

de las interpolaciones sueltas de la edición de 1502, y llega a la conclusión de que son obra de Rojas²⁹.

Anuncia el autor la publicación de otros estudios suyos de naturaleza similar. Seguramente que serán recibidos con beneplácito por todos, dada la seriedad y el extraordinario acierto con que Criado ha demostrado proceder en sus investigaciones.

JUAN M. LOPE

El Colegio de México.

CARMELO SAMONÀ, *Aspetti del retoricismo nella "Celestina"*. Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, 1953; 247 pp. (*Studi di letteratura spagnola*, Quaderno 2).

En un artículo reciente, Enrique Anderson Imbert¹ encuentra necesario recordar a sus lectores un hecho evidentísimo acerca de la *Celestina*: que la obra está escrita "desde" el lenguaje literario (o lenguajes literarios) del siglo xv. Y no es difícil ver por qué siente esa necesidad. Los lectores fascinados con la vitalidad atemporal de las escaramuzas dialógicas de la *Celestina*, con su vivida expresión y manifestación de modos de existencia, en una palabra, con la experiencia de su "universalidad", suelen pasar por alto ese hecho. En efecto, con excepción de ciertos pasajes notorios (por ejemplo, la invocación de Plutón en boca de Celestina), cuando revivimos la *Celestina* tendemos a olvidar los condicionamientos temporales de su lenguaje. Así como el lector de una novela pierde toda consciencia de estar leyendo palabras impresas, así el lector de la *Celestina* deja de recordar que está leyendo palabras del pasado. Y cuando llega a los pasajes en que el arcaísmo exige su atención, queda sorprendido y un tanto irritado por el repentino surgir de barreras lingüísticas. Es ésta una cualidad que no encontramos en otras obras de la época (la *Fiammetta*, las obras de Rabelais o la *Morte d'Arthur*, y no digamos el *Corbacho*, la *Cárcel de amor* u otras obras castellanicas), y ello nos hace ver no sólo la grandeza, sino también la vitalidad continua de la *Celestina*².

parte de la *Celestina*. De manera análoga se expresa ahora STEPHEN GILMAN, *The art of "La Celestina"*, Madison, 1956, p. 12, al poner en tela de juicio las conclusiones que saca R. E. HOUSE del análisis lingüístico de la *Celestina*: "...a similar investigation of the language of such a work as the *Tractado de amores* and that of the *Cárcel de amor* (probably composed at different times...) might well bring out comparable changes".

²⁹ No tratamos de discutir ni de negar su paternidad, sino sólo de insistir en una cuestión de método: el uso verbal de dos escritores de la misma época podrá coincidir en muchos casos; este sistema de análisis exclusivamente verbal que emplea Criado puede proporcionar resultados negativos seguros, pero no creo que permita hacer identificaciones de signo afirmativo.

¹ "Comedia de Calisto y Melibea", en *Realidad* (Buenos Aires), 5 (1949).

² Las críticas injustas de que se ha hecho objeto a la *Celestina* provienen en gran parte de esta misma cualidad. Los eruditos a quienes les parece natural que la *Fiammetta* o Chaucer resulten anticuados en lengua y estilo, parecen adoptar una curiosa rigidez malherbiana al ocuparse de la *Celestina*. Hasta Menéndez Pelayo lamentaba la falta de "poda" de esos pasajes que se antojan "artificiales".

