

obra imprescindible para quienes estudiamos la literatura medieval y disfrutamos sus textos y vericuetos. Hay que agradecer a la autora este espléndido regalo académico y literario.

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
Universidad Nacional Autónoma de México

SERGIO FERNÁNDEZ (coord.), *A quinientos años de "La Celestina" (1499-1999)*. Comp. Carmen Elena Armijo. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004; 202 pp.

Las artes mágicas de la mediadora de amores preparan pócimas que no sólo subvierten el orden de su entorno hasta el punto de desquiciarlo y dominarlo en la inversión de su orden tradicional de valores, sino que desafían y vencen al tiempo. Ejemplo de ello, como potestad común que comparten todas las grandes creaciones, es la vigencia que prolongan en un contexto que después de quinientos años las hace contemporáneas a todo aquel que traspasa sus resquicios. Mejor lección del placer compartido por la obra de Fernando de Rojas es el libro que reseño y que contiene una rica y diversa colección de ensayos que giran alrededor de una de las obras más inquietantes y subversivas de la literatura de todos los tiempos. Los estudios que integran este homenaje a quinientos años de distancia de la publicación de *La Celestina* responden a un orden temático. Preside el libro la conferencia magistral impartida por uno de nuestros maestros eméritos, gran invocador de la vieja alcahueta, que a los que tuvimos la fortuna de vivenciar la obra de Rojas con él nos transmitió, con su sabiduría y entusiasmo, una de sus consignas esenciales: el placer no comunicado no es placer. Indeleble para mí y para todos los que experimentamos la lección vital de la anciana, tan sabia como malévola, incitados por uno de sus mejores conocedores: Sergio Fernández. No dudo que el contenido de este libro será de primera importancia para el estudio de la Tragicomedia de Calisto y Melibea, cinco grandes apartados lo integran: "Teatralidad", "Amor y ciencia", "Ejemplaridad", "Alcahuetería y magia" y "Comedia y tragedia". Por ahora, me ocuparé de algunos apartados solamente.

Es bien conocido que uno de los debates que ha suscitado esta obra desbordante es el del género al que se puede o debe inscribir dentro de criterios de clasificación preceptiva que la obra de Rojas rebasa en su magnificencia. Creo que se inscribe, como la crítica lo ha señalado, tanto en el drama como en la narrativa. Aurelio González, conocedor indiscutible del drama medieval y áureo es autor de uno de los textos que hablan de la teatralidad de *La Celestina*: "Carac-

terización dramática de personajes en *La Celestina*". El investigador delimita las diversas formas por las que se puede caracterizar un personaje. Dado que en el drama no existe un narrador que describa al personaje: "Este control se lleva a cabo por medio de didascalias, ya sea explícitas (las acotaciones) o implícitas (indicaciones que tienen que ver con el montaje y la representación) insertas de manera natural en los diálogos de los personajes" (p. 35). En consonancia con una de las grandes e imprescindibles investigadoras sobre esta obra maestra de la literatura española, Aurelio propone que lo dramático en esta obra de difícil representación reside, entre otros elementos, en el planteamiento antagónico de conflictos y actitudes entre los personajes. El diálogo, género tan importante en los siglos xv y xvi, tiene innegables vínculos con el drama y con el desarrollo de la dialéctica argumentativa. La obra es una constante confrontación entre los intereses egoístas de los personajes, lo cual le confiere, en buena medida, esta cualidad dialógica que los relaciona entre sí.

El investigador ofrece al lector un lúcido recorrido de los avatares que el teatro va a sufrir desde el entorno grecolatino hasta la época de Rojas. Nos habla de cómo la Iglesia limita al teatro por su relación con la cultura pagana, pero, asimismo, cómo esta institución revive "el hecho teatral en los espacios del culto sagrado, y como consecuencia lógica, los textos teatrales" (p. 37). Asimismo, refiere la influencia popular, la de juglares y la de las universidades que retoman a los autores clásicos como modelos. Señala las siguientes y muy interesantes apreciaciones: "*La Celestina* resulta ser un callejón sin salida de la evolución teatral, un hecho teatral sin futuro —pues la tendencia es indudablemente hacia la representación en espacios específicos— pero genial, único e irrepetible... En el caso de *La trágicomedia de Calisto y Melibea* podríamos decir que se trata de una obra que es teatro hecho de texto y voz, sin espacios y con representantes probablemente no especializados que limitan al mínimo la expresión corporal y la mecánica escénica con una lectura en voz alta que explota la riqueza expresiva de la voz" (*id.*). Analiza la "dimensión escénica" de los protagonistas que dan nombre a la obra. Caracteriza amorosamente a Calisto como "caballero devoto" y a Melibea como "dama sin merced", esta amada de la tradición petrarquista que desdén al amante y que causa en él desasosiego y sufrimiento, como buen esclavo del loco amor. Al respecto dice acertadamente: "La caracterización de Calisto lleva implícita su condición caballeresca, pues solamente un espíritu elevado puede tener sentimientos como los que expresa. La reacción de Melibea como dama que ordena, la define como señora de amor" (p. 40). Observa que para la caracterización de Celestina va a usar, como es lógico dentro de una verosimilitud estética, otros recursos. Por un lado, está la percepción que de ella tienen los demás y que la definen, su ser moral y físico: "puta vie-

