

## LA ORIGINALIDAD ARTÍSTICA DE *LA CELESTINA*

La obra magna de María Rosa Lida de Malkiel es probablemente la mayor suma de erudición y crítica dedicada por un solo filólogo a una obra maestra de la literatura española\*. Acabó de demostrar en ella su maravillosa preparación de romanista, familiarizada desde la mocedad con la literatura grecolatina, orientada desde sus primeros trabajos memorables hacia la transmisión de temas antiguos a las letras españolas modernas, en el doble proceso de la tradición medieval y de la resurrección renacentista. En *La Celestina* encontraba materia aún más abonada para tan amplio método erudito que en Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español. Al confesar en su conclusión (p. 723) cómo se dejó llevar por “el deleite de hallar en *La Celestina* tanta reminiscencia —de Terencio, por ejemplo, o de Virgilio o de Petrarca— que los autores se han apropiado sutilmente mediante una reelaboración reveladora de su nuevo designio artístico”, recalca con razón que no se trataba de fruición caprichosa de algo que le gustaba personalmente captar. Aquel deleite era parte del que habían experimentado al leer *La Celestina* los hombres cultos de los siglos xvi y xvii, ellos también empapados en las letras antiguas y renacentistas. Era, en el valor de la obra, elemento esencial que los lectores modernos, desde “el renacimiento del prestigio de *La Celestina*, que comienza en la segunda mitad del siglo pasado”, habían dejado de captar y gozar por carecer de cultura adecuada. ¿Cuántos años empleó M.R.L. en la preparación y elaboración de este monumental libro? Tal vez más de quince. Fue como un primer boceto, ya muy maduro, el artículo magistral publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 16 de enero de 1949 con el título de “Originalidad de *La Celestina*”. Ya por entonces la autora había dejado de vivir en su patria. A tiempos anteriores nos remite la conmovedora dedicatoria: “A mi amiga Francisca Chica Salas, y a esas calles de Buenos Aires «hechas de gran llanura y mayor cielo», por las que discutimos, hace ya tantos años, la belleza actual de *La Celestina*”. Es decir que, antes de sos-

\* MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de “La Celestina”*. EUDEBA, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962; 755 pp.

pechar adónde la llevaría su entusiasmo juvenil, soñaba M.R.L. con restituir todos sus valores a una obra de una modernidad, según ella, extraordinaria —actual—, cuya novedad no habían podido sentir bastante ni los lectores del siglo xvi, mejor preparados para captar sus reminiscencias literarias, ni tampoco los modernos.

Entiéndase bien. Esta suma imponente de análisis y discusiones no es ni quiere ser balance crítico de toda la erudición anterior referente a los problemas de *La Celestina*, aunque a todos toca más o menos. Es la demostración de una tesis indicada en el título, la de la originalidad de la obra, a base de mucha investigación personal y de un sinfín de comparaciones no sólo con todos los antecedentes o fuentes que la elaboración de *La Celestina* transfiguró, sino también con todas las adaptaciones antiguas y modernas, con todas las imitaciones de los siglos xvi y xvii que, por lo visto, no supieron apropiarse la gran novedad. Admiración tan acrisolada por la obra dilecta, ¿cómo no ha de ser buena condición para entenderla y apreciarla, sobre todo cuando va acompañada de un inflexible método para situarla correctamente en la tradición literaria? Sólo cabe dudar si nuestra llorada colega consiguió desasirse del todo de los prejuicios de su siglo (de los de su juventud), tal como ella juzga que los críticos anteriores “no han podido desasirse de los prejuicios del siglo xviii o xix o xx al enfrentarse con el libro del siglo xv” (p. 724). Surge esta duda al reflexionar sobre el portentoso “realismo” que M.R.L. no se cansó de admirar en *La Celestina* como “belleza actual”, calificándolo ya de “verismo”, ya de “realismo integral”, ya de “realismo verosímil”, ya de “realismo psicológico”.

El realismo artístico —sobre todo literario— no es algo tan claro ni unívoco como parece. Ya que M.R.L. no definió de propósito la modalidad celestinesca fundamental del “realismo”, pero afirmó su existencia en tantos lugares y aspectos de la obra, valdrá la pena ver de qué tradición crítica recibió este concepto, y a qué aspectos de *La Celestina* (y de otras obras afines por la técnica) lo aplicó preferentemente, y con qué fórmula recurrente. Es evidente que este realismo no es el de la pintura “del natural”. Nadie buscó los “modelos vivos” de la *Tragicomedia* como los buscaron unos cervantistas ingenuos para los personajes del *Quijote*. Y es engañosa toda analogía que se quiera invocar (p. 313) entre aquel arte literario de retratos y el pictórico de las escuelas coetáneas, española o flamenca. Se trata de un arte que debe mucho a la tradición literaria admirablemente estudiada por M.R.L. Veremos qué papel, tal vez exagerado, concedió ella a esta tradición en la invención de la trama de la *Tragicomedia* a pesar de su “realismo” (entendido como conformidad con las costumbres españolas del tiempo). Sin desentenderse, ni mucho menos, de la “técnica teatral” —analiza certeramente

(pp. 79-280) “la acotación”, el diálogo, el monólogo, el aparte, el lugar, el tiempo, la motivación (donde entra la coherencia de la trama), la ironía, la “geminación”—, el mayor esfuerzo de su gran libro va dedicado a la pintura de “los caracteres” (pp. 283-720), cuya originalidad y profundidad nos hace admirar sin cansarse. Puede decirse sin abusiva simplificación que estos caracteres descuellan por un realismo que estriba en una portentosa individualización. Insiste repetidas veces la autora en la enorme distancia artística que media entre ellos y los caracteres —meros tipos— transmitidos a los autores de *La Celestina* por la tradición terenciana o la medieval. Por otra parte, se opone vigorosamente (pp. 283-316) a interpretaciones recientes que procuran prescindir de la categoría de “realismo psicológico”, ya entendiendo la vida dialogante de los personajes celestinescos como “imprevisibles trayectorias individuales” que se cruzan unas con otras y en estos encuentros se hacen conscientes, ya considerando que estos personajes se representan de una manera que envuelve un juicio moral sobre su conducta. A estas que llama “claves interpretativas únicas” (p. 723) —“existencialismo” en Gilman, “didactismo” en Bataillon— opone M.R.L. sus propios comentarios “descriptivos”, sin reconocer bastante que en ellos emplea como pauta común el “realismo” portentosamente individual y objetivo, que también tiene algo de “clave interpretativa” invariable. No vacila en enmendar la plana a Juan de Valdés por haber juzgado artísticamente desiguales entre sí los personajes de *La Celestina*; y es que Valdés juzgaba su verdad (su “realismo”) por la norma de “guardar el decoro”, o sea la fidelidad a un tipo: ¡lamentable desconocimiento de creaciones cuya individualización supera toda “tipificación”!

“Describe” efectivamente M.R.L. cada carácter, antes de confrontarlo con sus antecedentes, imitaciones y otros sucedáneos, goza con la complejidad de sus rasgos, con la *unidad* que mantiene a través del *cambio*. La hechizan de tal modo estas criaturas literarias, que adquieren para ella vida independiente de la fábula. No le parece posible tal vida inconfundible de un “carácter” para el lector sin que previamente el autor lo haya objetivado con el mismo grado de individuación, enamorándose de él como Pígalión de su estatua. No sé si fue consciente en M.R.L. la frecuencia con que, ante el éxito de esta caracterización “realista”, acudía a su pluma la frase de “*simpatía artística*”. Mirado sin prejuicio, parece que se trata de un fenómeno común a los grandes dramaturgos (o novelistas) que consiguen hacer “vivir” personajes porque se identifican mentalmente con ellos a cada instante de la creación, es decir, del proceso de animarlos al mismo tiempo que las circunstancias de la trama. Lo expresa perfectamente Beaumarchais en el prólogo del *Mariage de Figaro*:

Lorsque mon sujet me saisit, j'évoque tous mes personnages et les mets en situation: Songe à toi, Figaro, ton maître va te deviner. —Sauvez-vous vite, Chérubin, c'est le Comte que vous touchez. —Ah! Comtesse, quelle imprudence, avec un époux si violent! —Ce qu'ils diront, je n'en sais rien; c'est ce qu'ils feront qui m'occupe. Puis, quand ils sont bien animés, j'écris sous leur dictée rapide, sûr qu'ils ne me tromperont pas, que je reconnâtrai Bazile, lequel n'a pas l'esprit de Figaro, qui n'a pas le ton noble du Comte, qui n'a pas la sensibilité de la Comtesse, qui n'a pas la gaieté de Suzanne, qui n'a pas l'espièglerie du Page, et surtout aucun d'eux la sublimité de Brid'oison. Chacun y parle son langage: eh! que le Dieu du naturel les préserve d'en parler un autre.

En la historia moderna de esta modalidad creadora, es evidente que les cabe a los autores de *La Celestina*, a Cervantes, a Shakespeare, un glorioso lugar, como les cabe en la Antigüedad a Eurípides y Aristófanes, a Plauto y Terencio.

El epíteto de *artística* aplicado a la *simpatía* insiste en que se trata de la identificación del artista con su criatura como tal, identificación que no supone forzosamente aprobación de sus actos. Incluso puede implicar que sean juzgados —nobles o viles, humanamente simpáticos o antipáticos— de la misma manera por el autor y su público. Pero conforme seguimos leyendo el libro de M.R.L., en la parte que analiza los caracteres desde los amantes hasta los auxiliares y profesionales del amor venal, acabando por "las mochas" y Centurio, vemos que este mundo bajo es, según ella, objeto de atención sin precedente no porque los autores hayan querido animar una fábula en que la alcahueta, los criados y las prostitutas desempeñan un papel central, sino porque los autores se levantaron de golpe a una libertad artística superior, que abraza todos los niveles sociales y morales en igual simpatía, prescindiendo de todo prejuicio, y además, aun cuando coincidan evidentemente sus criterios morales con los del público, haciendo total abstracción de ellos en su creación.

