

el conocimiento y apreciación crítica del teatro del siglo xvi, tanto en sí mismo como en sus relaciones con la comedia barroca, uno de los problemas que sigue (y quizá seguirá siempre) planteando más interrogantes es el de la cronología del teatro pre-lopesco. No se trata de un simple afán de precisar detalles más o menos pertinentes, sino que implica un problema básico: el de las posibles influencias de unas obras en otras, de unos autores en otros. ¿Cuáles son las relaciones entre Torres Naharro, Gil Vicente, Juan del Encina y Lucas Fernández? No se puede decidir, por ejemplo, en qué sentido va el parentesco entre la *Soldadesca* de Torres Naharro y la *Farsa o quasi comedia del soldado* de Lucas Fernández, o entre el *Diálogo del Nacimiento* y la *Égloga o farsa del Nacimiento*. Respecto a las dos primeras mencionadas, por ejemplo, Gillet se inclina a creer anterior la de Torres Naharro, que fecha en 1510, teniendo en cuenta que la edición de las *Farsas o Églogas* de Lucas Fernández se publicó en 1514, aunque Wickersham Crawford consideraba esa *Farsa* escrita entre 1505 y 1508 (pienso que quizá más probablemente poco después del año 1506, en que Fernando el Católico pensaba, incitado por el arzobispo de Toledo, en una gran empresa reconstructora de la cristiandad, que culminaría con la reconquista de Jerusalén, empresa a la que parece aludirse con claridad en dicha *Farsa*). Quizá nadie en mejores condiciones para llevar a cabo esa difícil tarea que los hispanistas norteamericanos de Filadelfia, llamados a continuar la obra de Wickersham Crawford y la de Joseph E. Gillet. Con la publicación del cuarto volumen de la *Propalladia*, esa "escuela de Filadelfia" ha señalado un hito fundamental en los estudios del teatro anterior a Lope.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Instituto de Literatura Española,
Universidad de Buenos Aires.

MARCEL BATAILLON, "*La Célestine*" selon Fernando de Rojas. Didier, Paris, 1961; 270 pp. (*Études de littérature étrangère et comparée*).

Este importante libro de Marcel Bataillon, fundado en investigaciones rigurosas y bien documentadas, está muy a tono con la reputación de que goza su eminente autor, y representa la culminación de un largo período de trabajos y meditaciones sobre la obra de Fernando de Rojas¹.

La tesis del libro aparece ya bien expuesta en las afirmaciones siguientes del primer capítulo: *La Celestina* no es sino una "moralité"; la crítica moderna la ha sacado de su verdadero quicio; es preciso volver al único sentido válido de la obra, o sea el que tuvo para su autor, y para los lectores y oyentes contemporáneos del autor. Las interpretaciones "erróneas", tan en boga hoy, parecen haberse iniciado con un ensayo de José Blanco White, aparecido en 1824 (*Variedades, o Mensajero de Londres*, núm. 3). Blanco, en efecto, no dio importancia a las intrigas de Celes-

¹ Algunas primicias han aparecido en diversas publicaciones, por ejemplo la reseña del libro de Stephen Gilman (*The art of "La Celestina"*) en *NRFH*, 11 (1957), 215-224, y el artículo "*La Célestine primitive*", en *SLS*, pp. 39-55. (Este último ha pasado a ser el capítulo segundo del libro que aquí comentamos).

tina y los criados, consideradas hasta entonces como lo mejor de la obra, y concedió, en cambio, alto valor artístico a la seducción de Melibea por Celestina y al desenlace trágico de la obra. Surgió así la tendencia a prescindir de las declaraciones de Rojas acerca de su propia obra y a aislarla de sus precursores e imitadores. "Rojas trahi et glorifié" se intitula este primer capítulo: los críticos contemporáneos han deformado la verdad y se han empeñado en imaginar un Rojas que nunca existió; se niegan a ver en él un moralizador-imitador, y lo glorifican en cambio como creador del drama europeo. (Entre esos críticos figuran Benedetto Croce, Américo Castro y Stephen Gilman).

