

touzo -a 'tronco de árbol' Lomba (MORÁN), *touza* 'tronco de madera de abedul o aliso de que se hacen las almadreñas' Murias de Paredes (RDTP, 12, 256), minh. *touça, toiça* 'pernada alta e grossa de cualquier árvore', leon. *touzo* 'tallo de las plantas, generalmente de arbustos' Babia-Laciana, astur. *tozu* 'raíz de cualquier planta que queda en la tierra después de haber cortado el tallo' (R.-CASTELLANO, *Alto Aller*, 277) = bable occid. *touzo* (por ejemplo del maíz), astur.-santand. *tozón, tazón* 'la punta del raigón del maíz o de un arbusto', 'hierba agostada que ha quedado sin pacer o sin segar' (RATO; GARCÍA-LOMAS); sobre esta familia, cf. además G. DE DIEGO, *Dicc.*, 6692.

No hay que olvidar, por fin, la decoración de las madreñas, señalada ya por PEREDA, observada por nuestro querido amigo LLANO ROZA DE AMPUDIA al pasar por Rioaller (*Bellezas de Asturias*, p. 407: "En las calles hay varios vecinos haciendo madreñas, y sus mujeres, sentadas en el suelo, las exornan a punta de navaja") y mencionada también por Z.V., 157. Esta decoración, hecha con pequeños *punzones* (*sacabocados* en Besullo) da al calzado rústico una nota artística propia de las sierras del Norte, como lo muestran los ejemplos montañeses reproducidos por GARCÍA-LOMAS (lám. 1), los que traen en sus estudios los autores asturianos y los que yo mismo conservo, al pie de los Andes, como recuerdo de la hermosa tierra de Asturias.

Fritz Krüger

Universidad Nacional de Cuyo (Argentina).

STEPHEN GILMAN, *The art of "La Celestina"*. The University of Wisconsin Press, Madison, 1956; ix + 261 pp.

He aquí el fruto maduro de una juventud de hispanista, dedicada, durante más de diez años, a investigar la singular elaboración de una obra de arte: la *Celestina*. A tan larga convivencia, y a la índole reflexiva y meditabunda del autor, debemos esta interpretación que es a su vez obra de arte, re-creación personal de la vieja *Tragicomedia* para uso de modernos y cultos lectores. Ya había sido rejuvenecida con hormonas de romanticismo, realismo o naturalismo, y también con inyecciones de *Zeitgeist* renacentista o de pesimismo trascendental. La nueva interpretación actualizante de Gilman sabe a existencialismo por el totalismo "vital" que concede a las "situaciones dialógicas" entre personajes, y por el afán de ahondar en el sentido existencial de la catástrofe del amor de Calisto y Melibea. Tras la caída material y casual del protagonista, tras el voluntario despeñarse de Melibea, late, según Gilman, que lo ve asomar en otros pasajes, el tema profundo del trágico conflicto entre mundo interior humano y mundo espacial: nada menos que la situación cósmica del hombre.

Nos confiesa el autor de esta artística re-creación que debe a un "proceso de revelación intuitiva" —descubrimiento no fulminante, sino hijo "del amor y de la posesión de muchas lecturas" (p. 119)— su inteligencia del tema de la *Celestina*, que fue en el creador "intuición temática de la vida" (p. 153). Esta intuición intuida por el crítico nos recuer-

da la "intuición filosófica" procurada por Bergson como la común raíz oculta de los temas doctrinales que caracterizan el conjunto de una filosofía original: sólo esta intuición radical del mundo y del pensamiento revela el sentido nuevo que dio el filósofo creador a doctrinas aparentemente tomadas de otros sistemas anteriores; sólo intuitivamente puede ser captada por otro filósofo de los siglos siguientes; sólo mediante imágenes algo depuradas y abstractas puede darse a entender.