En esto me parece que M.R.L., iniciada en los estudios celestinescos, como lo fuimos todos, por Menéndez Pelayo, ha quedado influida por sus "prejuicios", y que de él recibió la clave interpretativa de la *simpatía artística*, piedra de toque del "realismo objetivo". Don Marcelino, en pleno éxito del naturalismo, se había asombrado de la "indiferencia artística" (después dijo "objetividad artística", pero entendiéndola siempre indiferencia u objetividad como igual a simpatía) con que el autor (según él, único) de *La Celestina* había tratado a todos sus personajes, pese a "la intención moral afirmada en los prólogos" y proyectada sobre el desenlace. En este sentido, el artista "objetivo" se desentendía del juicio moral que pudiese formularse *a posteriori* sobre la conducta de sus personajes. Con análogo

enfoque crítico habló Menéndez Pelayo de la "indulgencia estética" que en *Rinconete y Cortadillo* "depura todo lo que hay de feo y de criminal en el modelo" (la vida del hampa sevillana), y "*sin mengua de la moral* lo convierte en espectáculo divertido y chistoso". Arte "amoral", pues, no inmoral. ¿Lo entendió así M.R.L. cuando escribió que en *La Celestina* "no hay moralidad" (es decir moraleja o propósito moralizador) pero "hay moral"? Recientemente ha hablado P. HEUGAS (en el prólogo de su edición bilingüe, París, 1963) de "redención estética" de los personajes de *La Celestina*. Todo depende, finalmente, de la corriente de simpatía que el creador estableció entre sus criaturas y él y que logró comunicar al lector. ¿No será posible que, *sin mengua del goce estético*, el lector mezcle en su simpatía alguna dosis de sensibilidad a los criterios morales comunes al autor y a su público, y que, según sus prejuicios personales o generacionales, sienta o no esta conciencia de las normas éticas como algo hábilmente sugerido por el autor?

Para M.R.L., es matar la simpatía y desconocer la originalidad de *La Celestina* el tomar en serio las intenciones morales afirmadas en prólogos y epílogos, y aún más el buscar rastro de estas intenciones en la manera de retratar a los "caracteres". Si la gran medievista que sin dificultad admitió la existencia de un propósito didáctico en el *Libro de buen amor* la negó de manera terminante en *La Celestina*, ¿será únicamente porque se atuvo al prejuicio de las generaciones "realistas", y siguió fiel al entusiasmo de su juventud por la "modernidad" o "actualidad" de la obra? Lo que pasa es que fortaleció su fe en la modernidad de *La Celestina* por el propio progreso de su investigación erudita, que la llevó a intimar cada vez más con una producción literaria en latín, poco estudiada y menos valorizada de los mismos medievistas: la de las *comedias humanísticas* de los siglos xiv y xv. Allí surgió, en efecto, un renuevo de la tradición terenciana más o menos influido por la epopeya y el *roman* medieval, con tendencia a teñirse con los colores de la vida contemporánea, y a adentrarse en la intimidad de las conciencias. De tales antecedentes arrancan los autores de *La Celestina* para efectuar su golpe de estado, que fue meter estas novedades de limitado alcance en una obra en lengua vulgar, que aprovechaba todos los recursos del castellano. Demostrar el entronque de nuestra *Tragicomedia* con la comedia humanística (relación adivinada por Menéndez Pelayo) quedará como descubrimiento definitivo de M.R.L., aun cuando discrepe alguien de ella sobre tal cual particular. Ella demostró de manera totalmente convincente que Rojas leyó la *Philogenia*. No convencerá tanto de otras analogías, por ejemplo con el *Poliodoros* de Juan de Vallata. Tampoco persuadirá a todos que *La Venexiana*, cuya existencia habrá revelado a la mayoría de los

lectores de su gran libro, sea una hermana menor de la *Tragicomedia* española, derivada de la misma corriente erudita. Este sabroso entremés italiano en prosa, impúdico, probablemente misógino (pinta a un joven forastero solicitado por dos mujeres lúbricas), podría ser obra de un estudiante de Padua. En él campean las costumbres venecianas y las lenguas vernáculas con intención más claramente "verista" que en *La Celestina* por el uso de los dialectos. Pero la dosis de tradición humanista que se observa en *La Venexiana* es tan leve, que bien podemos dudar de su legítimo entronque con la comedia humanística latina; y por más que sus descubridores italianos admitieron que podía ser incompleta, y admiraron, en sus breves dimensiones, una gran tensión interna, no llego a sentir en ella virtualidades trágicas como las sintió M.R.L., que casi postula como lógico, para el desenfreno sensual, un desenlace con venganza sangrienta de la mujer insatisfecha. A mí me parece elocuente la falta de desenlace, la flemma del cínico héroe dispuesto a dejarse querer, y a gozar *también*, cuando le dé la gana, la segunda mujer como la primera. M.R.L. reconoce que en *La Venexiana* "la gama de los afectos es muy reducida en comparación con otras comedias humanísticas...; se limita, sencillamente, a la más violenta lubricidad, no enunciada, como en la *Cauteriaria*, sino representada con total simpatía artística, a lo que debe no poco de su modernidad, {ya que hasta el siglo XIX la lubricidad es materia jocosa a lo menos en la literatura occidental" (p. 47). Me parece más bien que era aún materia jocosa para el autor de *La Venexiana* y para su público.

Se habrá notado, de paso, la "total simpatía artística" sentida como índice de señera "modernidad", y que constituye para M.R.L. el nexo más fuerte entre la obrecilla italiana y el género latino en el cual la quiere ver arraigada. Según ella, "la comedia humanística ofrece un cúmulo sorprendente de caracteres, unos renovados, otros totalmente nuevos, y todos tratados —según sagazmente observó E. Roy en su edición de la *Comoedia sine nomine*, p. xxvii, con la misma seriedad y simpatía artística, cualquiera que sea su condición social y moral". Lo que había escrito mi viejo maestro Émile Roy era que el desconocido autor "a fait un effort, malgré les disparates [las incoherencias del color local], pour nous représenter les mœurs et les croyances religieuses de ses héros. Ces héros, anciens ou modernes, sont depuis longtemps connus par le théâtre". Y, después de recordar lo tipificados que son, añadía Roy: "Au reste, valets, servantes, amoureux, amoureuses, tous ces personnages intéressent également l'auteur, il les prend tous au sérieux, et certainement pour eux il s'est mis en frais, sinon d'imagination, du moins de style". Esto queda bastante lejos del entusiasmo por la "simpatía artística" en que, para M.R.L., se cifra la atrevida novedad

de *La Celestina* y de las comedias humanísticas que le abrieron el paso hacia el arte objetivo, sin prejuicios sociales o morales. Nunca hubiera escrito Roy que “la *Comoedia sine nomine* pinta con impávida simpatía artística al padre incestuoso de quien huye la heroína” (p. 478). Y es que él no llegaba a tomar en serio “le père incestueux ou qui aurait voulu l’être” (p. xxxv), en virtud de los supuestos descabellados del cuento escenificado por la *Comoedia*. El parlamento de Emolpus (acto III, esc. 2) al cual se refiere M.R.L. no hace más que expresar retóricamente, con la típica pretensión estilística del género, la situación irreal en que se encuentra, provocando inmediatamente la reacción de la nodriza (“proh fidem Deum atque hominum! immunda cogitatio! Oh infelicem alumnam, o scelestum patrem, o parentis incestum animum atque impium!”), es decir, el insoslayable juicio moral que se impone a todo lector o espectador.

Pero, simpatía aparte, es indudable el parentesco de esta forma de comedia con la de *La Celestina*. Se trata de un arte dramático que gasta menos fuego de acción que el de Beaumarchais. En la *Tragicomedia*, decía muy bien M.R.L. en su artículo de 1949, “los caracteres surgen lentamente ante el lector, en sus pocos actos, en sus muchas palabras, frente a los otros en los diálogos, frente a sí mismos en soliloquios, y además en el juego mutuo de los juicios, semblanzas y reacciones de los demás personajes, no pocas veces contradictorios, ya que en ellos no sólo pintan al personaje en cuestión, sino principalmente a sí mismos”. Domina en este arte celestinesco una tendencia al autorretrato moral, un arte de pintarse cada uno a sí mismo, evidenciando lo que es (y la calificación moral que merece) en sus propios parlamentos mejor aún que en los juicios mutuos. Maravilloso éxito cómico de esta tendencia es el doble autorretrato de los dos cobardes Sempronio y Pármeno en una larga serie de escenas (fin del auto XI y gran parte del XII). Donde se logra mejor la “simpatía artística” es en los soliloquios. En el mismo artículo de 1949 decía M.R.L. del más largo monólogo de Calisto, el del auto XIV, “una de las joyas de *La Celestina* interpolada”, que “no hay muestra más perfecta de cómo las almas se desnudan hablando”. Triunfo, diríamos, de “las muchas palabras”. Obra, al fin, destinada a la lectura demorada; y por más que nos empeñemos en acentuar lo que su técnica tiene de “teatral”, no quitaremos toda razón de ser al sentir de tantos críticos que notaron su afinidad con la novela. Tratándose de la dominancia de la “primera persona”, no se puede olvidar que la crítica actual insiste en el uso que Chrétien de Troyes, en el *Cligès*, hace del “monólogo como medio de análisis” (J. FRAPPIER, *Chrétien de Troyes*, Paris, 1957, p. 113; y E. KÖHLER, en un estudio más reciente, dirá “del monólogo interior”, obedeciendo tal vez a la moda lite-

ria). Apenas hace falta recordar que la novela en primera persona —del *Lazarillo* en adelante— ha sido utilización sistemática de este factor de "realismo psicológico" que consiste en dar la palabra el autor a un personaje convertido en narrador, creando ambigüedad fecunda entre este yo literario y el de su creador. La técnica lenta de la comedia humanística y de *La Celestina* combina esta tendencia de la novela con la de la creación dramática en general, en que el dramaturgo simpatiza sucesivamente con todos sus personajes.

