

trama", "El complejo temático", "Imágenes y simbolismo", y "Caracterización", todas bastante cortas; se incluye un ensayo de catorce páginas sobre "La reeducación de Segismundo y Basilio". Por su brevedad, las cuatro secciones renuevan poco nuestra interpretación de la comedia; las notas indican las deudas eruditas del profesor Hesse y sus propios estudios ya publicados. Lo que interesa más es el ensayo que investiga "los factores que transforman a Segismundo, de un joven salvaje e ingobernable de la madre naturaleza, en un ser humano civilizado, y a Basilio, de un rey temeroso, preocupado y equivocado, en un padre amante" (p. 94). En muchos aspectos es una síntesis de lo descrito anteriormente en las cuatro secciones, con el propósito de aclarar este solo tema. Otra vez se siente la tentación de pensar en Narciso, aunque se reconocen las divergencias, cuando Hesse dice que a Calcedón "le faltó darle [a Segismundo, pero también a Narciso] experiencias vitales y no le ha preparado para distinguir entre realidad y ficción, ni entre lo efímero y lo eterno" (p. 95). El libro de Hesse tendría todo su valor si no presentara más que este ensayo: denso y provocador a la vez que claro y convincente, es otra muestra de la sagaz percepción interpretativa de este crítico, calderonista de primer rango.

Entre los muchos errores tipográficos de la primera parte del libro, los que más dificultan la comprensión —y que no se han señalado antes— son: p. 34, l. 10, "Lisarda", no "Lisardo", y l. 33, "barreras emocionales" (véase "fronteras psicológicas", p. 32, ll. 4-5), no "barreras emociones". En la página 85, nota 2, la fecha del primer tomo de *Clavileño* es 1950, y el artículo de Sciacca debe leerse "Verdad y sueño en..."; la forma correcta se encuentra en la nota 11, en la página 96. En la solapa anterior de la sobrecubierta, léase "Everett", no "Everet", en el nombre de este hispanista justamente respetado por sus previos comentarios sobre el teatro del Siglo de Oro, y ahora alabado de nuevo por esta colección de investigaciones doctas.

ROBERT L. HATHAWAY

Colgate University.

MICHAEL J. RUGGERIO, *The evolution of the go-between in Spanish literature through the sixteenth century*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1966; 102 pp. (UCPMPH, 78).

A pesar de su título generalizador, esta monografía se refiere casi exclusivamente a *La Celestina*, a sus precursores y a sus continuadores e imitadores, ya que la figura de Celestina es a la vez una culminación y un modelo que otros siguieron (p. 72). Ruggerio se ha propuesto remediar las fallas de la crítica que no ha sabido coordinar adecuadamente los estudios de fuentes (*Celestina* como la figura tradicional de la alcahueta) con los de crítica literaria (*Celestina* como caracterización excepcional del personaje); y, además, ha querido corregir el error de quienes no distinguen lo que es una bruja de lo que es una hechicera.

El primer capítulo estudia la evolución del personaje de la alcahueta a partir de la tipificación de Celestina por críticos como Adolfo Bonilla y María Rosa Lida. La laguna principal de estos críticos, dice Ruggiero, consiste en no haber dado su debido lugar a la historia y al ambiente social, siendo así que el fondo histórico y social nos ofrece un dato definitivo, según él, para entender a la alcahueta: la manía por la brujería que invadió a Europa a partir de 1450. Fácil le es documentar esa manía a través de procesos inquisitoriales, tratados de la época y estudios modernos, si bien no llega a establecer ninguna relación concreta con *La Celestina*¹. Aceptando muchas de las ideas de M. R. Lida, que ve a Celestina como una caracterización profundamente humana, Ruggiero se propone "dar un paso más allá y mostrar el papel que en esa caracterización tiene la brujería" (p. 9). Celestina, la alcahueta-bruja, conjura al demonio para que le ayude a conquistar la castidad de Melibea, pero —dice Ruggiero (p. 82, n. 29)— los espíritus malos a quienes la vieja conjura no existen más que en su imaginación. "Ésta es la importancia de la brujería en *La Celestina*. Es un estímulo para la acción, una manera de dar ánimos a un individuo aterrado. Los espíritus no aparecen nunca. El conjuro y los varios ingredientes forman el marco que refuerza la fe de Celestina. Ella sola, impulsada por su fe en los espíritus, seduce a Melibea con el fin de ganarse el pan de cada día".