No se comprendería la aplicación de este método de "iluminación por dentro" a la *Celestina*, si no se presentara hoy la obra rodeada de un misterio, de un aura metafísica que no tuvo para el autor y sus contemporáneos y que se desprende del desenlace trágico. Sobre pocas obras literarias de aquella época tenemos declaraciones tan explícitas acerca de su génesis e intención como las de Rojas acerca de la *Celestina* que "acabó", y las que añadió Alonso de Proaza, "corrector de la impresión". No hay indicio de que Rojas concediera mayor valor artístico o significación trascendente a "el trágico fin que todos ovieron". Este desenlace tenía la ventaja de hacer más explícita la "reprehensión de los locos enamorados que a sus amigas... dizen ser su Dios", y la reprobación de "las alcahuetas y malos sirvientes". Pero, con o sin muertes violentas, había de resultar clara esta intención general, y Rojas, con humildad no fingida ante el autor del primer acto anónimo sobre el cual edificó los siguientes, orienta nuestra admiración hacia ese acto puramente cómico, que ya traduce dicha intención tan agudamente. No le bastó haber condenado a muerte, en su continuación, a los personajes reprobados, para cambiar el título de *Comedia* en el de *Tragicomedia*, como se decidió a hacerlo cuando intercaló entre la muerte de la vieja y de los criados y el "trágico fin" de los amantes cinco actos más, algunos acentuadamente cómicos. Con una torpeza que no excluye la sinceridad se explicó sobre las dos etapas de su labor en dos prólogos sucesivos; sobre su intención moral, en solemnes estrofas.

Pero la crítica celestinesca, desde Wolf y Menéndez Pelayo hasta nuestros días, se ha apartado audazmente de la explicación dada por Rojas acerca de cómo y para qué nació la *Celestina*. Sin razón bastante fue tratada esta declaración como una superchería. Se negó generalmente la existencia de un primer autor anónimo, las adiciones de la *Tragicomedia* fueron consideradas por muchos como apócrifas, y, cosa más grave para la comprensión de la obra, el propósito moralizador de la *Celestina*, afirmado por Rojas y por Proaza, reconocido por los contemporáneos y por tantas generaciones de la posteridad, fue tratado como insincera cautela para disimular grandes atrevimientos morales, metafísicos, religiosos o estéticos, que no sospechaban los lectores anteriores al pasado siglo.

El libro de Gilman constituye, en parte, una saludable reacción contra estas arbitrariedades que nos han seducido a los hombres de mi generación. El joven maestro de Harvard ha creído prudente, en un principio, tomar por buenas las afirmaciones de Rojas (p. 14). Ha echado a rodar las tajantes opiniones de Cejador y otros acerca del carácter apócrifo de la refundición de 1502; toma, al contrario, las interpolaciones como indicios de la consciencia artística de Rojas. Pero no se atiene

firmemente a su propósito provisional. No da la autonomía debida a la anónima *Celestina* primitiva, ni toma en serio el respeto que por ella profesaba Rojas, llegando a pensar que la forma en que la tenemos ha sido revisada por él (Apéndice A). Sobre todo, considera como aspecto archisecondario la intención moralizadora. Poseído por su “revelación intuitiva” del tema existencial de la *Celestina*, no analiza la eficacia plasmadora del propósito condenatorio enunciado por Rojas. Lo reduce (p. 120) a la “reprehensión de los locos enamorados que... a sus amigas llaman e dicen ser su Dios”; y, ansioso de sustituir a esta “tesis” el “tema” de la caída en el “espacio dimensional” y “ajeno”, juzga altamente revelador el que el desenlace de tan loco amor sea el caer desde una escalera de mano, fatal gravitación (que tiene analogías en la muerte de los criados que se tiran por la ventana antes de ser ajusticiados, y sobre todo en el suicidio de Melibea), “caso de fortuna”, al fin, más bien que explícito castigo (p. 128). Pero ¿qué instrumento de castigo más apropiado y “parlante” que la escala para el “saltaparedes” Calisto? ¿No confiesa Melibea a su padre, en el instante de darse la muerte: “Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito: perdí mi virginidad”? Gilman, además, no toma en cuenta el “aviso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros sirvientes”, intención que, a mi ver, es la clave del personaje de Calisto, de todo el desarrollo de la obra en sus tres estados sucesivos y de muchas originalidades de su estructura dialogada. No puedo explicar a fondo en una reseña esta concepción; la expondré en un libro titulado *La “Célestine” selon Rojas*¹, pues procuro guiarme, para interpretar la obra y su técnica, por lo que, según sus propias afirmaciones, quiso hacer Rojas. Baste apuntar que mi discrepancia básica con Gilman consiste en que él suprime prácticamente el “arte de tesis” para dejar el campo libre a un “arte de tema”, descubriendo a través de “encuentros menores” el “conflicto temático mayor” (p. 151) mediante ingeniosas sustituciones; mientras yo veo la “mostración” de un desastre moral —tema y tesis a la vez— como la “causa final” de la *Celestina*, pauta que guía la invención de los diálogos.