En el segundo capítulo se considera como entidad independiente el primer acto de *La Celestina*. Rojas —dice Bataillon— terminó servilmente la obra, siempre apegado al plan del autor antiguo. El primer acto de *La Celestina* viene a ser, así, "*La Celestina primitiva*". Bataillon separa la "superestructura" (las adiciones de Rojas) de la "construcción" original, a fin de atribuir a cada uno de los autores los rasgos más sobresalientes del primer acto. El autor anónimo creó la figura de Celestina, único personaje a quien se concede el honor de ser descrito por otro. Los demás personajes van "fijándose", en cambio, a lo largo del diálogo². El primer autor fue quien "construyó" a Celestina (Rojas se limitó a darle la afición al vino y la amistad con Satanás) y él fue quien determinó el rumbo de la obra, su orientación docente, al crear a Celestina y (probablemente) al escribir el subtítulo³. Junto a estos dos grandes logros, la contribución de Rojas corre el peligro de no parecer más que "melodrame facile ou creux" (p. 75), de manera que bien pudiera ser "sin razón" la estima que los modernos le han dispensado. En una palabra: la lección moral es lo más importante de la obra. Para el lector del siglo XVI, el ejemplo de Celestina y de los malos criados fue lo más significativo: "L'Acte I, vu sous ce jour, offre un sens complet. Il offre aussi le seul point de vue correct pour juger toute la suite à sa vraie valeur" (p. 75)⁴.

El capítulo in sitúa *La Celestina* dentro de la literatura del Renacimiento. Siguiendo el camino iniciado por Webber, Bataillon la coloca en una supercategoría de "arte de amores", poniéndola en un mismo plano con las imitaciones y continuaciones a que dio lugar. En estas imitaciones distingue igualmente Bataillon todo un subgénero de "artes de amores": el subgénero "celestinesco". Escoge, así, varias técnicas de *La Celestina*, esenciales a la intención moralizadora, y rastrea su utilización por parte de los imitadores. Estos "aspects formels" son el tuteo cínico, el aparte percibido a medias y los monólogos que se pronuncian

² Me parece, sin embargo, que en la descripción de Celestina por Pármeno, la opinión y la visión de éste nada nos dicen de la conciencia que Celestina tiene de sí misma. En realidad, la descripción dice mucho más sobre Pármeno que sobre la vieja. Pero ahora se trata menos de rectificar que de exponer el razonamiento de Marcel Bataillon.

³ Uno de los dos autores —el primero, "creería de buena gana" Bataillon— escribió este subtítulo, que subraya el propósito moralizador de la obra.

⁴ Observemos, de paso, que aquí Bataillon vuelve a convertir "*la Célestine primitive*" en "l'Acte I", para poder insistir en la intención moralizadora de la obra entera.

para que sean escuchados por un oyente determinado. Todas estas técnicas se encuentran en las imitaciones, y todas están al servicio de la lección moral; todas ayudan al oyente a percibir la finalidad que persigue el autor, o sea su condenación de los personajes que las emplean. En resumen: nueva insistencia en el propósito didáctico de *La Celestina*, y un intento de situarla al frente de una serie de obras enderezadas hacia lo moral.