Sin embargo, Anderson Imbert tiene razón. La obra de Rojas está hecha de estilos del siglo xv, situación tanto más enigmática y paradójica³ cuanto que raras veces se interpone como estorbo. Ver con claridad y resolver en la medida de lo posible esta paradoja y este enigma es el objeto del excelente libro de Carmelo Samonà. Continuamente nos ofrece en sus páginas la transición de la retórica a la vida, de las fórmulas del siglo xv a la expresión íntima, intemporal (por ser vital), del tópico al sentimiento auténtico, en una palabra, del estilo recibido al estilo personal. Menéndez Pidal se había servido de la *Celestina* para ilustrar la progresión histórica de los estilos “retóricos” a los “humanistas”, la transición de Juan de Mena a Juan de Valdés. Carmelo Samonà trata de ir más al fondo. Desde dentro de la *Celestina* muestra cómo, parlamento tras parlamento, esta metamorfosis de estilos supone una inyección de vida. Rojas es mucho más que una especie de Malherbe castellano en su búsqueda de claridad; va más allá de la famosa receta estilística de Sempronio (“no es habla conueniente la que a todos no es común”). Como claramente hace ver Samonà —y es éste el mérito principal de su libro—, las fórmulas retóricas mismas pueden convertirse en “una forma «intensiva», «animatrice» di una situazione scenica o psicologica” (p. 54). Examina el arte estilístico de Rojas como un proceso que consiste en utilizar la retórica de la época e insuflarle una vida duradera —interpretación análoga a la de otros estudiosos italianos de la *Celestina*⁴.

La primera frase revela el punto de vista en que se coloca Samonà (e indica también su cuidadoso abstenerse de especulaciones sobre la paternidad de la obra⁵): “L'autore della *Celestina* non è, culturalmente, un'entità isolata, nè indefinibili appaiono i caratteri di questa cultura, come lo sono quelli della biografia, forse senza rimedio”. Se sugiere aquí una especie de absorción o de disolución protoplasmática de Rojas, el hombre Rojas, en su tradición cultural, en el universo abstracto de la historia literaria. Fiel a su punto de vista, Samonà se niega, con toda consciencia, a especular acerca de los pocos datos biográficos que poseemos; tampoco se aparta un punto de un eje de interés que va del texto que estudia a los varios “ismos” que flotan vagamente en su estela: “retoricismo”, “humanismo”, el “popularismo” de los refraneros y del Arcipreste de Talavera. El propio Fernando de Rojas, el hombre de

³ El rótulo de “paradoja” fue aplicado a la *Celestina* por RACHEL FRANK en su excelente artículo “Four paradoxes in *La Celestina*”, *RR*, 38 (1947), 53-68. A mi modo de ver, el libro todo de Samonà es una convincente demostración de hasta qué punto esas paradojas no residen “en” la *Celestina* misma, sino en su relación con un lector de siglos más tardíos. Es lo que se desprende de las dificultades mismas con que tropieza para entender y explicar cómo se empleó creadoramente la retórica.

⁴ El primer estudio italiano de importancia fue el de FARINELLI, “Note sulla fortuna del Petrarca in Spagna nel Quattrocento”, *GSLI*, 44 (1904), 297-350, defensa necesaria y clarividente del papel creador de los tópicos petrarquistas en la *Celestina*. Después, CROCE (*Poesia antica e moderna*, Bari, 1939) no excluyó la retórica en su esfuerzo de ilustrar la “unità dell'intonazione e dello stile”. Finalmente, GINA ADINOLFI (“La *Celestina* e la sua unità di composizione”, *FR*, 1, 1954, 12-60) pone de manifiesto la contribución vital de algunas de las interpolaciones más “retóricas”.

⁵ Samonà acepta al pie de la letra las afirmaciones de la “Carta” y del “Prólogo” (en la tradición de CROCE y MENÉNDEZ PIDAL, quienes insisten en la unidad estilística, pero no física); sin embargo, su actitud general quita importancia a todo este asunto.

angustiado anonimato, es poco más que un receptor de influencias: "...così da far supporre una personalità non cristallizzata, complessa, alla quale non sfuggivano, da un lato, la pressione del retoricismo in voga, inteso come modalità —non esteriore— del costume letterario dominante, e dall'altro il nuovo umanesimo, con la sua oculatezza erudita, con il suo gusto, già ambizioso, del ragionamento, dell'adozione *templada* delle influenze, e di un criterio acuito di selezione" (p. 11). Al contrario de los eruditos que nos han ofrecido una *Celestina* con varios autores, Samonà nos ofrece una *Celestina* sin autor alguno.