Ya aludí a una de las novedades más fecundas del libro de Gilman: consiste en interpretar las interpolaciones menudas de 1502 (con algunas de las correspondientes supresiones, mucho menos frecuentes) como medios intencionados de acentuar algo significativo, y no sólo como alardes de facilidad verbal. Para mostrarlo acudí escrupulosamente el crítico a los textos, reimpresos por Foulché-Delbosc, de las primitivas ediciones de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*, pues la edición de Cejador, nuestro texto común de referencia², dista mucho de ser edición crítica (p. 217).

Es interesante al respecto (p. 40) el gran parlamento de Celestina a Areusa (VII, 254-6), en cuya refundición se ve cómo el autor quita la única sentencia escolástica que se le había deslizado entre otras más

¹ Saldrá el capítulo II (“La *Célestine* primitive”) en el *Festschrift* dedicado a Leo Spitzer.

² En las referencias al texto de la *Celestina*, la indicación del acto, en numeración romana, va seguida de la página de la ed. de Cejador (Madrid, 1913).

familiares (“un solo acto no haze hábito”) y añade, a vueltas de bastantes vulgaridades de sentido común, una perla de picardía sacada del tesoro de los refranes: “*Honra sin provecho no es sino como anillo al dedo*” [es decir, ‘cosa platónica o imperfecta como el simple desposorio respecto del matrimonio’], para terminar cínicamente: “y *pues ambos* [honra y provecho] *no caben en un saco, acoge la ganancia*”. Pero no aguarda la vieja el asentimiento de su interlocutora para meter a Pármeno en el cuarto de la apetecida “muger enamorada, medio ramera”. En el desenfadado “decir y hacer” de *Celestina*, en el manejo libre y sofisticado de sentencias y refranes, hay perfecta conformidad entre el estupendo modelo del acto I anónimo (seducción de Pármeno por la vieja), la magistral imitación de Rojas en el acto VII, y la refundición del mismo en 1502.—En otro registro (p. 39) se mueve Rojas, con perfecta consciencia, en las adiciones a otro parlamento de la vieja a Melibea (IV, 175-177).

Gilman se maravilla, no sin razón, de lo que llama “conquista estilística del diálogo” (p. 25) aunque, en rigor, hay que atribuir esta conquista al primer autor anónimo. No es trivialidad notar que se trata esencialmente —con poquísimas excepciones en *tercera persona*, como el retrato de *Celestina* por Pármeno— de un “arte verbal practicado entre un *tú* y un *yo*”. Pero cuando Gilman distingue en los personajes de la *Celestina* “dos estilos, uno de argumento destinado a hacer impresión en el que oye, otro de sentimiento destinado a expresar al que habla”, añade en seguida, con razón, que son dos aspectos de un mismo proceso. En realidad, muchas cosas resultarían más claras si Gilman no prescindiera siempre del propósito moralizador de la obra, pues éste implica la presencia tácita —pero sensible— del autor que, por el mismo rumbo y tono que da al diálogo, impone su moraleja en tercera persona. Hablar de “situación dialógica” entre “dos vidas” es correr el riesgo de olvidar que se trata de actitudes vitales estilizadas por un moralista para los menesteres de una demostración o mostración: más bien que “vidas”, son “personajes” de fábula.