El capítulo iv se dedica al problema del castigo ejemplar de Calisto: "Toute compréhension correcte de *La Célestine* dépend de l'interprétation juste du personnage de Calisto selon l'esprit de Rojas et de son devancier" (p. 108). La muerte de Calisto representa el castigo de la inmoralidad manifiesta en sus actos e intenciones a lo largo de la *tragi-comedia*. He aquí un punto crítico. La comprobación de la tesis de la "intención moralizadora" depende de la demostración de esta otra tesis del significado de la muerte de Calisto. Bataillon procede aquí como en el capítulo anterior: declara la intención didáctica, indica aquellos rasgos de la personalidad de Calisto que son dignos de censura, y compara estos rasgos de Calisto con los de los protagonistas de las imitaciones. Y así como ha postulado la existencia de un "genre célestinesque", así ahora postula la existencia de un "héros calistéen" que comparte con Calisto la perversión del sentimiento religioso, una embriaguez literaria que no le deja percibir el mundo que lo rodea, la obsesión con lo sensual, y el descuido de la honra de la mujer amada, coexistente con una gran preocupación por la honra propia (cf. p. 134).

El capítulo v explora el mundo de "serviteurs rufians et prostituées", y sigue insistiendo en la intención moralizadora. La preocupación fundamental de Rojas y del autor antiguo consiste en poner de relieve los efectos que estos "profesionales del vicio" han causado en las nobles casas de Calisto y Melibea. En el acto XII, cuando Pármeno y Sempronio hacen guardia en la calle frente a la puerta de Melibea, su falta total de honor y valentía acentúa el contraste entre su cobardía y la confianza ridícula que en ellos ha puesto Calisto (p. 142). Bataillon subraya aquí la relación entre Sempronio y varios personajes picarescos, sobre todo Lazarillo y Alonso, el mozo de muchos amos (pp. 141-142). Por otra parte, cree ver un paralelo entre Sempronio, el cobarde del acto XII, y el "rufián cobarde" Centurio. En las imitaciones, sobre todo en la *Comedia Thebayda*, se combinan los papeles de los dos, de modo que la deslealtad para con el amo se identifica con la cobardía. Expuesta así la función de los criados, Bataillon nos llama la atención sobre el papel de las prostitutas. Refiriéndose a la cena en casa de Celestina (acto IX), rechaza la interpretación de "entremés costumbrista" y ve en esta escena una doble función, social y moral. El famoso discurso de Areúsa no es un alegato en favor de la igualdad de los seres humanos cuatrocientos años antes de su realización histórica, sino un ataque personal al oficio de la servidumbre, un ataque destinado a caer "por casualidad" en oídos de Lucrecia, de quien Celestina espera servir en el futuro.

El capítulo vi ("Mélibée et sa noble famille") demuestra la función de Melibea, Alisa y Pleberio y su relación con la moraleja de la obra; pero primero viene una excelente crítica de las varias teorías que se han

elaborado en cuanto a los obstáculos al matrimonio de Calisto y Melibea. Con erudición convincente, Bataillon aplasta la teoría de un conflicto de castas como impedimento para ese matrimonio. La única razón por la cual Rojas ha dejado a un lado el desenlace matrimonial —dice— es que si los amantes se hubieran casado, no habría habido moraleja en la obra. Melibea, en rigor, no sirve de “ejemplo” como los demás personajes, sino de “elemento demostrativo”: demuestra que la mujer más pura en apariencia acaba por revelar su fragilidad al ponerse en contacto con el “amor culpable”. La exposición razonada que Melibea hace de su propia muerte —nos dice Bataillon— está dictada por la intención moralizadora de Rojas (p. 191: Melibea “assume sa perdition dans toute son étendue pour la rendre plus explicite au lecteur”). Pleberio y Alisa son “la creación más grande de Rojas”. Lo añadido a sus discursos en la versión de 1502 no hace de la *comedia* una *tragicomedia*, sino que convierte a los padres en personajes decididamente ridículos, “aussi comiques, dans leur genre, que le Calisto du premier auteur” (p. 186). En cuanto a la prolongación del proceso del deleite de los amantes en la edición de 1502, Bataillon opina que Rojas se plegó a los deseos de sus lectores, no en el sentido de alargar los aspectos eróticos de la obra, sino en el de remachar la lección moral: fiel a la intención del primer autor, Rojas condena los pecados de Melibea y su familia mediante la prolongación de las escenas del goce ilícito (p. 199).