En el cap. 2 sitúa Ruggiero a la alcahueta en la tradición cortés, principalmente en relación con Venus y Cupido. La hiperbólica y blasfematoria veneración de estos dioses se había transformado, a fines del siglo xv, en burla y vejamen. En este proceso evolutivo surge Celestina como la figura única que en su calidad de alcahueta-bruja abarca las funciones de los dos: "no sólo despierta los deseos eróticos de Melibea (papel de Cupido), sino que también dispone el encuentro de Pármeno y Areusa... (papel de Venus)" (p. 41)².

La "fuerte fuerza de amor" es, para algunos críticos (Rauhut entre ellos), el elemento demoníaco (*das Dämonische*) cuya irracionalidad lleva a los amantes a su fin trágico. Lo demoníaco en relación con Celestina y la brujería es estudiado en el cap. 4. Ruggiero no acepta la interpretación de la crítica en cuanto a la importancia de este elemento en la caracterización de Celestina: "La idea toda de *das Dämonische*

¹ Tampoco está muy clara la documentación inquisitorial: Ruggiero no ofrece referencias concretas más que a brujas juzgadas en 1566 y 1699 (p. 14), o a casos sucedidos en Toulouse (p. 60) y en Basilea (p. 84, n. 53). En cuanto a la bruja castellana del siglo xv a que se refiere Menéndez Pelayo, Ruggiero (p. 14) no acepta su interpretación.

² Esta ingeniosa interpretación deja fuera, sin embargo, los pasajes que atestiguan la presencia del dios del Amor independientemente de Celestina. Calisto le dice a Pármeno: "Si tú sintieras mi dolor, con otra agua rociarías aquella ardiente llaga que la cruel flecha de Cupido me ha causado" (ed. Cejador, 1951, t. 1, p. 122). Al confesarle a Pleberio su delito, Melibea explica la función de Celestina, la cual, venida de parte de Calisto, no hizo sino sacarle del pecho un amor ya existente, aunque secreto (t. 2, p. 196). También Pleberio, en su planto, culpa de todo al Amor ("Pero ¿quién forzó a mi hija a morir, sino la fuerte fuerza de amor?"), a quien luego describe: "Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traydos... Enemigo de toda razón...", etc. (t. 2, pp. 210-211).

parece provenir de una confusión de términos iniciada por Pleberio en su lamento, comentada por Menéndez Pelayo y llevada al extremo por Rauhut, para el cual Celestina es el símbolo de *das Dämonische* que a su vez es el amor y el destino de los amantes. . .” (p. 57)³. Ruggerio sostiene que los elementos anticristianos de Celestina deben ser relacionados con su brujería, y dice que la brujería es el desarrollo que el cristianismo dio al arte eterno de la hechicería (p. 46). La brujería aliada a lo erótico (cap. 3) lleva a Celestina a satisfacer, por una parte, al diablo —del cual se creía que estaba especialmente interesado en fomentar la máxima promiscuidad sexual (p. 51)—, y por otra parte, a ganarse la vida.

Observa Ruggerio que la blasfemia de Celestina es una faceta más de la caracterización de la alcahueta-bruja. No explica, sin embargo, la diferencia entre esa blasfemia y la de otros personajes (Calisto, por ejemplo) ni su relación con obras medievales en que el error o el pecado se presentan por medio de expresiones blasfematorias, ni tampoco analiza su correspondencia con la literatura del amor cortés⁴.

El cap. 5 estudia las obras del siglo XVI que continuaron la caracterización de la alcahueta-bruja: la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva y la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández⁵. En ambas se presenta a la alcahueta sin encubrir su brujería, pero su personalidad sufre una simplificación al desaparecer las distintas facetas “que hacen que el personaje de Rojas sea muchísimo más complejo y vivo” (p. 71).