Gilman hace atinadas advertencias (pp. 18-19 y 31 ss.) acerca de interpolaciones, unas reducidas a pronombres, a nombres en vocativo (“¿Qué pensabas, *Sempronio?*”, III, 133; “Para adalid eres *tú* bueno, cargado de agüeros y recelo”, III, 140), meras inflexiones para recordar *quién habla a quién*, o aplicar expresamente al interlocutor una frase proverbial siempre usada en segunda persona; y otras más largas, que comentan o parafrasean una expresión demasiado densa o enigmática. Al analizar esta “demanda de claridad”, Gilman es el primero en valorar como lo merecen las octavas de Proaza sobre la manera de leer la *Celestina* en alta voz, mientras los historiadores de la literatura solían alegarlas como aspecto curioso del éxito de la obra. Como ellos, saca a relucir la estrofa 4 en que Proaza insistió sobre el “hablar entre dientes”. Es preciso fijarse en el conjunto de las cuatro estrofas primeras, que definen una acción *edificante* de la lectura en voz alta —interpretación casi musical de las intenciones del autor— sobre las almas de los oyentes:

Bien la leyenda harás liquescer,
harás al que ama amar no querer. . .

Hacer transparente el sentido del diálogo leído: único medio de hacer patente la lección moral que entraña. Ejemplo privilegiado es el *hablar entre dientes*, el aparte del criado infiel o cauto que recata del amo su pensamiento verdadero: lección del primer autor anónimo, admirablemente recogida por Rojas. La manera de leer, como el mismo tenor del diálogo, ha de patentizar una "situación dialógica" permanente: el loco enamorado convertido en hazmerreír de sus criados (pues duró poco, en el acto I, la buena voluntad de Pármeno antes de ser ganado por la vieja).

Esta constante domina todos los desarrollos que Gilman analiza agudamente como "trayectorias de carácter", da su plena significación a aquellos vislumbres descriptivos ("glimpses", pp. 113-114) de los movimientos de los personajes presentes a cierta distancia del amo, detalles pintorescos que, para el lector moderno, "visualizan" la escena y contribuyen a poblar el ambiente dramático (aunque creo arbitrarias las consecuencias que saca Gilman de las dimensiones espaciales de la *Celestina*). Para Rojas, tales atisbos tienen por función principal el manifestar la ceguera mental de Calisto, incapaz de interpretar correctamente las actitudes de los que están conspirando o riñendo para abusar de su credulidad. Son significativos al respecto dos de los casos de interpolación (V, 200; VI, 209-10) estudiados por Gilman. Tiene algo de enigma intencionado el primer "glimpse" ("*e quando están quedos hazen rayas en el suelo con el espada. No sé qué sea*"). Pero creo que manifestaba gráficamente, para el lector perspicaz, el enojo de Sempronio contra la vieja porque la ve deseosa de cobrar cuanto antes las albricias y desconfía de la parte o partecilla que le ha de caer a él. Sanabria, el que escribió el *Auto de Traso*, imitó y comentó esta gesticulación: "con su espada haziendo rayas en el suelo, passeándose de una parte a otra *como hombre enojado*".—Y dice un refrán (MARTÍNEZ KLEISER, *Refranero general*, núm. 37,019): "La loba y la espada, si no hallan presa, muerden la tierra de rabia". Pues bien, la descripción de Pármeno, ambigua adrede, debiera sonar, a los oídos de un Calisto sano de espíritu, como aviso contra los tratos sospechosos de Sempronio y la vieja que tardan en el camino; con esta interpolación resultará más loca e injusta la reconvencción del amo al fiel y diligente Pármeno: "¡O desvariado negligente! Veslos venir: ¿no puedes decir corriendo a abrir la puerta?" Se ha agravado la locura de Calisto desde la análoga reconvencción del acto I.

Más evidente aún es el sentido de la otra interpolación. Cuando Calisto tiene prisa de apartarse en su cámara con la vieja, se irrita Pármeno contra la locura del amo, impaciente por secretar con Celestina, "*por preguntar y responder seys vezes cada cosa, sin que esté presente quien le pueda dezir que es prolixo*". Y añade en son de voto o amenaza (en tal caso puede el que habla "santiguarse" diciendo "por éstas que son cruces"): "*¡Pues mándote yo, desatinado, que tras ti vamos!*" Pero con su incurable ceguera traduce Calisto el ademán como que Pármeno se hace cruces de admiración por el éxito de la vieja: "*Mira, señora, qué hablar trae Pármeno, cómo se viene santiguando de oír lo que has hecho con tu gran diligencia. Espantado está por mi fe, señora Celestina. Otra vez se santigua*".