Con acierto ha invocado M.R.L., en apoyo de su opinión de que el puro diálogo (con la conveniente cantidad de monólogos) es técnica completa "de caracterización", el intento reciente de Claude Mauriac titulado *Le dîner en ville* (1959). Pero sin sacarle todo el jugo al paralelo, sin fijarse en que *Le dîner* entra como tomo II en una serie de novelas titulada "Le dialogue intérieur" para recalcar la importancia de los monólogos interiores intercalados en el diálogo. Parecerá paradójico el empeño de M.R.L. en ensalzar el "realismo integral" de *La Celestina* frente a las "esquematisaciones" del francés del siglo XX, cuando C. Mauriac, al margen de los vanguardistas del "nouveau roman" en busca de una revolucionaria objetividad, logró un interesante compromiso entre esa vanguardia (a la cual se acercará más en *L'agrandissement*, 1963) y las técnicas consagradas de evocación de vidas humanas. Lo notable es ver cómo la adopción de una misma forma, la del diálogo puro, sin una palabra de acotación externa (C. Mauriac lo lleva al extremo de suprimir, al margen, los nombres de los personajes que dialogan o monologan, contentándose con situarlos en un "plan de table"), incita a acudir, a cuatro siglos y medio de intervalo, a sistemas comparables de caracterización mutua y propia (sin excluir juicios expresivos de las normas morales o de las costumbres), y a suplir la falta de acotación externa con una abundantísima acotación incorporada a los parlamentos. Y no se puede negar que, al cabo de una sola lectura atenta de la novela dialogada francesa, sin necesidad de haber leído el tomo primero de la serie, sus ocho personajes viven cada uno con su físico, su indumentaria, sus idiosincrasias, sus pasiones, sus obsesiones vulgares o personalísimas, su ambiente social, su paisaje inmediato o remoto, su pasado, en parte público, en parte inconfesable, con más "concretez" que los doce de *La Celestina* (trece con el episódico Crito, que también vive a su modo). Esto no significa que la obra moderna sea "más realista" que la renacentista (con la cual C. Mauriac no quiso rivalizar, pues la desconocía), ni que el "monólogo interior", tan de moda hoy, sea expresión mucho más fiel de la vida interior que los tradicionales soliloquios cargados de retórica. El escritor actual se toma más trabajo para justificar la invasión de la literatura en las conversaciones

de sus personajes, algunos muy empapados en Balzac o en Proust, siendo además uno de los convidados autor de películas y el propio anfitrión un novelista con el cual se identifica en parte el escritor. Una originalidad de M.R.L. en su teoría de los caracteres de *La Celestina* consiste en incorporarles decididamente “la erudición” como un rasgo común que tienen muchos de ellos, en vez de considerarla como una proyección en ellos de la erudición del autor. Pero admite implícitamente que es un artificio nada “verista”, cuando da la razón a B. Croce que lo equiparaba con la adopción de la forma métrica en el teatro versificado.

No podía esperarse de la sabia investigadora la ingenuidad de minorar el peso de la cultura y de la tradición literaria en *La Celestina*, por más empeñada que estuviese en sostener el verismo y la objetividad de su realismo. Admira más bien la cantidad oculta de influencia literaria que ha logrado descubrir en la *Tragicomedia*, a veces a expensas de la explicación realista. Al analizar la “motivación” de la trama desde el punto de vista del realismo verosímil, advierte tres excepciones importantes a la motivación realista. La primera es el encuentro casual de Calisto con Melibea: “El halcón perdido sabe poco a circunstancias de la vida urbana en el nivel en que la representa *La Celestina*”. “A lo que sabe es a motivo de *roman courtois*, con claro sobretono erótico, que en última instancia se remonta al tema folklórico en que el héroe, persiguiendo a un animal fugitivo, da con la heroína”, y cita M.R.L. interesantísimos antecedentes del *Cligès* y del *Pecorone*. Con mayor fuerza aún atribuye a la misma tradición literaria lo que le parece ser la segunda excepción al realismo de la trama: la intervención de la tercera. Dando por válido el reparo tantas veces formulado (desde Lista y Juan Valera) contra la inverosimilitud de esta tercería (cuando lo “normal” sería pedir Calisto la mano de Melibea), y rechazando terminantemente las pseudo-explicaciones recientes por una distancia social que existiría entre Calisto (cristiano viejo) y Pleberio y Melibea (supuestos conversos), cree M.R.L. que sólo se resuelve la dificultad recordando el peso de la tradición del “amor cortés”. Esta tradición excluía el matrimonio como desenlace de la pasión amorosa, y era “el único arquetipo transmitido por la Edad Media para quien quisiese pintar una pasión avasalladora y trágica”. En muchas ocasiones insiste M. R. L. sobre “el planteo trágico del amor” como algo esencial en *La Celestina* (otras veces la ve escrita “en clave trágica”), y es natural que quiera ligar hábilmente con este aspecto el papel de la alcahueta. Tercera transgresión deliberada en la motivación realista de la trama es, según ella, el empleo de la magia. No es que Rojas haya querido exagerar el carácter demoníaco de Celestina (como pretende “la corriente alemana”, contra

la cual M.R.L. ejerce su agudeza y su ironía), ni tampoco hacer más verosímil la rápida rendición de Melibea, ni aprovechar la magia como un ingrediente costumbrista (como tal vez quiso hacerlo el "antiguo auctor"), sino que aprovechó "el ejemplo que le brindaba la más prestigiosa tradición literaria de la Antigüedad, la de la épica clásica", "yuxtaponiendo la solemne máquina sobrenatural al acontecer natural". Rasgo claramente erudito que se acentuó todavía más cuando "el interpolador agregó aún una inyección de mitología pagana".

Tan sabia argumentación ayuda poderosamente al lector culto a gozar de la *Tragicomedia* como de obra heredera de grandes tradiciones literarias de la Edad Media y de la Antigüedad. Sólo cabe dudar de que quite toda credibilidad a la repetida afirmación del autor de que tuvo presente una realidad social y quiso corregirla, de que escribió "en aviso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros siruientes", siendo las alcahuetas designadas en el prólogo de "El auctor a un su amigo" como "falsas mugeres hechiceras". Ni la hechicería ni la tercera eran entonces puro objeto de literatura, cosas ajenas a la sociedad en la cual los autores de *La Celestina* situaron su trama. Sobre la realidad coetánea de la hechicería llamó todavía la atención P. RUSSELL en un artículo que estaba en prensa al mismo tiempo que el libro de M.R.L. ("La magia como tema integral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*", en *HDA*, t. 3, 337-354).—Además, es de temer que, desde que se hizo más asequible el *De amore* de André le Chapelain y se multiplicaron los trabajos eruditos sobre el amor cortés, éste se haya convertido en una "clave interpretativa" demasiado cómoda para muchas variedades de amor novelesco o real reñido con las normas sociales, y en un nuevo "prejuicio" de la historia literaria del siglo xx, muy discutible cuando se aplica a obras posteriores en tres o cuatro siglos al auge del amor cortés. Sin insistir ahora sobre el "planteo trágico" que M.R.L. quiso ligar estrechamente al arquetipo del amor cortés como antecedente del de Calisto y Melibea, es revelador de la tendencia actual el que se encuentren enfoques en parte comparables en dos obras recientes que nuestra colega no alcanzó a utilizar: la tesis de H. TH. OOSTENDORP, *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo xvii*, La Haya, 1962, y el t. 1 de la obra magna de OTIS H. GREEN, *Spain and the western tradition. The Castilian mind from "El Cid" to Calderón*, Madison, Wisconsin, 1963. Oostendorp parte también del *De amore* para llegar a la novela sentimental del siglo xv y a *La Celestina*, pero combina el estudio de la tradición literaria con el de la evolución de las costumbres, especialmente la del concepto del matrimonio desde el antimatrimonial amor cortés hasta la aspiración renacentista (¿neo-