El objeto del capítulo siguiente (“L’Auteur parle”) es descubrir qué quiere decir Rojas el artista, a la luz de lo que en sus prólogos dice Rojas el autor. Una vez más, Bataillon se muestra en desacuerdo con los críticos de hoy, sobre todo los que quieren ver en Rojas un hombre que vivía la angustia de su situación de converso; insiste en la necesidad de descubrir el designio de Rojas, y de que a este designio se atenga la crítica, y para ello presenta la intención y función “verdaderas” de las declaraciones del autor. Estas declaraciones personales del prólogo —se nos dice— no son profundas ni reveladoras de la personalidad de Rojas. Pertenecen más bien a una vieja tradición literaria a la cual eran muy aficionados los escritores de 1500. Teniéndola en cuenta, Bataillon apunta muy bien los lugares comunes que aparecen en los preliminares: el acróstico, por ejemplo, es un recurso muy conocido mediante el cual el autor manifiesta su presencia al mismo tiempo que finge esconderse, y la declaración de haber escrito la obra durante dos semanas de vacaciones no es sino una manera más de darse importancia. Así también, la enumeración de las guerras y contiendas de la naturaleza que leemos en el prólogo no tiene nada que ver con el tema del conflicto dentro de la obra, sino que representa una manera convencional de prevenir al lector contra las interpretaciones equivocadas a que la obra estaba dando lugar⁵. Puesto que tales interpretaciones corren entre el público, es preciso que el autor, en su doble capacidad de escritor-empresario, defienda su obra y explique su sentido moral. “Rojas, lui, reproche leur incompréhension à ceux qui... considèrent l’action de *La Célestine* comme

⁵ El símil de la hormiga alada, por ejemplo, se estudia (pp. 210-211) a través de varios refranes españoles e italianos, lo cual indica de nuevo, según Bataillon, la “gaucherie” y poca originalidad de Rojas.

un conte simplement divertissant" (p. 213). Para finalizar este capítulo, Bataillon cita pasajes de varias obras del siglo xvi, que demuestran hasta qué punto el tema de Rojas —el "amor condenable"— era común en su época. El capítulo todo no tiene sino un propósito: quitarle a Rojas esa fama de creador profundo que los siglos xix y xx le han otorgado.

El libro concluye con un capítulo-epílogo en el cual se vuelve a insistir en la concepción de Rojas como imitador en vez de creador, y se declara que la creencia en la unicidad de una obra maestra carece de base racional. En vez de crear, Rojas ha imitado, "fabricado" su obra desde fuera. Bataillon aprovecha estas páginas para relacionar la locura de Don Quijote en Sierra Morena con la locura de Calisto: Cervantes, que escribe ese episodio basándose en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva y no en algún pasaje de los libros de caballerías, como generalmente se cree, pone en solfa a todos los "héros calistéens"⁶. Por último, Bataillon compara a Calisto con Don Alonso, *el caballero de Olmedo*, y desbarata la relación convencional que algunos han visto entre Calisto y los galanes de comedia. A pesar de los pormenores celestinescos del drama de Lope —y aquí Bataillon acierta sin duda alguna—, el carácter de Don Alonso es precisamente "anti-calistéen", y sus amores con Doña Inés no tienen nada que ver con los de Calisto y Melibea.