Algo paradójicamente, Gilman, que procura sacar el jugo a las interpolaciones menudas, no se detiene mucho en escrutar la máxima interpolación de los autos XIV-XX. Donde más se fija en ella es en el capítulo final: *Genre*. Insiste en que la *Celestina*, tal como la cuajó Rojas, es obra "agenérica". Pero nota certeramente que, en los actos añadidos, el "tratado de Centurio" da un paso hacia la clásica comedia de enredo, mientras la segunda escena del jardín nos acerca a la frontera de la novela sentimental. Será en parte verdad lo que dice el crítico acerca de la imitación algo servil a que el genio de Rojas redujo a los más de sus continuadores. Pero en esta cuestión, como en las demás, se impone el hilo director casi siempre desatendido: el propio Rojas es continuador, y quiere ser fiel al sentido moral de la *Celestina* primitiva, tanto en su primera *Comedia* de desenlace trágico como en la *Tragicomedia*. En los actos añadidos de 1502 ha sido renovada por la sustitución de Sosia y Tristán a Sempronio y Pármeno la "situación dialógica" fundamental del amo y de los criados. Renovado también el papel de las ramerías por la sustitución de Areusa a Celestina en una coyuntura que ya no necesita de la difunta alcahueta. Pero sigue, agravada, la corruptora relación de Melibea con su criada Lucrecia, cuya presencia y comportamiento en la segunda escena del jardín, en lo que tienen de más original, resultarían ininteligibles sin la continuidad de la pauta moralizadora. Tal vez por la consciencia que entonces tuvo Rojas de independizarse mucho más del primer autor y de dar nuevo relieve al amargo fin surgido "medio de fronte leporum", optó finalmente por el título de *Tragicomedia*. Entre las vías de comedia y tragedia siguieron escogiendo los continuadores. La obra realizada por Rojas no pierde su importancia, ni mucho menos, porque reconocamos que fue el primer imitador de la *Celestina* primitiva en un acto, y que, por la refundición de 1502, señaló el camino al más jugoso de sus seguidores, Feliciano de Silva, tanto hacia la farsa como hacia la novela sentimental y de ideas morales.

A través de estilo, caracteres —o falta de caracteres— y género —o falta de género—, se va adentrando Gilman por "niveles de arte" cada vez más profundos hacia el más profundo de todos, según él, el del "arte de tema". Repito que no me ha convencido el hallazgo intuitivo de la supuesta intuición temática de la vida que reina en la *Celestina*, a pesar de la sutileza empleada por el crítico en la empresa. Se impuso a Gilman, en los versos acrósticos de Rojas, la comparación de su atrevimiento con el de la hormiga alada, "el ayre gozando ageno y extraño"; la amalgamó en su memoria con otra imagen, "la deleytosa vista de los navios" con sus velas hinchadas por "los frescos ayres de la ribera", que se descubre de la azotea desde la cual Melibea se va a despeñar. Otra comparación de los acrósticos entre el artista de la primitiva *Celestina* y el legendario Dédalo trajo a la mente del crítico la visión breugheliana del hijo del mítico artífice —el atrevido Ícaro—, que se anega, figurilla despeñada del cielo, en un inmenso paisaje de ribera con navios. Estas correspondencias le iluminaron a Gilman el sentido de la *Celestina* como poema de caídas a la vez materiales y existenciales que simbolizan, en el fondo, el tropezar del hombre con un mundo, más que "ajeno y extraño", hostil.