En el capítulo final nos dice Ruggerio que ha demostrado que Rojas concibió a Celestina como una bruja, y no como una simple hechicera, puesto que las hechiceras no tenían pacto con el diablo. Añade, no obstante, que esta brujería, básica para comprender la originalidad artística de la creación de Celestina, no interviene en la obra ni en el argumento (pp. 3 y 54), ni en el desarrollo del papel de Celestina (p. 9), ni en la motivación de los personajes: “en *La Celestina*, la magia (brujería) no se impone desde fuera como una fuerza inexorable de mal que haga avanzar la intriga de la manera que avanza o que obligue a los personajes a actuar de la manera que actúan. Ni siquiera sirve para revelar las creencias personales del autor acerca de lo sobrenatural. Para mí, la explicación más lógica está en el hecho de que la magia es una de las muchas ambigüedades de *La Celestina*” (p. 74). En vista de estas conclusiones, no es de sorprender que la crítica haya dejado pasar

³ Sin entrar aquí los méritos del estudio de Rauhut, cabe apuntar la inverosimilitud de la confusión de Pleberio, creación de Fernando de Rojas y, por lo tanto, de muy diferente naturaleza de los críticos que han analizado la obra.

⁴ Para describir a la bruja cita Ruggerio (p. 6) a Henry Charles Lea, el cual dice que “la bruja ha abandonado el cristianismo, ha abjurado de su bautismo, ha adorado como dios a Satanás y existe sólo para ser instrumento suyo, causando a las demás creaturas el mal que el demonio no puede llevar a cabo sin un agente humano”. Esta cita, válida para cualquier bruja, nos deja un tanto confusos si tratamos de aplicarla a Celestina, que muere gritando “¡Confesión!”, sin acordarse por un instante (ni ella ni nosotros) de que es un agente del demonio.

⁵ Menciona también *La Lozana andaluza*, *El caballero de Olmedo*, *La Dorotea* y *El coloquio de los perros*.

inadvertida la diferencia entre bruja y hechicera al tratar de interpretar la figura de Celestina⁶.

Para terminar, quiero hacer notar que el capítulo dedicado a los continuadores e imitadores de Rojas en la elaboración del personaje de Celestina es, quizá, el más acertado del libro de Ruggerio, y el que más merece seguirse estudiando, por tratarse de una materia cuya investigación apenas se ha iniciado.

RAQUEL KERSTEN

University of Wisconsin, Green Bay.

DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Recopilación en metro* (Sevilla, 1554). Trabajos de seminario bajo la dirección de Frida Weber de Kurlat. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1968; 581 pp. (Serie *Textos*, 2).

Reseñar con la debida precisión erudita esta valiosísima edición de las obras de Diego Sánchez, presenta una serie de dificultades. Compararla con la de Barrantes (Libros de Antaño, 10 y 12; Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1882-1886) será inútil; el editor mismo reconoció las imperfecciones de aquélla. J. López Prudencio, autor de la única crítica importante de este teatro publicada hasta la fecha (*Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid, 1915), dejó incompleta su edición. Cotejar la presente con la edición facsímil publicada por la Real Academia Española (Madrid: Tipografía de Archivos, 1929) tampoco convendrá porque, como nos lo indica Weber de Kurlat, ésta "se llevó a cabo con toda la independencia imaginable respecto del original que se reproducía" (p. 42) y por ello "no cumple con su función de reproducir tal cual era la edición original" (p. 40, n. 88). Averiguar —a la luz del único ejemplar de la única edición de la *Recopilación*— las lecciones y la reproducción presentadas por la editora y sus ocho colaboradores, necesitaría igual número de ayudantes y años. Ésta es una edición única y promete ser la clásica; lo será cuando se publique el segundo volumen que estudiará "ciertos problemas de vocabulario, lengua, estilo y contenido de esa rica vena de la farsa prelopesca" (p. 7).

La introducción describe los muchos obstáculos que tuvo que superar el equipo de eruditos: tipografía defectuosa, entintado imperfecto, irregularidades gráficas causadas por la independencia de los cajistas, indecisiones lingüísticas, etc. Los ejemplos de errores, descuidos e

⁶ Más aún, el texto de *La Celestina* no se presta para hacer tal distinción: Rojas emplea la palabra "bruja" una sola vez, a propósito de Claudina (t. 1, p. 243); para referirse a Celestina o a sus hazañas usa la palabra "hechicera" o sus derivados (t. 1, pp. 5, 58, 70, 178, 213; t. 2, pp. 49, 57, 72, 88, 104). Sería de suma utilidad un estudio que aclare el uso de *bruja* y *hechicera*, para ver hasta qué punto la manía por la brujería dejó reflejos en la lengua y la literatura española.