platónica?) a matrimonios fundados en mutuo amor. Y a esta luz estudia, junto con *La Celestina*, sus imitaciones, algunas de las cuales (no trágicas) hacen desembocar la pasión clandestina en un matrimonio secreto. (Ya JUSTINA RUIZ DE CONDE, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, 1947, había considerado tales desenlaces como una transacción entre el amor cortés y las normas sociales). Pero con notoria exageración llega Oostendorp a sugerir (p. 151) que “según los conceptos de la Iglesia católica, reinantes en aquel entonces, los protagonistas de *La Celestina* están casados en secreto”. Lo cual es minorar extrañamente el alcance de la escena del auto XVI interpolado, en que Melibea, al sorprender una conversación de sus padres que, a escondidas de ella, y demasiado tarde, piensan en darle marido, se revuelve contra esta idea. Sin preguntarse siquiera si Calisto no podría ser ese marido, sólo quiere ver en él al amante a quien está dispuesta a seguir hasta el cabo del mundo, o incluso hasta el otro mundo, proclamando que “más vale ser buena amiga que mala casada”. Pero el segundo epíteto ¿está aquí para el equilibrio retórico del aforismo? ¿o no implica más bien que Melibea reconoce la validez del precepto social que ha transgredido, según el cual no hay “buena casada” que llegue al matrimonio después de perdida la virginidad? (Lo ha dicho crudamente Lucrecia, XVI, 158: “no hay quien ponga virgos, que ya es muerta Celestina”). Lo evidente es que en la versión larga en veintiún actos los padres suscitan por primera vez, y cuando es demasiado tarde, la cuestión del matrimonio (irónicamente lo recalca el autor haciendo alabar a Pleberio el “temprano casamiento”), cuestión no mencionada siquiera en la versión corta. El propósito muy aparente de estas escenas interpoladas es preparar mejor el desenlace trágico, igual en las dos versiones: el suicidio con el cual Melibea sigue a su amante en la muerte. Así como es muy discutible que la *Tragicomedia* haya sido concebida toda, por el “antiguo auctor” y por Rojas, “en clave trágica” y que sólo así se explique la intervención de la tercera, es evidente que la gran adición de 1502 está polarizada por el trágico desenlace. — A propósito del audaz aforismo de la muchacha seducida, ¿es pertinente el paralelo aducido por O. H. GREEN (*op. cit.*, p. 112) con las expresiones tan fuertes que, en el siglo xn, empleaba Heloísa seducida para disuadir a Abelardo de casarse con ella? ¿Estaremos aquí ante dos expresiones equivalentes de una misma aversión al matrimonio, reveladoras de una misma presencia tradicional del “amor cortés”? No hay que olvidar ni el contexto de las palabras de Melibea a la altura en que se insertan en un drama literario, ni el contexto de las prevenciones de Heloísa en el drama real de los amantes de París. Étienne Gilson también estudió este drama de la vida real a la luz de “la morale

de l'amour pur", y mostró de manera terminante que si Heloisa "hubiera considerado más grato y más digno ser la querida [llega a decir *meretrix*, ramera] de Abelardo que emperatriz de Augusto", era principalmente por no pecar contra la gloria de su amante, por no hacer decaer todavía más al filósofo teólogo desde los *templa serena* de la vocación clerical en la vulgaridad de la vida matrimonial (E. GILSON, *Héloïse et Abélard*, Paris, 1938, pp. 59-112). Pueden leerse los textos de Abelardo en la *PL*, t. 178, y ¡qué grata sorpresa será para un impertérito investigador de fuentes posibles de *La Celestina* el dar con otra expresión aún más paralela a la de Melibea que la citada por O. H. Green! Dice Abelardo (col. 132) que se empeñaba Heloísa en persuadirle "quam sibi charius existeret mihi-que honestius *amicam* dici quam *uxorem*" (subrayo yo los dos sustantivos, sin epíteto alguno). Puestos a indagar la posibilidad de que un manuscrito de la correspondencia de Abelardo y Heloísa llegase a las manos de Rojas, ¿no nos sentiremos dispuestos a admitir una ínfima —no nula— probabilidad de que este buen petrarquiano español viese alguno, ya que "de los tres manuscritos mejores de la correspondencia actualmente conocidos, dos pertenecieron a italianos del siglo xiv: a Petrarca y a un amigo suyo"? (GILSON, *op. cit.*, p. 3). Después de lo cual habría que admirar una vez más qué sutilmente se apropió Rojas de la reminiscencia "mediante una reelaboración reveladora de su nuevo designio artístico". No desprecio —admiro enormemente— la paciente investigación de las fuentes literarias (la practico cuando me viene a la mano). Lo importante, en última instancia, es el designio del escritor, sin el cual queda ineficaz todo el peso, toda la variedad de sus lecturas.

Para limitarnos al punto tan debatido de la intervención de la tercera, siempre quedará algo ambiguo el por qué de esta iniciativa "porque sí" del primer autor de *La Celestina* continuado por Rojas. ¿Voluntad de denunciar los engaños de las alcahuetas, como afirmó Rojas y admitieron sus contemporáneos? ¿Voluntad de "planteo trágico del amor", como sugiere M.R.L. para abrir nuevo cauce a la interpretación trágica de los modernos mediante filiación de la obra en la "tradición cortés"? En la segunda hipótesis resulta extraño que no se contentasen los autores con una tercera "funcional" conforme a la tradición del *roman courtois* (hubiera podido serlo Lucrecia) y diesen tanto peso a la figura de la alcahueta profesional, a las prostitutas que sirven de vínculo entre Celestina y los sirvientes por ella "tornados desleales", ni por qué, muerta ella, y sustituida la pareja de criados desleales por otra de leales, ingresa en la *Tragicomedia* interpolada otra encarnación del proxenetismo, Centurio, figura que M.R.L. reivindicó con plena justicia como innovación original de *La Celestina*, muy distinta del *miles gloriosus* tradicio-

nal, y como creación extraída de la realidad social coetánea de España. Al fin y al cabo inspira mucha admiración la erudición y el talento crítico con que nuestra colega operó en la trama su personalísimo deslinde entre motivación realista y motivación inspirada en tradición literaria, operación que nos ayuda valiosamente a gozar de nuevos "armónicos" de la obra. No por eso se nos impone de manera exclusiva "el planteo trágico del amor" como *primum movens* de esta concepción artística. No funciona tan mal la finalidad expresada por Rojas como explicación de toda la trama, incluso del salto de la comedia "terenciana" a la tragedia.

Harían falta muchas páginas para dar idea de la variedad de resonancias literarias con que M.R.L. enriquece, refina, requinta el placer de los lectores cultos de *La Celestina* al cotejarla con muchos antecedentes, ya insospechados, ya mal examinados en su relación con esta obra singular. Los resultados más novedosos de tan sabia y penetrante búsqueda se dan, a nuestro parecer, en torno al "carácter" (o papel) de Melibea, cuyo análisis es uno de los mayores aciertos del libro que comentamos. En el campo de las fuentes ya comprobadas y admitidas, es notable el poco caso que hace M.R.L. de la *Historia de duobus amantibus*. Compensando así la parcialidad con que "por afecto, sin duda, a la jerarquía eclesiástica de Eneas Silvio Piccolomini, Menéndez Pelayo exageró el mérito e influjo de la *Historia*, así como rebajó los de la *Fiammetta* por inquina al «impío» Boccaccio" (p. 392), nuestra colega llega a afirmar que los autores de *La Celestina* encontraron en Euríalo y Lucrecia una "pauta negativa" para la pareja de Calisto y Melibea: un antecedente del cual intencionalmente se desviaron para lograr una creación de mucho mayor relieve. La misma *Fiammetta*, cuya historia indudablemente tuvo muy presente Rojas, tampoco resulta ser digno modelo de la *Tragicomedia*, tan floja es la heroína boccacciana, fracasada hasta en su intento de suicidio, en comparación con la enérgica Melibea. De manera convincente (pues los influjos literarios no excluyen tal traspaso de un sexo a otro) sugiere M.R.L. que donde mejor se refleja la pasividad quejumbrosa de *Fiammetta* no es en Melibea, sino en Calisto. — De la Antigüedad grecolatina y de la Edad Media francesa surgen inesperadamente prestigiosos antecedentes de la tragedia de Melibea. La gran escena del auto X en que *Celestina*, llamada por Melibea, usa repetidamente el nombre de Calisto (comparando su acción con la sutil operación de un cirujano) hasta lograr en un desmayo la rendición final, cobra nuevos matices gracias al antecedente (que fue sugerido a nuestra colega por Claudio Guillén) de la escena del *Hipólito* de Eurípides en que Fedra, al escuchar de labios de la nodriza el nombre del héroe, confiesa la causa de su mal. Pero también de los *romans courtois*

de Chrétien de Troyes y Gautier d'Arras (*Cligès, Héraclé*) se analizan situaciones en parte comparables con la del auto X de *La Celestina*, por más que las nodrizas medievales (y la de Fedra) tengan papel muy distinto del de la alcahueta. — El engaño de que se vale Melibea en el auto XX para alejar a Lucrecia y a su padre y quedarse sola en lo alto de la torre desde donde se va a despeñar, tiene ya un antecedente ilustre en la conducta de la Dido virgiliana antes de realizar el suicidio (*Aen.*, IV, 634 ss.).

Desde luego, es altamente verosímil que un español culto de fines del siglo xv se acordase de la *Eneida*. Más difíciles de imaginar son los caminos, forzosamente personalísimos, por donde este español culto, pero no helenista, "pudo conocer el *Hipólito*, ya por buenos oficios de un amigo humanista, ya por versiones latinas" (p. 438) —manuscritas, pues no existía aún ninguna impresa. Reconoce M.R.L. (p. 445), a propósito del *roman courtois* (también inédito en letra de molde), que "asignar a Rojas noticia de tales poemas es a primera vista mayor osadía aún que atribuirle contacto con la tragedia griega". Recuérdese lo que decíamos antes de un "posible" contacto con Abelardo. Y nótese que ya MARTÍN DE RIQUER (*RFE*, 41, 1958, pp. 390-391) había escrito: "Claro que es muy aventurado suponer que el escritor castellano conociera el *Cligès* de Chrétien de Troyes, pero no inverosímil si tenemos en cuenta que Micer Francisco Imperial no lo ignoraba cuando escribió: *Del que fizo la Fenisa / quebrantar fe e omenaje*". — No nos dejemos arredrar por imposibilidades aparentes. Para M.R.L. los contactos con la tragedia griega son tan "claros y decisivos", que "es forzoso aceptar el influjo de esa tragedia en la primera obra dramática de la Edad moderna. Tal influjo es absolutamente excepcional..., pero lo cierto es que todos los elementos distintivos de *La Celestina* —su concepción trágica del amor en ambiente aburguesado, su técnica dramática, la pericia psicológica en el trazado de los caracteres— no son menos excepcionales".