Insinuábamos que, para quien quiere ser fiel al sentido original e "histórico" de la *Celestina*, es inquietante la reducción de una obra moralizante a un supuesto tema de situación cósmica del hombre, fuera del tiempo, y más allá, o más acá, del bien y del mal. Gilman ha procurado ambientar en el mundo espiritual de Rojas y de Breughel el "tema" del espacio hostil, ingeniosamente unido a los de "fortuna" y "caída". Para ello da nueva importancia al tantas veces discutido *Prólogo* de 1502: "Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla...", e interpreta "la lucha universal" como variante del tema del mundo hostil que rodea al hombre. La "temática" de Gilman se acoge hábilmente, para estar en paz con la historia, al concepto de "tradición" con el significado que le dio Pedro Salinas en su *Jorge Manrique* (Buenos Aires, 1947, p. 115). *Habitat* espiritual (comparable con el *environment* biológico de que habló Darwin): eso vienen a ser para un escritor artista las ideas que "están en el aire", los autores leídos por el público culto de su tiempo. Eso fue, para Rojas padre de la *Celestina*, el "neo-estoicismo" de Petrarca, autor de la larga cita con que empieza el *Prólogo* de 1502. No importa que la cita intervenga de modo pegadizo y externo. No se diga tampoco que la primitiva *Celestina* se caracteriza por la ausencia de Petrarca entre sus "fuentes": Gilman ha encontrado en el acto I un curioso paralelismo entre el desahogo de Pármeno contra la "puta vieja" y un pasaje de Petrarca en que el humanista, sediento de silencio, se queja de los mismos ruidos que recoge en el ambiente la burlesca elocuencia del criado. Si se trata realmente de una reminiscencia de Petrarca, y no de una coincidencia en el tecnicismo retórico, tenemos aquí una prueba más de que no es Rojas el autor del acto I, pues no hay en todos los actos siguientes un solo ejemplo de tan original imitación artística de una "fuente". ¿Será prueba también de que el primer autor "habitaba" como Rojas en la tradición del neo-estoicismo y, como él, respiraba en Petrarca el tema de la lucha universal, insuflándolo sin querer en los diálogos agresivos y en las pasiones de sus personajes? Por ingeniosa que sea esta manera de aprovechar —superándola— la trasnochada aunque útil investigación de las "fuentes" o "influencias", confieso que no me convence más esta temática de "tradición" que la de "caídas" y "espacio ajeno" como algo fundamental en la "creación" de Rojas. Me faltan alas, o alientos, para acompañar tan libre exploración temática hasta las alturas desde donde se descubre la unidad de un tema central y de sus variaciones. Creo más seguro y fecundo rastrear los procesos de elaboración consciente que siguieron el primer autor y Fernando de Rojas para forjar, acabar y profundizar una acción de significación moral; obra de arte cuya unidad fue lograda no por dentro, no por orgánico crecimiento, sino por fabricación de diálogos que hagan manifiesto a la vez lo que les pasa a los personajes y lo que piensa de ellos el autor que los enreda. No acierto a verlos "representantes de una temática intuición de la vida" (p. 153).

Felizmente para nosotros, Gilman no se fió sólo de sus alas, expuestas a "perdición": no dejó de ir durante años como hormiga "holgando por tierra con la provisión" o, para volver al cuadro de Breughel que ha de quedar unido a la visión gilmaniana de la *Celestina*, no dejó de abrir sur-

cos fecundos, como el buen labrador que en primer término pisa alegre los terrones, mientras el aventurero cae al mar. Sus análisis incitan a ver en la obra el modo de “presentación de cada vida como una trayectoria significativa y fácilmente perceptible” (p. 73). Insistamos en que cada una de las “vidas” en cuestión no es “existencia” en bruto, sino personaje significativo por el papel que le toca en una acción que “quiere decir” algo. Gilman define muy bien, sin dar el debido mérito de la invención al primer autor, una técnica irónica de integración del lugar común en el diálogo, “debate semicómico, apartes cínicos” (p. 172); señala, sin fijarse en todas las aplicaciones del procedimiento por Rojas, otra invención que arranca también del acto I, la de las situaciones “en que los participantes pueden oírse unos a otros aunque no pueden verse”: técnica cuyo valor funcional de enredo tiene algo que ver con la de los cínicos apartes de los criados o de la vieja medio oídos por el amo. Y nada de esto puede analizarse a fondo en términos de pura psicología de “situación vital” sin referencia al juicio moral, a la “reprehensión” fulminada de antemano por el autor sobre sus personajes, tanto nobles como viles.