ja alcoholada... hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay... A las duras peñas promoverá y provocará a la lujuria, si quiere" (p. 41). Las palabras finales de Aurelio son concluyentes: los recursos teatrales funcionan por completo en el texto y dramáticamente multiplican su efecto en una puesta en escena (p. 43).

Dentro del rubro "Alcahuetería y magia" me ocupo del trabajo de la también especialista en literatura medieval María Teresa Miaja. Su conocimiento de *La Celestina*, unido al dominio que tiene de otra gran obra maestra, el *Libro de buen amor*, se fusionan con su erudición en la bibliografía crítica sobre ambas obras, en un ensayo que revive las semejanzas y diferencias entre dos de los también cimeros personajes de la literatura española: "La figura de la alcahueta: Trotaconventos y Celestina". La presencia de la célebre comedia latina *Pamphilus* se manifiesta en las dos obras, así como el teatro de Plauto "en el que aparece la medianera con el rasgo particular de ser una *lena* bebedora, como sucede con Celestina y con el personaje de la Dipsas de Ovidio". La investigadora también resalta algo de trascendental importancia para establecer su estudio de literatura y personajes comparados: las dos épocas históricas que enmarcan a cada uno de los autores, el Arcipreste vive en un contexto más tolerante que el establecido por los Reyes Católicos a fines del siglo xv y comienzos del xvi, sobre todo en cuanto a censura religiosa y al establecimiento de la Inquisición monárquica. Entre las dos grandes protagonistas femeninas Miaja establece cortes y expresa de manera acertada: "Evidentemente, como personaje Celestina tiene muchísimo más que ofrecernos, su valor y talento, su magisterio, astucia y sagacidad, además de su condición egoísta, interesada y utilitaria, pero no deja de resultar interesante revisar algunos de sus antecedentes, y sobre todo el de Trotaconventos del *Libro de buen amor* en tanto es el que le precede y alimenta" (p. 147).

Diversos registros de ejemplaridad plantea desde el punto de vista de mimesis literaria y de edificación moral e ideológica la Celestina como personaje. En un luminoso ensayo: "La *cliéntula* de Pltón: Celestina, falsa consejera", Graciela Cándano estudia la influencia de los *exempla* en la conducta y actos sociales y emocionales de los personajes interlocutores de la vieja alcahueta. Estos son jóvenes y entran en los modelos de una *paideia* de las pasiones para eliminarlas o conducirlas. Aunque Calisto, Pármeno, Melibea y Areúsa, entre los principales transgresores, son interlocutores de Celestina, ésta, como bien asevera Cándano: "se sale de los cauces, pues desmandarse es parte de su naturaleza" (p. 129).

La seguidora es un personaje más que consumado para ser perseguido por la Inquisición. En esto, Rojas hace un guiño a sus contemporáneos y a nosotros. La vieja es una presencia viva de los que persigue la Inquisición, sobre todo un rasgo de identidad cono-