No veo inconveniente en ensanchar generosamente los límites de la cultura literaria que se venía reconociendo a Rojas. Ni en admitir que esta cultura influyese en su obra de dos maneras distintas y casi opuestas: prestándole sentencias y frases que copiaba muchas veces textualmente (como si se hubiese formado con ellas un cartapacio de apuntes), y, desde el tropel de los recuerdos atesorados en la memoria, sugiriendo una o varias "pautas" de personajes o situaciones. Me deja insatisfecho —no totalmente reacio— el concepto de la creación literaria que se desprende de los análisis de M.R.L., casi siempre fundados en comparaciones con antecedentes. No me escandalizo de que los trate como fuentes, de que los considere eficaces en la creación. No veo que basten para explicar la creación

original por una especie de dialéctica (o de “challenge-and-response”, en la terminología de Toynbee). M.R.L. da muchas veces a entender —y otras veces dice— que la fuente estaba presente no en la subconsciencia sino en la conciencia del autor como excitación a la que supo reaccionar, librándose de la tentación de imitar, y logrando así la originalidad. Rojas tuvo indudablemente conciencia de su originalidad (que coronó el éxito), así como de la del “antiguo auctor” a quien admiraba e imitaba. Me temo que nuestra colega, presa del problema que se había planteado *ella* —el de la importancia histórica de *La Celestina* como innovación—, haya convertido indebidamente la originalidad en base de explicación, y casi en meta consciente de la creación de la obra, a fuerza de tanto demostrar la existencia de esta originalidad con mil cotejos históricos. Sería uno de los muchos casos de lo que Bergson llamó “mouvement rétrograde du vrai” (*La pensée et le mouvant*, Première partie). Un lector incauto podría sentirse llevado a la creencia de que Rojas no se propuso tanto “acabar la comedia de Calisto y Melibea” como crear una obra excepcional, de arte inaudito, que fuese la primera obra dramática moderna. Lo cual sería convertirlo en un monstruo de conciencia y ambición artísticas comparable con el inhumano Leonardo que se forjó Paul Valéry en su juventud. Sería una ilusión debida al tesón inquebrantable con que M.R.L. se consagró a su empresa personal, que era probar la originalidad de *La Celestina*, no explicar su creación.

Creo que, después de su libro monumental, quedará algo que hacer a los estudiosos. Y sería grave ingratitud no advertir cómo abrió un camino seguro —sin detenerse mucho en él— al tratar de la técnica, especialmente de la ironía trágica y de la “geminación”. Allí se ve claramente cómo la obra dramática genial se crea —o mejor dicho, es creada—, no a partir de modelos o en pugna con ellos, sino a partir de ella misma, haciendo fructificar los datos fundamentales que recibió o se dio a sí mismo el dramaturgo, y, ante todo, el juego de personajes que le importa hacer vivir inconfundibles en su relación mutua, fieles al “naturel” aunque imprevisibles en parte, y definiéndose “en situación”, como sugiere Beaumarchais en la página citada (p. 267). La individualización de que se maravilla M.R.L. al analizar los caracteres de *La Celestina* es fruto de esta creación continuada escena tras escena, situación tras situación, en la cual se fraguan juntos trama y personajes, pues la trama —proyecto que podía caber en diez líneas— no era nada.

De esta elaboración es modalidad típica todo lo estudiado por M.R.L. como “geminación”: parejas de personajes como Sempronio y Pármeno, Elicia y Areusa, parejas geminadas como la de Sosia y Tristán respecto de la de sus compañeros muertos; geminación de

situaciones, geminación de dichos. Sólo que la creación por *bis repetita* no resulta tanto de la afición al *bis* como tal, cuanto de la voluntad de repetición variadísima (muy bien advirtió M.R.L., p. 270, "las tres reelaboraciones del descanso de Calisto"), y además, a los ejemplos aducidos podrán añadirse bastantes más si se advierte que la geminación no se limita a paralelismos entre personajes bajos o entre personajes nobles, sino que crea otros entre el piso noble y el piso bajo de la obra. Geminación sabrosa del dicho con que se consuela Calisto de la muerte de sus criados (XIII, 121: "Ellos eran sobrados y esforzados...") es lo que dice Elicia para consolarse de la muerte de Sempronio (XVII, 166: "¿E qué sé si me matara a mí, como era acelerado e loco...?"). También admite la creación literaria transfusiones o transmutaciones del campo de la metáfora al de la situación. M.R.L. (p. 271) contrasta con acierto dos situaciones en que Calisto está obsesionado por el reloj: una francamente cómica al principio del auto XII (p. 81: "Moços, ¿qué hora da el relox?"), otra patética en el monólogo nocturno de la gran interpolación (XIV, 138-139, invocación al "espacioso relox": "...si tú esperases lo que yo, quando das doze, jamás estarías arrendado a la voluntad del maestro que te compuso", pero "¿qué me aprovecha a mí que dé doze horas el relox de hierro, si no las ha dado el del cielo...?"). Mirándolo bien, tienen ambas situaciones, especialmente la segunda, su lejano punto de arranque o germen en el sarcástico retrato de Calisto por Pármeno (VI, 210: "Ya se desconciertan sus badajadas. Nunca da menos de doze, siempre está hecho relox de mediodía": cf. CORREAS, *Vocabulario de refranes*, p. 434a). La frase proverbial que sirvió para ridiculizar el desconcierto mental del héroe se transfigura en el gran monólogo en la quimérica aspiración a que se desconcierte "el relox de hierro" para quedar hecho siempre reloj de medianoche (la hora de la cita). Son de importancia capital estos hallazgos expresivos concatenados en la paulatina elaboración de la *Tragicomedia*, sobre todo tratándose de una obra destinada a la lectura reposada, y que, al juego normal de lo que puede llamarse "invención dramática", añade el juego de variaciones sobre temas fundamentales como las inventan los poetas y los músicos. Se trata de un poema tragicómico en prosa.

Si, al releerlo de un tirón, pero atentos al placer que nos da, acompañamos mentalmente la lectura del auto X con un conato de comentario genético, no nos parecerá menos reveladora de la génesis de la escena que culmina en el desmayo de Melibea la variación insistente sobre un sencillísimo tema fundamental que la reminiscencia de analogías dramático-novelescas como las del *Hipólito* o del *roman courtois*. Me refiero al tema del *amor enfermedad*, tan difundido en su expresión ovidiana (*Remedia amoris*), un antecedente

más en que, desde luego, hizo hincapié M.R.L. Me interesa verlo sobre todo, a esta altura de la acción, como tema ya instalado en la trama de la *Comedia*. No por cierto desde el auto I (donde el "antiguo auctor" presentó el papel de la alcahueta cínicamente, desnudo de perífrasis), sino desde el III (127), en que ya Calisto es, irónicamente, "esse nuestro enfermo" y Celestina ya se compara al "çurujano" (137), y sobre todo desde el IV, en que la vieja hace mella en Melibea con el peligroso enigma del "doliente que de mal tan perplexo se siente, que su pasión e remedio salen de una misma fuente" (177). Aunque acude después a la burda sustitución por el dolor de muelas, queda presente en la penumbra el otro mal. "Más haré por tu doliente", ha dicho Melibea ambiguamente, y ha contestado la vieja entre dientes: "Más será menester e más harás, e aunque no se te agradezca". En el auto X vuelve Celestina a casa de Melibea, secretamente llamada con achaque de "desmayos e de dolor de corazón" (50), pero ya desde el monólogo inicial sabe perfectamente la enferma cuál es la "llaga" que está dispuesta a "descubrir" (53). Sabe que ahora es ella la doliente y que Calisto es a la vez causa y remedio de su dolencia. De ahí el juego de inconfesada connivencia y la "esgrima insincera" de que habla M.R.L. en su penetrante análisis (p. 422). La comedia a que se presta es la de la cirujía de amor, que Celestina pretende practicar con "la punta de su sutil aguja" (59), que le sirve de pretexto para apartar a Lucrecia (60; interpolación integrada en el mismo sistema metafórico), y que "punto" tras "punto", y a fuerza de imponer la repetición del nombre de Calisto, provoca el breve desmayo de Melibea. ¿Pasa entonces el Rubicón (p. 424, nota 7)? ¿Lo había pasado ya al llamar a la vieja? Ahora puede decir resueltamente: "Cerrado han tus puntos mi llaga, venida soy en tu querer". La banal metáfora, patética e irónicamente puesta en acción, es el nexo de esta creación dramática del auto X en que tan felizmente se invierten o renuevan situaciones anteriores. Ni en ella ni en la creación de Eurípides creo que sea necesario suponer una "atención particular a un uso mágico-psicológico del nombre" (p. 437) para darles más hondura.