Sería largo reseñar todas las observaciones de Gilman que abren el camino a seguros adelantos en la inteligencia del arte de la *Celestina*. Quiero ceñirme a un aspecto importante, el de la organización de la obra en actos. Insiste Gilman (p. 89) en que “lo que va dividido en actos no es acción en el sentido corriente, sino más bien un *continuum* de consciencia en diálogo, de consciencia hablada. . . El prescindir de la tercera persona en favor de la primera y segunda, el prescindir de tipos y hasta caracteres en el sentido usual de la palabra, tiene por resultado necesario unos individuos cuyas vidas, pensamientos y parlamentos son artísticamente más significantes que sus acciones y hechos. El resultado es una obra en que la reacción hablada consciente a la intriga es mucho más importante que la misma intriga”. Con la necesaria salvedad acerca de las “vidas” y de sus “reacciones a la intriga” en forma de parlamentos —pues este enfoque exagera la existencia autónoma de los “personajes” y prescinde del papel moral o inmoral a que son predestinados por el autor—, esta manera de apreciar las continuidades entre diálogos permite atinadas advertencias acerca de la estructura.

Es muy convincente la explicación que da Gilman del auto II, centrado sobre la presencia, en parte muda, de Pármene. Si es cierto que el auto I es el de la seducción de Pármene, el II es el de su consciente renuncia a defender al amo contra su locura. El conjunto forma lo que se podría llamar el tratado de Pármene, magistralmente empalmada en él la obra de Rojas con la del primer autor anónimo. Frente a la “significancia” de los actos respecto de determinados personajes resalta más la insignificancia de los “argumentos” puestos al frente de cada uno. La recalca acertadamente Gilman por lo que se refiere a la *Comedia* en dieciséis actos cuyos “argumentos” atribuyó Rojas a una impertinente intervención de los impresores, mientras los argumentos de 1502, visiblemente compuestos por Rojas para ir al frente de los correspondientes actos añadidos, dibujan mucho mejor lo que le pasa a un personaje o grupo de personajes.

También nos encamina Gilman a entender el acto IX (la francachela

en casa de Celestina) cuando nos muestra “la compañía sucesivamente dominada por Elicia, Areusa y Lucrecia con sus respectivos sentimientos y feminidades” bajo la presidencia de Celestina. Nos deja a medio camino, a causa de su particular enfoque de “consciencia hablada”, sin referencia a la clara significación condenatoria del conjunto. El acto IX es el de la desfachatez de las rameras, el del peligro que corre Lucrecia de convertirse en otra que tal, por un proceso de degradación análogo a la metamorfosis de Pármeneo en rufián cobarde. Eso se dibuja magistralmente en el desahogo de Areusa contra la esclavitud de “estas que sirven a señoras”, veneno que silenciosamente bebe la criada Lucrecia desde la puerta. Es frecuente en los comentarios modernos el error de creer que Rojas, “hombre del Renacimiento”, simpatiza con la desenfadada libertad de Areusa (“estéril independencia” la llama Gilman). Pero ¿no es corriente también el contrasentido de creer que Cervantes absuelve o glorifica a su héroe “libertador de los galeotes”?

El inconveniente de prescindir de la intención moral del titiritero Rojas es más patente en el análisis del auto XII, que Gilman acierta a justificar en parte como unidad de creación, a pesar de la diversidad de lugares y de la heterogeneidad de ambientes. Lo dominan, efectivamente, dos personajes y no uno solo, “Pármeneo y Sempronio que han sido juntados en una misma trayectoria y consciencia a partir del acto III” (p. 100). Es el acto de la perdición de los dos criados unidos en la mentira, la cobardía y el crimen. Que son “graciosos” de tragedia, es cierto. Pero creo arbitrario prestarles una “consciencia dolorosa” de su “indignidad humana” (pp. 102-103), una “interna angustia” de conocerse como son (p. 101). La consciencia cínica que ostentan es aguda mostración (con algo de esperpento o caricatura) de su envilecimiento. Y la ingenuidad con que Calisto y Melibea comentan como valentía la cobardía rufianesca de los indignos criados graba más profundamente “con ácidos irónicos” (p. 102), no “la consciencia de los sirvientes”, sino la ceguera de los personajes nobles frente a los viles. —Finalmente, en vez de “consciencia” de los personajes que tienen la palabra, sería más ilustrador en muchos casos hablar de la “inconsciencia” que retratan sus palabras. La originalidad de su diálogo consiste en lograr que los conozca el espectador-oyente mejor de lo que se conocen a sí mismos, gracias al espejo de alinde en que los presenta el autor. En contados monólogos, ya cercanos al desenlace, y sobre todo en algunas adiciones mayores de 1502 toman consciencia los protagonistas de su degradación irrevocable. Se definen normalmente con relación a una consciencia total de lo que pasa, la cual reside en el autor que *los expresa*, y en el lector despertado a la reflexión moral por la magia del arte verbal incisivo y sentencioso.