No vendría al caso expresar aquí indignación o invocar el espíritu de Unamuno. Bastante capaz es Fernando de Rojas de volver por sus fueros desde las páginas de su creación; y si al cargar el acento —como era necesario hacerlo— en la naturaleza "quattrocentesca" de sus materiales estilísticos en bruto, Samonà ha pasado por alto a Rojas, poco es, en realidad, el agravio que le ha hecho. Si tenemos en cuenta el auténtico valor de este libro, no necesitamos lamentar su particular enfoque. Sin embargo, será conveniente examinar las relaciones que el historicismo literario de Samonà puede tener con algunas de las limitaciones y los errores de su obra. El defecto principal es, en mi opinión, la impresión un tanto inexacta de la literatura española del siglo xv que se desprende de su estudio. Como el "naturalismo" de doña Emilia, la "escuela" de Salamanca o la "generación romántica" de Bolivia, el "retoricismo" es poco más que un *flatus vocis*: poco tiene que ver con la tradición que pretende representar. A diferencia de lo que ocurre —me imagino— con los *grands rhétoriciens*, las distintas variedades de refinamiento estilístico que encontramos en los textos españoles de la época no se dejan acomodar en una escuela fácilmente reconocible, con prescripciones de composición literaria más o menos conscientemente elegidas. Juan de Mena y el Marqués de Santillana, Francisco Imperial y el Arcipreste de Talavera, Fernán Pérez de Guzmán y Antón de Montoro prosiguen sus distintos cursos creadores en una España más invertebrada aún que la de Ortega y Gasset⁶.

Esto no quiere decir, por supuesto, que a Fernando de Rojas le faltara una tradición. Ciertamente no le faltaba, pero era una tradición que él tuvo que buscarse. No se la daba ya hecha el siglo xv, en una caja marcada con el rótulo de "retoricismo" y dividida en su interior en compartimientos para enumeraciones, antítesis, comparaciones mitológicas y todo lo demás⁷. Esa tradición no "influyó" propiamente sobre Rojas; fue él, más bien, quien le inspiró nueva vida —como diría un Pedro

⁶ No voy a negar, por supuesto, la existencia de "géneros" líricos y narrativos (con las prácticas estilísticas, más o menos reconocibles, a ellos anejas), pero esos géneros funcionan en relación con el autor individual de un modo muy distinto del que propone Samonà para su "retoricismo". En efecto, la adopción de un género y de lo genérico es más una decisión que una influencia —una decisión que Rojas no quiso hacer para su "agenérica" *Celestina*. Así, cuando Rojas emplea fragmentos de estilo tomados de los cancioneros o de la poesía de arte mayor, no se trata de sumisión pasiva, sino de sagaz utilización artística.

⁷ Tampoco voy a negar que, en alguna época de su vida, Rojas se sometió al estudio de la retórica. Evidentemente así fue; pero suponer que en el momento de la creación tenía esas categorías en la cabeza —ésta *no* es la opinión de Samonà, por cierto— es tan extraño como suponer que tenía consciencia de la gramática en el momento de hablar.

Salinas o un T. S. Eliot. En otras palabras, Samonà juzga de poca monta el “carattere rivoluzionario” de la prosa de Rojas; yo objetaría que Rojas y otros autores de su época fueron radical y entusiastamente revolucionarios precisamente a causa de su febril redescubrimiento y revitalización de la tradición —cada cual de su propia tradición. De manera particular, la literatura latina estaba siendo vitalmente reexplorada, y Samonà, al no insistir en el efecto estimulante del latín —el latín de Petrarca lo mismo que el de Terencio—, incurre en una de las más graves omisiones de su obra. Una y otra vez enumera como recursos de “retoricismo” aspectos de estilo que son, en realidad, adaptaciones personales del latín⁸. Un concepto de la historia literaria como una cosa en sí misma y que evoluciona por sí misma de período en período y de siglo en siglo (semejante a la forma interior y engendrada en sí misma de que habla Wölfflin para la pintura) lo lleva a pasar por alto el entusiasmo y la originalidad de Rojas en su elección de fuentes.