Entre la muchedumbre de agudos análisis literarios de este gran libro de M.R.L. ocupa relativamente poco lugar la consideración de la génesis de *La Celestina*, a pesar de la frecuencia con que distingue "los autores", "el antiguo auctor", Rojas, "los interpoladores" por fin, entre los cuales se reparte la responsabilidad de esta creación originalísima. Nos parece que si en algún punto flaquea su crítica, es en la tesis de la pluralidad de interpoladores que intervinieron en la fase última de la elaboración. No convencen los argumentos extrínsecos en que M.R.L. pretende apoyarla, buscando analogías en la práctica artística del siglo xv. No hay asimilación

posible de la literatura a la pintura, arte que constantemente, durante siglos, se practicó en "taller", colaborando con el "maestro" oficiales y hasta aprendices. En vano buscamos analogías en el campo literario. La única invocada descansa, a nuestro parecer, en una interpretación errónea de la epístola dedicatoria del *Polidorus*. Parece evidente que, en las últimas líneas, la invitación de Vallata ("ut tu pariter communices michi tuas graves atque ornatas sentencias") se concreta por lo que inmediatamente sigue ("ut commediam pariter nobis conficias, quam proprie commediam non inepciam appellavero"). Juan de Vallata pide a su amigo, en retribución de la mala comedia que le ofrece, otra que sea digna del nombre de comedia. Tal es el desarrollo de "Quod ubi munus acceperis a te aliud expecto". Parece arbitrario suponer que este "munus" consiste en correcciones o adiciones a la obra que le manda. Finalmente, M.R.L. parece acudir a la hipótesis de "los interpoladores" guiada por las mismas razones intrínsecas que movieron a G. Delpy a rechazar las interpolaciones esporádicas como "profanaciones del texto de *La Celestina*", mientras el mismo crítico reaccionaba sanamente contra la hipercrítica absurda de Cejador devolviendo a Rojas la paternidad del "Tratado de Centurio". Pero no vale distinguir por criterio puramente estético —de gusto personal o de época del crítico— entre interpolaciones buenas, atribuibles al autor genial, y malas, sólo imputables a un mal interpolador, que se metió donde no le llamaban, o a quien toleraba el autor como colaborador ocasional. Tan claramente opera M.R.L. sus discriminaciones por motivos estéticos, que incluso ante un desarrollo poco feliz de la deploración de Pleberio que figuraba ya en la *Comedia* en dieciséis actos, se siente inclinada a pensar "que el final de *La Celestina* fue interpolado, por decirlo así, desde la primera edición" (p. 475, nota 3). Pero es claro paralogismo afirmar el excepcional valor de esta creación en todos sus elementos y eliminar lo menos valioso como lamentable interpolación. Aún más sorprendente es que M.R.L. se haya dejado persuadir por Cejador de que en las escenas de la venganza de las ramerías, tan graciosamente integradas en el "Tratado de Centurio" —y que durante cuatro siglos parecieron pertinentes— un impertinente interpolador atribuyó a Areusa el papel que convenía a Elicia y viceversa. Ya expliqué en otro lugar cómo Cejador partió de una falsa interpretación del personaje de la "mujer enamorada" Areusa, prostituta al margen del "rebaño" de Celestina. Le cuadra perfectamente a esta mujer el papel que se le atribuye en la conspiración rameril. En su cómica explosión de vanidad (XVII, 175: "Pues, prima, aprende...") se muestra consciente de la sorpresa que causa a su prima —y el autor al lector— con mostrarse capaz de tanta maña y de tanta insolencia con su

rufián. Es de sentir que M.R.L., excesivamente confiada en sus análisis de caracteres con rasgos psicossomáticos (“nerviosismo” de Elicia, “temple más sosegado” de Areusa), haya sometido las dos “mochachas” a operaciones tan peligrosas como cortar una parte del papel de cada una para cosérsela al papel de la otra, en vez de digerir las sorpresas, de integrarlas en el conjunto de la elaboración, como hace en otros casos, admitiendo que un personaje vive revelándose poco a poco, y que, todo bien mirado, una “falla” aparente de un personaje puede ser “acierto del autor”. Al formular esta crítica, no quiero tachar de anacronismo la atribución de rasgos temperamentales a ciertos personajes literarios del siglo xv. No me parece que Rojas les diese importancia preponderante, pero el Arcipreste de Talavera dedicó la Tercera parte de su *Corbacho* a “las complisiones”. Al leer el capítulo ix (“De las condiciones de los flemáticos para amar e ser amados”) puede uno, a ratos, acordarse de Calisto (en quien M.R.L. diagnostica un “tono vital bajo”); especialmente pensamos en el principio del drama al leer que los flemáticos “para comienço de amar son muy cobardes, más que judíos”, y la descripción del flemático “temblando como azogado e más muerto que vivo” nos trae a la memoria el auto IV de *La Celestina* (204): “Temblando está el diablo como azogado... Luto havremos de medrar destos amores”. Pero por lo que se refiere a las “mochachas”, Rojas, que las diferenció social y profesionalmente, les dio a las dos muchos de “los vicios e tachas e malas condiciones de las perversas mujeres” según las ve el Arcipreste: a las dos las hizo “parleras”, a una más ingenua, a otra más pretenciosa. No veo que concibiera a la una con un “nerviosismo” del cual la otra sería incapaz.

Además de las consideraciones estéticas y de una concepción psicológica, otro prejuicio contribuyó no poco a apartar a M.R.L. de dar fe a la intervención final de un interpolador único, idéntico a Rojas. Y fue la idea que se hacía del mismo Rojas: la seguridad de que la pluma de un converso como él no podía haber trazado dos innovaciones menudas de la versión definitiva de su obra, el “válame Santa María” de Calisto moribundo (XIX, 198) y “los falsos judíos” de la primera octava final (229). Pero ¿no será formarse una idea simplista de “el converso”? Los cristianos nuevos de 1500 ¿no aspiraban en su inmensa mayoría a identificarse con los cristianos viejos? ¿no adoptaban —con su religión— su ética y sus prejuicios? Y poco importa que esta tendencia fuese asumida o no con plena sinceridad. No se trata de la intimidad —irremediabilmente misteriosa— de la conciencia de Rojas, sino de la elaboración de su gran *Tragicomedia*. Sin dedicar capítulo aparte a Rojas, M.R.L. ha puesto un perseverante empeño en representarlo como al margen —moralmente, espiritualmente— de la sociedad cristiana (que, sin embargo,

se entusiasmó por su obra). En esto como en otras concepciones suyas siguió nuestra colega fiel a ideas dominantes desde principios de este siglo, aunque las repensó con argumentos muy nuevos y muy suyos, y no siguió la última moda en la interpretación del supuesto judaísmo remanente de Rojas. Se mostró severísima con la fantástica tesis reciente según la cual el escritor converso, sin dejarlo entender más que por indicios, había querido pintar a Calisto como cristiano viejo y a Pleberio y su familia como conversos (tesis que tiene la pretensión de dar cuenta de la intervención de la tercera y del sesgo antimatrimonial de la relación entre los amantes). Trató con justificada indignación otras arbitrariedades, como la de achacar el suicidio de Melibea a tradiciones más judías que cristianas, ya del autor, ya del personaje. Sin embargo, se mostró convencida (y fue convicción no sólo afirmada polémicamente, pp. 315-316, nota 26, sino activa en muchos análisis) de que Rojas expresó en su *Tragicomedia* una *Weltanschauung* personal, y dio a entender que en ésta se reflejaba de más de una manera la situación y la herencia espiritual del converso.

Abultando enormemente la originalidad y la hondura de la relación afectiva pintada por Rojas entre hija y padres, cree ver ahí un descubrimiento literario que correspondía a un escritor criado en la tradición de la familia judía, en marcada contraposición con la tradición cristiana medieval, pues ésta se distinguía por un ascetismo que desvalorizaba la familia y los sencillos afectos de padres a hijos. Pero la rica vena de textos patrísticos, y ascéticos en general, que utilizó M.R.L. en apoyo de esta paradoja es la misma que explotó E. Gilson en el libro antes citado para demostrar el menosprecio del matrimonio que profesaban no los cristianos en general, sino los solteros de profesión, los clérigos, los hombres que se dedicaban a Dios y a la filosofía. Sin negar que se otorgaba en teoría una superior dignidad al celibato sacerdotal y a la castidad monástica, creo necesario reconocer que tuvieron fuerza y vigencia moral los afectos familiares en la sociedad cristiana, y que especialmente se sublimaron en la devoción a la Sagrada Familia. Así como me parece peligroso suponer sincronismos estrechos de estilos y técnicas entre literatura y artes plásticas, me parece que en la pintura del siglo xv se revela un riquísimo venero de la sensibilidad de los artistas y de su público, en innumerables cuadros de la Sagrada Familia y del nacimiento de la Virgen, estupendos reflejos, muchas veces, del culto al hogar burgués. M.R.L. tiene razón de llamar la atención sobre la pobreza relativa de representaciones literarias de esta sensibilidad. Una prueba más de la no correspondencia cronológica en el desarrollo de las distintas artes que recalcó Aldous Huxley en un ensayo sobre la llamada música barroca (en *Las puertas*

de la percepción). No veo que *La Celestina*, con la brevísima escena en que se alarman los padres de Melibea al oír ruido durante la noche (auto XII), ni siquiera con lo añadido en el auto XVI interpolado, constituya en este campo de la representación literaria de la familia una sensacional novedad sólo explicable por la irrupción en la literatura de una sensibilidad no cristiana.