Tal es el contenido de los ocho capítulos de "*La Célestine*" *selon Fernando de Rojas*. Dentro de su propia estructura es un ejemplo excelente de investigación literaria, escrito con esmero, ampliamente documentado y bien razonado. Lo que no logra, sin embargo, es interpretar *La Celestina* de una manera fructífera para nuestra época actual. En cuanto producto limitado a su siglo, la obra maestra se reduce a una curiosidad literaria. *La Celestina*, en la interpretación de Bataillon, ha perdido todo valor como creación artística y única, y aparece ahogada, a lo largo del tiempo, por esas grandes masas de literatura que son sus antecedentes y sus imitaciones⁷. Pero, más bien que nivelar *La Celestina* con obras a todas luces inferiores a ella, ¿no habría que presentar en una gradación de valor artístico esas obras tan distintas entre sí? Por otra parte, la insistencia en la finalidad moralizadora, en el tema del castigo divino, no ayuda al lector a comprender y a vivir la obra. No resuelve nada. Con igual dogmatismo se puede insistir en la falta de castigo divino en la muerte de Calisto, como lo ha hecho Enrique Anderson Imbert: "En ningún momento el autor se ha propuesto castigar. . . No hay moraleja en el drama"⁸. He aquí dos interpretaciones que se contradicen totalmente. Las dos se basan en el peligroso supuesto de que un texto determinado no tiene sino un sentido "verdadero"; y

⁶ Bataillon ve varias otras relaciones entre el *Quijote* y *La Celestina*, sobre todo la actuación de Sancho al volver de su entrevista con Dulcinea, bastante parecida a una situación del acto VI de *La Celestina*.

⁷ Es curioso, por ejemplo, ver cómo el interesante tema de los "serviteurs rufians", aunque elaborado por Bataillon con gran cuidado, no se basa de hecho en *La Celestina*. Es como si para decir algo acerca de una obra fuera necesario buscar los datos fuera de ella. Al ponerse a aclarar *La Celestina* en función de las imitaciones, el crítico reafirma su fe en el estudio de una obra como unidad representativa de un género. No ve la obra como un organismo artístico peculiar y único.

⁸ "La *Celestina*" [1949], en *Los grandes libros de Occidente y otros ensayos*, México, 1957, p. 38.

como resultado de ello, en lugar de hacer comprensible la función de la muerte de Calisto dentro de la obra, se nos mete en una polémica estéril y a la larga imposible de resolver.

Si *La Celestina* se interpreta sólo como una serie de ejemplos morales —una obra en donde lo que importa es el carácter ejemplar—, entonces un pasaje como el discurso de Areúsa en el acto IX tendrá que leerse como un ejemplo más, en este caso como un proyecto infame para atraer al vicio a la inocente Lucrecia⁹. Pero si la obra se ve como el enfrentarse de un *tú* y un *yo*, como diría Gilman¹⁰, entonces el discurso deberá aceptarse como lo que parece ser, es decir, como la expresión que hace Areúsa de su propia existencia, de su propia perspectiva de la vida. De ahí una pregunta inevitable: ¿cuál de las dos interpretaciones ayuda más al lector a ponerse en relación íntima con la obra? Si en *La Celestina* —dice Bataillon— se hubiera legitimado el amor por medio del matrimonio, ya no habría servido como asunto para una obra moralizadora. Yo añadiría que si los protagonistas se hubieran casado sin dificultad, no sólo no habría móvil para la moraleja, sino que no lo habría para la intriga, ni para las luchas entre las vidas y las conciencias de los personajes, ni para la tragedia; en una palabra, no tendríamos *Celestina*. Gilman ha dicho que a Rojas, en su profunda preocupación con la conciencia inmediata revelada en el diálogo, los móviles, en cuanto explicaciones preparadas para el oyente, le importaban poco¹¹. Bataillon, en cambio, nos incita a buscar en toda la moraleja.

Así, pues, lo que dista de convencerme en el libro de Bataillon no es su ejecución, verdaderamente magistral, sino la visión de crítica literaria que supone. Surgen aquí dos cuestiones principales sobre las cuales se ha escrito y se seguirá escribiendo mucho. No pretendo examinarlas en gran detalle, sino sólo apuntarlas y estudiarlas en relación con el libro del gran hispanista francés.