Más molesta que estos aspectos de la obra de Samonà —aspectos que, en el peor de los casos, inducen a equívocos— es para el lector la organización a que lo empuja su doctrina literaria. Es decir, su consciente clasificación de Rojas como adepto del “retoricismo” lo hace ordenar retóricamente su pensamiento. Se nos da así una serie de capítulos y subdivisiones laboriosamente dispuestos según los distintos recursos, colores y lugares comunes de la retórica. El procedimiento, desde luego, está en radical desacuerdo con nuestra experiencia de lectores de la *Celestina* (lo mismo que con la experiencia de Rojas como autor); y el resultado es una especie de minuciosa desmembración anatómica de una obra que Samonà, evidentemente, ama mucho. Su reiterado esfuerzo (señalado al comienzo de esta reseña) por hacer ver la vida que puede resultar de la “retórica” dentro de las fronteras de la *Celestina* queda frustrado de ese modo, hasta cierto punto, por su propio método. Me imagino que Samonà ha vacilado en su elección entre dos tipos de erudición, la tabulación de hechos y la interpretación crítica del estilo, con el resultado de que cada uno de estos tipos tiende a interferir en el camino del otro⁹. El lector que se ha sentido entusiasmado por la significación siempre nueva de un pasaje predilecto sufre una desilusión al tener que repasar una y otra vez los catálogos de antítesis e hipérboles. Y, del mismo modo, un lector más inclinado a la disección retórica

⁸ No pretendo propiamente reprocharle sus errores de omisión o comisión, sino más bien lamentar que no haya aprovechado la oportunidad de reconsiderar los papeles creadores de Petrarca y Terencio. En efecto, cada vez que Castro Guisasola o Cejaador señalan a Petrarca como fuente de un pasaje determinado, Samonà acepta como es debido esa información. Una de las pocas excepciones aparece en el estudio de las antítesis de un pasaje del Acto IV, “Las riquezas no hazen ricos, mas ocupados...”, y otra es el pasaje de la “puta vieja” citado en la p. 137 (pasaje en que no reparó Castro Guisasola). Pero, aparte estos pequeños errores, es de lamentar que Samonà no aprovechara la oportunidad que su asunto le daba para explorar estilísticamente su propia intuición de que Rojas leyó “con passione” a Petrarca.

⁹ Samonà reconoce expresamente, en una nota preliminar, la diversidad de sus modelos críticos. Menciona a CROCE, a SPITZER, a M. R. LIDA DE MALKIEL (por su *Juan de Mena*), y a su esfuerzo por atenerse a todos ellos —sin distinguir adecuadamente entre los presupuestos, limitaciones y méritos de cada uno— se debe en parte la falla estructural de su libro.

podrá encontrar desconcertante y no muy sólida la tendencia de Samonà a una interpretación personal.

Samonà, sin embargo, es un lector demasiado sensible —y la *Celestina* una obra demasiado grande— para que pueda sostenerse mucho rato esa sumisión a una teoría literaria inadecuada o a una estructura híbrida de crítica. Una ojeada al índice ilustrará esta inevitable metamorfosis del pensamiento de Samonà. Hacia el final de la Parte I (“Figure retoriche ed altri ricorsi stilistici”) encontramos un capítulo definido por algo más que el interés puramente retórico: “Lo stile dell’amore. Metafore, iperboli ed altri ricorsi”. Al organizar en esa forma sus ejemplos, Samonà concede, tácitamente por lo menos, que, puesto que la importancia del “retoricismo” consiste en su papel creador, en su finalidad temática, tiene que ser estudiado de manera orgánica. En vez de las hipérboles en sí y por sí, lo que nos importa es el amor de Calisto y Melibea tal como se expresa en el lenguaje (pp. 83-84):