En cuanto a la actitud del converso frente a la sociedad española que persigue a judíos y judaizantes, M.R.L. cree que se caracteriza por la derisión del falso ideal y de la cerrazón de los cristianos viejos, y busca en los parlamentos de sus personajes supuestas pruebas de la inquina de Rojas contra el honor y contra la Inquisición (p. 702, nota 5: "Rojas aparta la máscara celestinesca para lanzar al público su amargura personal"). En vez de fijarse en la maciza importancia del tema de la honra en los monólogos de Calisto y en su sentido ostensible (autorretrato del caballero que embargado por la pasión y no sin remordimiento desoye la voz de la honra), prefiere insistir en la ocurrencia de poner en boca de prostitutas y proxenetas referencias a su "honra" profesional, lo cual pertenece a la sátira, constante en los moralistas, de los abusos de la honra divorciada de la virtud (abusos más cómicos que odiosos en los profesionales del vicio). No veo que se manifieste en ello la menor hostilidad de Rojas a la ortodoxia de la honra en la sociedad cristiana. Tampoco creo que se pueda interpretar como expresión de inquina personal del judío converso hacia la Inquisición otra impertinencia de Celestina encaminada a encajar a Pármeno el inmortal chiste (repetido en el *Lazarillo*) sobre "Bienaventurados los que padecen persecución por justicia" para probarle que el castigo de su madre "por justicia" no la deshonoró. Me temo que la autoridad de Cejador (VII, 244, nota 11), otra vez seguida dócilmente por M.R.L., la haya llevado a ver en Celestina —y a interpretar como sentir personal del converso— una preferencia por la "justicia ordinaria" sobre la "justicia eclesiástica" (con la cual se identifica abusivamente la inquisitorial). No hay en el texto tal oposición entre dos jurisdicciones, sino entre la afrenta "por mano de justicia" y la que se recibe "de otra manera", es decir —aquí— por una venganza privada, como sucedió al gran Virgilio, alegado por la vieja para equiparar paródicamente a la bruja madre de Pármeno, subida en la escalera de la vergüenza, con el poeta latino colgado de una torre en un cesto. La objeción de Pármeno, de que "eso no fue por justicia", no tiene otra función sino facilitar el salto de la vieja a otra aplicación paródica, la del versículo del Evangelio (chiste que no escandalizó a la Inquisición ni a nadie). El "poco sabes de achaque de iglesia" me parece una de tantas afirmaciones de la familiaridad con eclesiásticos de que se vanagloria la alcahueta: recalca irónicamente que ella no expresa

una opinión profana, pues va a citar el versículo mismo que le citó a Claudina el propio cura que la venía a consolar.

Es más personal y novedosa, pero no más convincente, la formulación buscada por M.R.L. para la *Weltanschauung* filosófica de Rojas. Ya se había vuelto lugar común, desde Menéndez Pelayo, el atribuir a Rojas el "pesimismo" de la deploración final de Pleberio, y ver en ella, a pesar de sus muchas afinidades con el ascetismo cristiano, la amargura del converso incompatible con el mundo espiritual de las virtudes teologales del cristianismo. Recientemente, de Gilman a Deyermond, ha habido varios intentos para situar este pesimismo frente al moralismo de Petrarca, el humanista más utilizado por Rojas. Se ha hecho especial hincapié en la página del *De remediis* copiada en el Prólogo de *La Celestina* de 1502 ("Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla dize aquel gran sabio Eráclito..."). El tono encomiástico de la mención del filósofo griego ha dado a pensar, no sin fundamento, que Rojas hacía suyo, por convenir a su "pesimismo", el tema de la lucha universal tomado de Heráclito por Petrarca. Me parece que M.R.L. dio un paso algo atrevido al admitir que Rojas conoció e hizo suyo también otro tema —el más famoso— de la filosofía de Heráclito: el del flujo perpetuo de todas las cosas, especialmente humanas. Ni Petrarca (cf. los artículos mencionados por DEYERMOND, *The Petrarchan sources of "La Celestina"*, Oxford, 1961, p. 112, nota 1) ni el propio Rojas se refirieron al "In idem flumen bis non descendimus", que tal vez habrían descubierto en Séneca (*Epist.*, VI, 58) si hubiese cuadrado a su filosofía personal. M.R.L. se contenta con admitir que esta intuición del flujo perpetuo cuadra perfectamente a la visión que Rojas nos comunica de sus personajes tan individualizados, inconfundibles e imprevisibles. Y piensa redondear la demostración citando una frase del "Heráclito de nuestro siglo" que, a su parecer, expresa muy bien la peculiaridad de cada detalle del mundo humano de Rojas ("un moment original d'une non moins originale histoire"). Con lo cual hace de Rojas un bergsonian en profecía, y lo adscribe a lo que Julien Benda, otro pensador judío de nuestra época (pero notorio antibergsonian) llamó "filosofía de la movilidad". Debo confesar mi total ceguera ante la luz que esas palabras sacadas de *La pensée et le mouvant* pretenden derramar sobre *La Celestina*. Sigo tan incapaz como antes de discernir en Rojas una *Weltanschauung* de converso, más radicalmente amarga que la de Petrarca, por ejemplo, o más abierta a la movilidad de la vida.

Sin embargo, el libro de M.R.L., por la cantidad y la calidad de sus análisis comparativos y críticos, dominados todos por la fe en "la clave trágica" con arreglo a la cual descifra toda la obra, obliga a pensar más profundamente en la faz trágica. Su misma insistencia

en presentarla como pura de cualquier mezcla de moralismo, ya de tipo medieval, ya inspirado en la "pia philosophia" de Petrarca, me ha llevado a discernir, entre el *De remediis utriusque fortunae* y la creación de Rojas, una relación en la cual creo que nadie ha reparado bastante. S. GILMAN, sin embargo (*The art of "La Celestina"*, pp. 166-167), había apuntado a ella al notar que Rojas acentuó en Pleberio la ilusión de seguridad material que recuerda amargamente a la hora de la catástrofe, y que en su deploración final se valió del diálogo de Gaudium y Ratio en el capítulo del *De remediis* titulado "De tranquillo statu". M.R.L. (p. 473, nota 2), que cita todo el texto aludido de Petrarca, no comprende cómo Gilman "ha podido identificar al ascético Pleberio con el Gozo petrarquesco". Pero ¿a quién se le ocurrió jamás "identificar" con una personificación a un personaje vivo, resultante de una elaboración dramática? Con todo, una vez llamada nuestra atención sobre las ilusiones de Gaudium ("Gozo" en la traducción española del *De remediis*), se nos revela su presencia latente en la dinámica del drama, gracias a la misma frecuencia con que se repiten las palabras *gozar*, *gozarse*, *gozo*, *gozoso*, a partir del auto X en que Melibea y sus padres (mucho más que Calisto, y más en la versión interpolada) emprenden el viraje que los convertirá irrevocablemente en personajes trágicos. Véase:

X, 67. MEL. ... porque *goze* de tan suave amor. XI, 92. MEL. Las puertas impiden nuestro *gozo*... CAL. ... que consienta a un palo impedir nuestro *gozo*. XIV, 126. CAL. ... no sentir todo el *gozo* que poseo... MEL. *Goza* de lo que yo *gozo*; ... bástete *gozar* de lo exterior. 127. CAL. ... mis manos... *gozan* de llegar a tu gentil cuerpo. 137. CAL. ... acuérdate del gran *gozo* pasado. XV, 151. ARE. ... con que Melibea llore quanto agora *goza*. XVI [escena interpolada, en que Melibea se revuelve contra los planes de porvenir de sus padres], 159. ... en verlo me *gozo*... Déxenme mis padres *gozar* dél, si ellos quieren *gozar* de mí... Déxenme *gozar* mi mocedad alegre, si quieren *gozar* su vejez cansada... No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no *gozarlo*. 162. Faltándome Calisto, me falte la vida, la qual porque él de mí *goze*, me aplaze. XIX [escena interpolada del jardín], 192. MEL. De *gozo* me deshago... [Canción de] LUCR. ... con su vista *gozará*... saltos de *gozo* infinitos... 194. CAL. ... o *gozoso* rato... sin interrumpir tu *gozo*... MEL. ... Todo *se goza* este huerto con tu vida. 197. MEL. ... Señor, yo soy la que *gozo*...

Y llegada la catástrofe, se exhala la queja de Melibea sobre su efímera felicidad: 201. "¿Cómo no *gozé* más del *gozo*?" —Después, antes de evocar su aventura [interpolación, p. 212]: "Del qual deleytoso yerro de amor *gozamos* quasi un mes", se acusa de haber sido causa de que prematuramente ("sin tiempo") "*goze*" la tierra el cuerpo

y la juventud de su amante (211). Estalla por fin la desesperación de Pleberio en la fórmula proverbial *Nuestro gozo en el pozo* (XXI, 216), que al gusto moderno podrá saber a disonancia en la tonalidad trágica, pero que por eso mismo atrae la atención sobre el efímero *gozo* cuyas ilusiones se acabaron.

No sé cómo no reparé, al estudiar la significación moral de la *Tragicomedia*, en esa evidente insistencia en una palabra tan "preñada" que "de muy hinchada y llena quiere reventar" (Prólogo, 16). Mejor dicho, me doy cuenta de que no había medido bien su amplio alcance, confundiéndola con *deleite*, palabra que corresponde más bien a *voluptas* que a *gaudium*. *Gaudium* incluye hasta el "onesto deleite" según el *Vocabulario* de Nebrija. Y *gozo*, en *La Celestina*, es mucho más que el placer de los sentidos al cual se ha despertado Melibea. Es realmente la *felicidad* de que la colma la pura vista, la pura evocación de su amante, *gozo* que ella siente compartido por el huerto a su llegada. Es la felicidad de la pareja contra la cual se conjuran las envidiosas ramerías. Es la felicidad que se prometían Pleberio y Alisa con el casamiento de su hija, y que ella vio en pugna contra su propia felicidad. Bien claro es que ninguno de los personajes de cuyo *gozo* se trata es "encarnación" del *Gozo* petrarquesco y de sus ilusiones. Pero participan todos de ellas. Si alguien se empeña en pensar que Rojas era demasiado original, demasiado moderno para querer moralizar, ligado a sus personajes por una simpatía artística demasiado total para querer castigarlos, no sé cómo podrá negar toda significación moral o filosófica al rápido y total derrumbamiento, tan enérgicamente recalado, del *gozo* del cual se fiaban todos, incluso los más disculpables. Esta lección del *gozo* obsesivo que cae en el pozo carecerá de originalidad filosófica. Me parece corresponder a la letra y al espíritu de *La Celestina* mejor que cualquier *Weltanschauung* conversa tras cuya elucidación andan los críticos desde hace medio siglo.