El primer problema se refiere al carácter de una obra de arte, e im-

⁹ El sentido sociológico de Elicia y Areúsa incluye toda la cuestión de las costumbres de la sociedad española en el siglo XVI. Bataillon aduce varios textos de los siglos XVI y XVII que tratan el problema de la prostitución, y en los cuales se ve que se la considera como un mal necesario. La prostitución tiene un lugar admitido en las clases ínfimas de la sociedad, y se la juzga peligrosa sólo cuando empieza a invadir y corromper a la clase de los hidalgos. Todos los reglamentos presentados en favor de este punto distinguen entre los profesionales del vicio —gente plebeya— y las clases altas. Bataillon nos ofrece un excelente resumen de las actitudes oficiales de los siglos XVI y XVII frente a la prostitución. En *La Celestina*, según él, Rojas expresó seguramente una preocupación de su propia clase social, puesto que, como todo cristiano nuevo, se consideraba hidalgo (pp. 168-169). Una vez más, la validez de la interpretación depende de otro supuesto: que podamos saber a ciencia cierta lo que Rojas y el primer autor se proponían realizar en su obra.

¹⁰ STEPHEN GILMAN, *The art of "La Celestina"*, Madison, Wisc., 1956, capítulo 2 y *passim*.

¹¹ "Rebirth of a classic: *Celestina*", en *Varieties of literary experience*, New York, 1962, p. 301: "The motives are not really motives (although we are shown the psychological preparation for certain deeds at length and with great subtlety, Rojas is not concerned with setting up a coherent structure of cause and effect)... In the same way he doesn't worry about explaining why marriage is out of the question for his lovers. He feels no need to fabricate a Montague-and-Capulet situation, with the result that he has puzzled almost twenty generations of readers, trained motive-hunters all".

plica varias cuestiones afines. ¿Cómo existe una obra de arte en el tiempo? ¿Es un organismo autónomo o sólo un ejemplo de un género, un eslabón —entre muchos otros— de una larga cadena? Desde luego, una obra literaria puede considerarse de las dos maneras, puesto que si su existencia como entidad única es innegable, no por ello deja de formar parte de una clase. La literatura no se crea en el vacío, y así no puede pasarse por alto el conocimiento de la transición entre una obra maestra y otra. Pero Bataillon afirma que este conocimiento es lo principal, y que la unicidad orgánica de una obra maestra —axioma de la crítica literaria desde Herder y Coleridge hasta los “New Critics”— se reduce a una “superstición”.

Si esto es una superstición, no deja de ser curioso que se halle tan extendida, y que en las filas de los creyentes se encuentren algunos de los más eminentes eruditos y críticos actuales. María Rosa Lida de Malkiel escribe acerca del problema de la unicidad y la continuidad: “Estrictamente, ¿dónde reside el valor de la continuidad...? Lo importante son las grandes individualidades... , relacionadas entre sí, pero de ninguna manera continuas en su esencia. Al contrario: por su esencia son irreductibles y discontinuas”¹². Y Dámaso Alonso dice: “Es necesario establecer la gradación, la proporción; eso nos daría tantos tipos y subtipos, que por ramificación llegamos otra vez a la infinita variedad de las criaturas: a la inalcanzable «unicidad» del poema”¹³.

Si una obra maestra no es única, ¿en qué sentido es obra maestra? Decir que no es única equivale a decir que toda obra es obra maestra, o que ninguna lo es. De este modo se deja intacto el problema central de la crítica: el de la valoración. El supuesto de que una obra de arte es una entidad autónoma es fundamental para el goce estético y para el proceso de la crítica literaria. Su negación conduce al desesperado “*nihil novum sub sole*”.