In realtà, in questa assimilazione di mezzi stilistici amorosi, sembra che l'opera di Rojas si diversifichi sottilmente non dico dalla lirica, ma dalla stessa "novela sentimentale"... Una serie di fattori concorrono a mutare i "tipi" di metafore e di iperboli... nel senso di ricondurle a un'intensa seppure retorica affettività; mentre elementi per così dire "esterni", e cioè strutturali, di contenuto ecc. hanno il loro peso sulla elaborazione stilistica: ad esempio la situazione "reale" in cui si avvicinano gli amanti, il dialogo che si svolge in forma "diretta", e soprattutto quel pervenire dei fatti amorosi alla soddisfazione dei sensi, che la regola dei canzonieri non contemplava.

Aunque sigue pensando en el diálogo como en una influencia “externa” sobre la retórica, el hecho de mencionarlo aquí anticipa un cambio más radical aún en el índice de materias. Después de recorrer dos tercios del libro llegamos de pronto a la Parte II, “Diálogo, retoricismo ed elementos temáticos”, y desde este momento en adelante se reconoce plenamente el hecho primordial de la creación dialógica: “. . . avvertiamo il bisogno di captare movimenti ed attitudini con mezzi profondamente diversi da quelli che caratterizzano il racconto” (p. 175). Es como si el andamiaje y la marcha del pensamiento en la crítica de Samonà se hubieran trastrocado de pronto. El diálogo y los temas fundamentales de la preocupación creadora de Rojas dejan de considerarse accesorios al empleo de la retórica; se los considera más bien vinculados orgánicamente con el lenguaje del siglo xv, del cual están hechos. Por fin se da una armazón adecuada de estudio a la extraordinaria integración de retórica y vida que es la *Celestina*.

En forma paralela a su metamorfosis estructural, Samonà llega a una redefinición de sus premisas en el curso mismo de su libro. Comienza con la suposición implícita de que el “retoricismo” es malo y superficial, el enemigo necesario de la autenticidad creadora, y de allí concluye que la *Celestina*, tomada escena por escena, es una mezcla de estilos populares y cultos, imitados y originales, buenos y malos. El siguiente comentario (pp. 62-63) de un parlamento de Tristán¹⁰ es típico: “. . . qui è

¹⁰ *Celestina*, Acto XIV (ed. Cejador en *Clás. cast.*, 1945, t. 2, p. 121, líneas 14-17).

evidente el caso de incongruencia, dovuta all'énfasi, per la netta sproporzione fra il movente, che è fittizio, e l'espressione che ne consegue. La validità stilística de queste figure risiede, infondo, nella loro possibilità di adeguarsi alle esigenze di un linguaggio spontáneo; mentre, il piú delle volte, il loro efecto è inverso e non rimane al lettore che la testimonianza dell'ingegnositá con cui l'artista è riuscito ad applicare a una situación reale una figura concettosa típica della società letteraria del suo tempo"¹¹. Sin embargo, al final del libro esta idea de la retórica "entremezclada" queda reemplazada por otra que podríamos llamar "creadora". La mezcla se convierte en fusión, la oscilación en encarnación, y Samonà se da cuenta, cada vez mejor, de esos factores que "concorren a mutare" la retórica por él estudiada.