cido, temido y de gran intensidad: su pacto con el Demonio. Como bien asienta Graciela: “en el conjuro a Plutón, la táctica discursiva de Celestina va arropada con un tejido de lisonjas, demandas y amenazas”. De ahí que la estudiosa presente a la gran protagonista como una tejedora de “Hebras, enredos, redes”, los tres simbolizados en la tela de araña, delgada, casi imperceptible, pero de la que una vez caída, la presa no puede escapar. Celestina es un personaje tan diverso en sus funciones y tan significativo para los que giran alrededor de ella que son finalmente todos los demás, que de concreta y carnal se convierte en símbolo. De lo terreno se sumerge a los ámbitos del inframundo de Plutón, de quien será aliada, pero de quien renegará en el momento de su asesinato para pedir confesión. Traiciona a su padre de argucias, y en dimensión profunda, se queda, como decimos, sin Dios y sin el Diablo. La estudiosa nos habla certeramente de una retórica de la seducción que logra con su capacidad portentosa de comunicación. En estas espléndidas palabras, Graciela establece: “Quien consigue conmover con tales antítesis, incluso apelando al gozo sensual animalesco o al dolor de muelas ajeno, a la fatuidad o a la *retórica sapiencial*, es no sólo una cameladora-chantajista, sino una muestra intuitiva de la dialéctica de la emoción” (p. 114). Es ella, a pesar de su decrepitud, quien prende las envidias y los conflictos sociales entre sus discípulos, por llamarlos de alguna manera, y logra por el “rencor de los de abajo, que sin duda ella experimenta” (p. 116), observación que marca con agudeza la oposición de estamentos, la conciencia de una inconformidad social en una sociedad que se pensaba como estable en sus diversos estamentos. La intercesora en amores rebasa en mucho las argucias, maldades y saberes, lo que cualquier persona menos portentosa pueda contener. En eso se refleja la grandeza de Plutón y de su pacto. Pero su sabiduría reside como bien observa Graciela en su dominio de la palabra: “La eficacia del verbo como don conferido por su amo y aliado Plutón”. La justicia poética es marcada por Graciela cuando Celestina deambula por el mundo anunciando muerte y grandes males. Y los gozos se transformarán inevitablemente en duelos —*leitmotiv* de la literatura que le ha antecedido (p. 121). Como bien observa la investigadora, los protagonistas son antihéroes sujetos a antivalores. En este universo degradado, hace suyas la estudiosa las palabras de Américo Castro: “Al vaivén de la personalidad contradictoria de la vieja (que vive en la muerte y de la muerte... y muere por vivir) me es sencillo aceptar la idea de Américo Castro en el sentido de que la Tragicomedia posee ciertos rasgos de un *mundo al revés*” (p. 125).

En un inteligente trabajo, Ana Castaño profundiza y establece un nuevo diálogo entre Rojas, otro texto real o imaginario y, por supuesto, los lectores. Así, la Tragicomedia surge como una obra que se

reescribe en diversas versiones textuales, incluso en modificaciones genéricas.

MARÍA DOLORES BRAVO ARRIAGA

Universidad Nacional Autónoma de México

BEGOÑA LÓPEZ BUENO (coord.), *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. Universidad de Sevilla-Grupo P.A.S.O., Sevilla, 2002; 429 pp.

Entre los variados caminos que hay para al estudio de la literatura española, el rastreo de las características y de la evolución de los géneros es especialmente interesante para comprender, con profundidad, los principios estéticos e ideológicos que acompañaron, a lo largo de los siglos, la escritura artística. Perseverar en esa senda también sirve para entender las conexiones que existen entre la literatura española, en su calidad de utilizadora y reinventora de los modelos genéricos, y otros ámbitos de producción, los cuales alcanzan su caracterización específica gracias a la lengua y las peculiaridades culturales, históricas y artísticas que presentan. Por los estudiosos del renacimiento español es reconocida la inaugural aportación que ofreció Garcilaso a nuestras letras en lo que tiene que ver con el conocimiento de otras maneras de escribir y percibir, desde la imaginación arcádica, desde los territorios de lo pastoril, el mundo y el amor. Su intensa labor poética permitió al toledano expresar, por medio de los géneros, de ese conjunto más o menos flexible de convenciones literarias, los asuntos que como hombre le eran fundamentales; también, de este modo, pudo dar cauce, gracias a sus lecturas clásicas e italianas y a su talento como hombre de letras, a muchas preocupaciones de índole formal. Por ejemplo, la segunda de sus églogas, la más extensa del tan conocido trío, no requiere por parte de los lectores exigencias preceptivas o clasicistas —¿cubre o no las condicionantes necesarias para tal o cual tipo de texto?—, sino más bien el análisis comprensivo que indique, como lo han venido haciendo muchos filólogos a lo largo de los años, entre ellos Inés Azar, las particularidades que son notables por medio del ejercicio comparativo.

La égloga es una de las más recientes aportaciones del grupo P.A.S.O. al estudio de la literatura española por medio de una revisión que pone como elemento central y orientador la idea de género literario. La selección de este punto de partida compromete fuertemente a los colaboradores, puesto que las ramificaciones, sobre todo si se considera que la literatura del Siglo de Oro difícilmente reconoce límites para la utilización de tal o cual ámbito literario, son mu-