Suponiendo, pues, que la obra de arte es un fenómeno independiente y que como tal hay que considerarla, otro problema nos sale al encuentro: la existencia de una obra en el tiempo nos pide que consideremos las reacciones que varios siglos han manifestado frente a ella. La obra, una vez escrita, ¿es permanente e inmutable? ¿Goza de un sentido unívoco para toda la eternidad? ¿O equivale a las interpretaciones sucesivas que las distintas generaciones le han dado? ¿O, siendo siempre la misma, contiene en sí, virtualmente, las múltiples posibilidades de interpretación que las generaciones van descubriendo en ella?¹⁴ La posición de Bataillon es inequívoca: hay que acudir forzosamente —dice— a la interpretación que los lectores del siglo XVI hicieron de *La Celestina*. No hay, según eso, sino una sola manera de interpretar la obra literaria. “*Toute œuvre achevée est là, donnée une fois pour toutes*” (p. 9); su único sentido válido es el que su autor quiso que tuviera. El descubrimiento de la intención “moral” de Rojas y del primer autor y la insistencia en ella

¹² Reseña de E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, en *RPh*, 5 (1951-52), p. 111.

¹³ *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 3ª ed., Madrid, 1957, p. 492. (Véanse también pp. 399 y 483).

¹⁴ Cf., sobre este problema, D. ALONSO, *op. cit.*, p. 207.

forman así, prácticamente, la única sustancia crítica del libro que aquí comentamos.

En cuanto a la "intención del autor", ¿podemos saber lo que un autor se propuso hacer en una obra determinada? Y, por otro lado, ¿es realmente útil que lo indagemos? Son preguntas medulares, y que han hecho correr ya mucha tinta¹⁵. Como en tantos otros aspectos de la vida, la respuesta que se dé a la primera de esas preguntas es, en gran parte, el resultado de una manifestación de fe. En cuanto a la segunda —si es útil saber la intención del autor—, hay menos campo para escoger. Wellek y Warren han resumido tan bien el estado de la cuestión, que parecen haber escrito en respuesta a las afirmaciones de Bataillon sobre "intención moralizadora", "lectura correcta" y "falta de entendimiento por parte de los críticos modernos". Ellos sostienen que es un error convertir el estudio de la literatura en una indagación de la intención del autor, ya que ésta nunca podrá agotar el sentido de una obra maestra, y defienden la legitimidad de las interpretaciones que hagamos, desde nuestro punto de vista, los hombres del siglo xx¹⁶.

El segundo problema central que suscita este libro inquietante es el siguiente: ¿Cuál es nuestra tarea como investigadores, críticos y profesores? Damos lecciones tanto a través de lo que escribimos como a través de lo que enseñamos, y nuestra enseñanza se basa en nuestras actividades como investigadores y críticos. Yo concibo el adquirir datos —actividad erudita— como base imprescindible de nuestra profesión, la cual consiste en hacer que las obras de arte literarias sean asequibles a los estudiantes y lectores, asimilables por la experiencia personal de cada uno. Ahora bien, la experiencia literaria no es una cosa intelectual, sino vital. Cada uno de nosotros se acerca a una obra desde su peculiar perspectiva dentro de la vida, como hombres que somos del siglo xx. Para los más, esta situación vital impide que experimentemos *La Celestina* como obra exclusivamente didáctica, según apunta muy acertadamente el propio Bataillon (p. 76). La moraleja de *La Celestina* no es en sí razón suficiente para que la estudiemos como literatura. La moraleja, para nosotros, es algo que se puede comprender con la razón, pero que no podemos *vivir*. Por lo tanto, una obra de crítica literaria que insiste en el aspecto moralizante de *La Celestina* con exclusión de lo demás, está insistiendo en la no-vitalidad de la obra. Esta manera de enfocar la tragicomedia, en vez de hacerla más asequible a la sensibilidad del siglo xx, lo que hace es ponerla de acuerdo con la sensibilidad del si-

¹⁵ En la *Theory of literature* de Wellek y Warren, bibliografía del capítulo 12, sección V, se recogen varios artículos que representan distintos puntos de vista norteamericanos.