Creo llegada la hora de volver a entender la *Celestina* como la concibió Rojas y la entendieron los hombres del siglo XVI: como *Lehrstück*. Empleo adrede un vocablo de la dramaturgia de Brecht, no por frívolo empeño de oponer a la moda del tematismo otra moda literaria de hoy, sino para recordar que la literatura docente, gran tradición postergada por la superstición “realista”, puede dar hoy como hace cuatro siglos obras artísticamente valiosas, cuyo vigor y sabor consista en *mostrar* una

verdad moral encarnada y desgarrada en personajes, con poquísimo sermoneo. No por eso hemos de ser ingratos hacia el libro de Gilman, que tanto nos ayuda a adentrarnos en esta forma de arte dialogal de la *Celestina*. Sus atisbos certeros sobre la técnica de la obra nos trazan varios caminos para entender la *Tragicomedia* como intención artística total, unitaria. Sólo que, al seguir estos caminos hasta el punto de convergencia, encontramos, no la necesidad de dar el salto mortal de la intuición temática, sino la claridad inteligible del enfoque moralista.

El contraste de estos dos principios de explicación ha de plantear el problema de hasta dónde llega la necesidad y validez de las exégesis temáticas. Advierte Pedro Salinas, al buscar en el erotismo *el tema* unificador de la varia creación de un poeta lírico: "El tema no es aquello que el artista quiere reflexivamente, lo que se propone hacer en su obra; es lo que hace, es lo que se suma al propósito en el proceso de la ejecución. . . . El tema determina misteriosamente el ser final de las intenciones" (*La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1940, p. 50). *¿Clarum per obscurius?* ¿Por qué no? La poesía apela a todo el ser.

La *Celestina* interpela vigorosamente a la razón. ¿Valdrá el misterio del tema para iluminar por dentro una máquina tan articulada, de intenciones tan determinantes? ¿Habrá manera de vislumbrar en esta obra única de Rojas, que ni siquiera es toda suya, una "intuición de la vida" que sea propia de él? Está visto que Rojas, al desenlazar en tragedia y al acabar en deploración lo que pudo ser pura comedia, lanzó a las imaginaciones modernas en busca de temas de *Weltanschauung*. Pero ¿saldremos ganando si esta búsqueda nos lleva a disolver y esfumar en un vago tema de lucha las estridencias de locura y descaro, de degradación doméstica y social que da a este microcosmo en diálogos su inconfundible acento celestinesco? En comparación con el estallido que da este microcosmo con la muerte de la vieja, ¿qué pintan para Rojas las caídas finales de Calisto y Melibea? ¿A qué necesidad poética y moral a la vez obedecen los actos intercalados? Ojalá quede planteada ampliamente, gracias al libro de Gilman, y no presa en las abstracciones del tematismo, la revisión de los valores artísticos de la *Celestina*.

MARCEL BATAILLON

Collège de France.

Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Tomo 3 (C.S.I.C., Madrid, 1952); 658 pp.

A. BADÍA MARGARIT, "Los demostrativos y los verbos de movimiento en ibero-románico", pp. 3-31.—Subsisten en la Península, como un arcaísmo del latín hispánico, los tres términos de la demostración locativa (*este, ese, aquel; aquí, ahí, allí*), excepto en la mayor parte de la zona oriental (catalán, no valenciano); paralelamente, los usos castellano y catalán de los verbos *ir* y *venir* "difieren cuando se ha de expresar movimiento hacia el segundo término demostrativo" (el cast. usa *ir*, el cat. *venir*), cosa que se justifica porque, "al confundirse en catalán los dos primeros demostrativos en uno solo —el de proximidad—, si se va de la primera persona a la segunda, no se sale de un término para ir a otro, y por eso se puede usar todavía el verbo *venir*".—J. M. L.

V. BERTOLDI, "Episodi dialettali nella storia del latino della Campania e