos debió estar ahí. En particular, Víctor Infantes (2010: 14, 17-18 y sobre todo 28-39) ha dado muy buenas razones para postular que no solo el argumento general sino además los otros textos editoriales debían estar ya en el libro impreso por Fadrique de Basilea.

Con todo, hay un elemento aún más importante para vincular la *Celestina* de Burgos con la tradición *terenciana*: las ilustraciones. Abundantes (una para cada auto) y de buen tamaño y calidad, son ilustraciones claramente inspiradas en las que acompañaban las ediciones de Terencio. En particular, A. W. Pollard ha señalado el influjo de un Terencio impreso por Gröninger en Estrasburgo en 1496 como la fuente de inspiración gráfica para el impreso burgalés (Gilman 1956: 213)⁷. Fadrique de Basilea en tanto impresor, algún editor o algún autor o coautor decidió embellecer la edición con ilustraciones inspiradas en un libro de Terencio y al hacerlo reforzó la pertenencia de nuestra obra al género de la comedia, el género del cual el autor romano era el principal referente. Podemos decir, entonces, que a la *Celestina* se le llamó *terenciana* no solo por el contenido, pues se trata de una historia amorosa dialogada, escrita para ser leída desde una *scena*, sino también por su presentación al público lector en un formato que era el propio de las comedias del célebre autor romano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGUSTINE (1993). *The City of God*. New York: The Modern Library.

— (2008). *Confessions*. Oxford & New York: Oxford University Press.

BROWN, Peter (2006). “Introduction” (VII-XXII). En Terence. *The Comedies*. Translated with introduction and notes by Peter Brown. Oxford & New York: Oxford University Press.

⁷ Gilman añade a la declaración del bibliógrafo Pollard que, a su modo de ver, los grabados de la *Celestina* en general se parecen también a los de otras ediciones de Terencio (1956: 257).

- FAULHABER, Charles B (1990). “*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, ms. 1520”, en *Celestinesca* 14.2, pp. 3-39.
- GILMAN, Stephen (1956). *The Art of La Celestina*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1990). *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV. Edición, crítica, estudio y notas de Ángel Gómez Moreno*. Barcelona: PPU.
- GRAFTON, Anthony, et al. (2010). “Terence”, en *The Classical Tradition*. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- INFANTES, Víctor (2010). *La trama impresa de la Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*. Madrid: Visor.
- JIMÉNEZ DE URREA, Pedro Manuel (2012). *Penitencia de amor*. Edición, introducción y notas de Regula Rohland de Langbehn. *Lemir* 16 – Textos, pp. 1-86.
- PICCOLOMINI, Enea Silvio (2001). *Estoria muy verdadera de dos amantes, Euríalo franco y Lucrecia senesa*. Edición de Inés Ravasini. En Cátedra, Pedro, coord. *Tratados de amor en el entorno de Celestina (siglos XV - XVI)*. Selección, coordinación editorial y envío de Pedro Cátedra. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 161-217.
- ROJAS, Fernando de (1991). *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición de Peter E. Russell. Madrid: Castalia.