Nos dejó M.R.L. este precepto: que "las reseñas no están hechas para facilitar las relaciones sociales de los críticos con intercambio de cumplidos, sino para orientar a los lectores". Es tarea poco grata la de llamar la atención sobre los puntos de su gran libro en que me parece que los lectores corren riesgo de desorientarse. He insistido en las tesis más discutibles, que el talento de la autora puede hacer pasar por ciencia segura, pero que no tienen bastante en cuenta (o a veces tuercen) aspectos importantes de *La Celestina* y de su elaboración. Pero ¿qué duda cabe de que se trata de un gran libro? Es inmensa la deuda de gratitud que contraerá con él cualquier lector culto que se adentre por la densa y luminosa espesura de sus capítulos. Se atreve uno a juzgarlo sin más miramientos que si la autora estuviese viva, porque ella vive y vivirá en su obra para

muchas generaciones de hispanistas. Y se defenderá. Será incalculable el número de seminarios que alimentará (que ya empezó a alimentar) en las universidades. Libro tan desbordante de erudición y discusiones no puede menos de provocar a más investigación y discusión. La presente crítica será discutida a su vez. Lo importante es que nos vayamos dando cuenta cada vez más de nuestros pre-juicios y pre-supuestos.

Pero, además, el *magnum opus* de M.R.L. servirá por muchos años de libro de base, de libro de consulta, por ofrecer ordenados en un plan clarísimo tantos elementos de comprensión y juicio. Junto con análisis de cada técnica, personaje, situación o rasgo notable de *La Celestina*, presenta agudos cotejos de los correspondientes antecedentes, de las imitaciones y adaptaciones. Y ¡con qué lujo pasmoso de referencia a obras literarias y trabajos eruditos! No se debe olvidar que todo lo que dice M.R.L. sobre literatura posterior a *La Celestina* tiene la misma finalidad que las comparaciones con antecedentes: demostrar la originalidad de aquella obra singular. Cada descripción comparativa es un elemento que hace subir de punto esa originalidad. En este sentido M.R.L. lleva a un extremo sin precedente la revisión de valores operada desde el siglo XIX, que impuso la consideración de *La Celestina* como “la primera obra dramática moderna”. A esta calificación histórica no hay nadie que no suscriba hoy, con tal que se entienda en sentido lato la palabra “dramática”. Ya había dicho MENÉNDEZ PELAYO hacia 1888 (*Estudios de crítica literaria*, 2ª serie, Madrid, 1912, p. 97) que “sólo el título de drama le cuadra” a *La Celestina*. M.R.L. se empeña en que su técnica sea no sólo dramática, sino “teatral”: lo es en lo que tienen de común el drama destinado a la escena y el destinado a la lectura. Que su novedad y su valor fueron reconocidos en seguida lo dicen a voces las traducciones, ya contemporáneas ya poco posteriores, a varios idiomas, las adaptaciones libres para el teatro, antiguas y modernas, las imitaciones antiguas —“acciones en prosa”, como dirá Lope de Vega— no destinadas a representación.

Es de interés profundo gran parte de lo que dice M.R.L. acerca de esta abundante literatura postcelestinesca, especialmente acerca de las imitaciones que no lo son, como la *Comedia Eufrosina* de J. Ferreira de Vasconcelos y *La Dorotea* de Lope. Notables también son muchos comentarios acerca del breve y virtuoso *Interlude* extraído de *La Celestina* en la Inglaterra de Tomás Moro, o acerca de la adaptación inglesa de la *Tragicomedia* de 1707. Poco sentimos que se hayan eximido de la crítica de M.R.L. algunas adaptaciones de nuestro tiempo (una francesa de 1961, una italiana de 1962, otra italiana —con música— de 1963). Se irrita más bien un francés al ver tanta agudeza derrochada en analizar una adaptación francesa

que no merecía tan alto honor. Todo tendrá su interés pedagógico. Siempre es aleccionadora la crítica de los contrasentidos, ya torpes, ya creadores. En cuanto a la antigua adaptación francesa de Nicolas de Troyes (*Le grand parangon des nouvelles nouvelles*), puesta en forma narrativa, y que se deja en el tintero nada menos que a los amantes y su tragedia, podrá ser ejercicio para estudiantes imaginar la crítica aniquiladora a que la hubiera sometido M.R.L., de haberla conocido. Porque es impresionante ver con qué rigor nuestra colega lleva a su lector a la conclusión de que la obra española más famosa del siglo XVI no fue entendida en su tiempo, ni mucho tiempo después; que, en rigor, nadie se hizo cargo de su originalidad artística hasta mediados del siglo XX, y menos que nadie los imitadores inmediatos. Que no fuesen capaces de superarla, ni de igualarla en creaciones originales, bien claro está. Aunque siguen, después de crítica tan negativa, algunas imitaciones, como la de Feliciano de Silva, mereciendo una valoración positiva.

M.R.L. deja a *La Celestina* una vez cuajada (y a pesar de que se trata de una creación colectiva y continuada) en soledad histórica todavía más pasmosa que los críticos románticos que la veían hija de un solo padre genial, y sólo comparable con las creaciones de Cervantes, Lope o Shakespeare, de las que era precursora. Esto sorprende de parte de la gran investigadora que supo simpatizar con la incipiente "simpatía artística" de las comedias humanísticas para arraigar más correctamente a *La Celestina* en la historia literaria, y concedió a *La Venexiana* un lugar de satélite en el cielo del astro nuevo. M.R.L. considera algunos rasgos de *La Celestina* como precervantinos, lo cual es conceder a Cervantes beligerancia en la competencia artística con la *Tragicomedia*. ¿Pero Shakespeare? Llama la atención la frecuencia y el vigor categórico con que el cotejo con sus obras sirve para ensalzar a *La Celestina* muy por encima de ellas, especialmente en punto a "simpatía artística". En su conclusión (p. 728, nota 2), tanto Shakespeare como Sydney y el mismo Cervantes sirven para hacer "percibir el abismo que media entre el dramaturgo que crea a sus personajes instalándose con idéntica compenetración total en el alma de cada uno [Rojas] y el literato encastillado en su prejuicio". Una vez parece que Shakespeare dio la palabra a un personaje identificándose simpáticamente con él a pesar de su prejuicio social: en el monólogo de Shylock, *I am a Jew...*, etc. (nótese una vez más que se trata de un monólogo). Pero "así procede Rojas no en un parlamento de un personaje, sino constantemente y con todos los personajes" (pp. 310-311; es M.R.L. quien dos veces subraya *un*). Si excepcionalmente un dolor maternal se expresa en un personaje shakespeariano (en Constance de *King John*) con una hondura que supere la dañada tradición ascética cristiana,

parece ser un eco del dolor de Pleberio en *La Celestina* (p. 503, nota 16). Con asombro del lector, el propio Antonio Machado es también heredero del "ascetismo antivital de los Padres del yermo" (y sospechoso, además, de prejuicio "antisemita"... ¿Por qué? ¿Tal vez porque —en gracejo admirativo— dijo de Bergson, en *Poema de un día*, "este endiablado judío"?). Para la *Weltanschauung* celestiniana de la vida (neo-heracliteana atención a cada "momento original de una historia no menos original") no encuentra M.R.L. (p. 274) mejor contraste que una fórmula de un personaje shakespeareano cuyo pesimismo desolador atribuye ella al mismo poeta: "Para *La Celestina*, la vida no es una patraña torpe, contada dos veces, como quiere Shakespeare..." (cf. *King John*, III, 4, 108).

¿A qué insistir más? Acaba por ser profundamente conmovedora esta parcialidad implacable, porque es fruto de la compenetración a que llegó nuestra colega con la obra única a la que dedicó tantos años de estudio, fruto de la pasión de admirar aquella maravilla, que alentó en ella hasta el fin. Dijo una vez Albert Camus que el goce de admirar es el mayor de todos. Habrá admiraciones menos exclusivas que la de M.R.L. en su objeto y en las razones de admirarlo. Seguirán otros gozando de *La Celestina* con una ingenuidad parecida a la de los lectores del siglo xvi que sabían de memoria felices hallazgos de la *Tragicomedia*, y, sin buscar en ella ni una concepción original de la vida ni una inmensa cultura literaria oculta, captando tal cual reminiscencia antigua a vueltas de los sabrosos proverbios, se deleitaban sobre todo en ver qué bien se animaban y funcionaban los personajes en la trama. Otros seguirán admirando en Shakespeare —o en otros genios literarios— otras formas de simpatía del artista con sus criaturas. M.R.L. fijó por largos años su morada (casi diríamos, con un argentinismo expresivo, su *querencia*) en aquel arte de diálogos y monólogos que, intentado por la comedia humanística en latín, fue llevado por los autores de *La Celestina* a su perfección. Los personajes de la *Tragicomedia* se animaron con una vida única para ella, inconfundible, incomparable con la que suelen cobrar los de otras obras maestras para los lectores que las integran a su experiencia íntima. Llegó a ver a los de *La Celestina*, dentro de su vasta experiencia literaria, como el colmo de la identificación posible del artista con su objeto, de esta "individualización" y "objetivación" a que llegan en nosotros algunas criaturas literarias predilectas. Y a la gloria de esta creación única sacrificó la más gigantesca ofrenda de literatura que fue jamás ofrecida en holocausto a una obra literaria.

MARCEL BATAILLON