¹⁶ RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN, *Theory of literature*, New York, 1956, p. 31: "The whole idea that the «intention» of the author is the proper study of literature seems [...] quite mistaken. The meaning of a work of art is not exhausted by, or even equivalent to, its intention [...]. The total meaning [...] cannot be defined merely in terms of its meaning for the author and his contemporaries [...]. It is simply not possible to stop being men of the twentieth century while we engage in a judgement of the past [...]. If we should really be able to reconstruct the meaning which *Hamlet* held for its contemporary audience, we would merely impoverish it. We would suppress the legitimate meanings which later generations found in *Hamlet*".

glo XVI. Lo cual no quiere decir, de ninguna manera, que el historicismo sea cosa mala. Pero cuando la reconstrucción histórica se establece como única meta de la enseñanza literaria, no sirve sino para enajenar al estudiante el verdadero valor de la literatura, que es su valor humano, y para convertir un organismo vivo en reliquia inerte. No creo que la finalidad de las humanidades sea el estudio de reliquias inertes.

CARROLL B. JOHNSON

Harvard University.

JOAQUÍN CASALDUERO, *Espronceda*. Gredos, Madrid, 1961; 279 pp.

A diferencia de otros estudios de Casaldüero, su *Espronceda* no se limita a interpretar minuciosamente un texto —como en sus trabajos sobre *El sí de las niñas*, *Don Alvaro*, *El diablo mundo*— reduciendo deliberadamente al mínimo cuanto sea biografía y anécdota. Ni tampoco quiere ser un panorama, cronológicamente ordenado, de la producción toda de un escritor, como su *Vida y obra de Galdós*. Pero es sin duda a esta *Vida y obra* a lo que más se acerca el *Espronceda*, aunque aquí la figura del poeta se destaca con mucho más marcado relieve e insistencia. Queda bien a la vista el empeño con que Casaldüero subraya la unidad y coherencia del joven romántico, contra quienes han visto en su conducta y su poesía señales inequívocas de un alma histriónica, voluble e inconsecuente. Si los testimonios de los contemporáneos mismos del poeta pueden ponerse al servicio tanto de una tesis como de la otra, esta obra es de las que más resultadamente defienden —y no sólo a base de ellos— la cabal sinceridad y unidad de espíritu de Espronceda.

En el nuevo libro convergen y culminan, en cierto modo, las observaciones que sobre el romanticismo español, y sobre Espronceda en particular, ha venido publicando Casaldüero. Algunas se incluyen aquí, y otras se completan y desarrollan, pero el autor ha procurado evitar las reiteraciones, y elude así entrar en los detalles de obras románticas ya estudiadas por él anteriormente —en especial, desde luego, *El diablo mundo*. En su Introducción subraya, entre los propósitos del libro, el de ofrecer una imagen de Espronceda, fiel y, a la vez, bien distinta “de la tradicional y corriente” (p. 9). Parecería, de este modo, que su estudio se orientara hacia los *desiderata* reclamados por críticos como Manuel García Blanco y Cario Consiglio: salvar la vida y poesía de Espronceda del lugar común popular que en torno a ellas se ha ido creando; distinguir con precisión entre la voz propia y original del poeta y el coro confuso de sus contemporáneos¹. Pero eso no significa hacer de su labor poética un orbe cerrado. Hay que contemplarla —afirma Casaldüero—

¹ GARCÍA BLANCO se refiere a este Espronceda popularizado, obstáculo para el “acercamiento efectivo a su figura y a su obra” (“Espronceda o el énfasis”, en *Escorial*, agosto de 1943, pp. 187-188); CONSILIO insiste en que, para una exacta valoración del poeta, es menester situar “su crisis espiritual a la luz de las condiciones de su tiempo” y separar su tono peculiarísimo del de su generación (“Espronceda y Leopardi”, en *Escorial*, febrero de 1944, p. 348). No se menciona a estos dos críticos en el libro de Casaldüero, pero se nos advierte (p. 38, n. 9) que en general no se