Conviene subrayar este cambio fundamental en la posición de Samonà frente a su tema. Lo encontramos primero en algunas percepciones aisladas de la Parte I: "In verità... il ricorso frequente delle antitesi (e in gran parte... di altre figure) rientra in un impegno concettuale da cui non possiamo scindere l'interiorità dell'agire e del sentire dei due amanti" (p. 66). Pero en la Parte II tales observaciones no aparecen ya dispersas, sino que se han convertido en el interés principal del autor. Ni siquiera aquellos pasajes —tan frecuentes en la *Celestina*— en que hay una quiebra o súbito cambio en el nivel del estilo se interpretan ya como mezcla de "ismos". Por el contrario, se explican en virtud de las necesidades del momento psicológico: "Questa *mutatio*, generalmente improvvisa, può avvenire all'interno del discorso di un personaggio, e indica con effetto preciso il cambiamento di un'attitudine o un pensiero che sopravviene... Frequenti sono gli esempi in quasi tutti i monologhi, com'è naturale per lo stato psicologico che questi vanno gradatamente esprimendo" (p. 183)¹². Al mismo tiempo que esta adecuación a la situación psicológica, Samonà considera la situación física con su "visibilidad" y su "realismo anatómico". Observa agudamente que Rojas escribe como un orador, como el orador ideal propuesto por Cicerón, que maneja los tópicos y fórmulas prescritos y los combina con vivida naturalidad e interés por la situación concreta e inmediata¹³. En efecto, una de las principales maneras como Rojas consiguió vincular la retórica con la vida fue el dar elocuencia a sus *personajes*. Los deja —en un diálogo que parece independiente— expresarse a sí mismos y expresar sus situaciones vitales con los estilos ya preparados de la época. Lo mejor del libro de Samonà es precisamente esto: que en su segunda parte nos hace ver cómo la maestría de Rojas en el manejo del diálogo

¹¹ En la Introducción, Samonà se refiere explícitamente a la mezcla de estilos: "Che ciò possa riflettere, e rifletta in ultima analisi, una crisi del retoricismo è ammissibile: si arriva, anzi, a una forma singolarmente *antiretorica* ma essa stessa pervasa e continuamente alternata con espressioni e periodi estetizzanti" (p. 12).

¹² Abundan los ejemplos de este interés "psicológico", que demuestran cómo Samonà va reconociendo gradualmente el sutil "arte psíquico" de Fernando de Rojas, pero que, naturalmente, no prueban ninguna "influencia" real de los estados psicológicos sobre el empleo de la retórica. A veces Samonà no parece darse cuenta del peligro que implica (para la literatura) la palabra "psicología".

¹³ "Vi sono, e s'impongono subito a una prima osservazione, una quantità di ricorsi a carattere eminentemente *oratorio*, della stessa típica eloquenza di alcune esclamazioni, antitesi e processi iterativi altrove esaminati..." (p. 143).

reorientó el “retoricismo” a la medida de las vidas creadas por el propio Rojas. Esta “revolución copernicana” de los estilos del siglo xv en el diálogo es lo que los hace tan poco notables para el lector moderno.

Sobre la base de este acierto de su estudio, Samonà hace dos observaciones de gran importancia. No son sus conclusiones explícitas, pero representan, a mi parecer, la culminación de su pensamiento¹⁴. La primera es una sugestión que, aunque no plenamente desarrollada, está tan “preñada . . . , que de muy hinchada y llena quiere reventar”: “La posizione di Rojas dinanzi al retoricismo e alla tradizione dell’amore cortese suggerisce in qualche punto un presentimento di quella cervantina dinanzi alla letteratura cavalleresca” (p. 220). Samonà interpreta esto, ante todo, como un fenómeno estilístico (“Rojas manca quel disegno specifico e deliberato di un assalto al mondo cortese”¹⁵), pero hasta en este nivel es estimulante la comparación. En efecto, al relacionar la retórica y el lugar común *a través del diálogo* con las vidas individuales del hablante y el oyente, Rojas consigue una perspectiva irónica, una distancia creadora comparable con la de Cervantes. Pero es imposible perseguir más allá este aspecto (vinculado quizá con el neo-estoicismo que tan íntimamente penetra a la *Celestina*). Limitémonos a observar la calidad de sugerencia que caracteriza gran parte del pensamiento de Samonà.

Íntimamente emparentada con la aproximación irónica de la retórica y el habla viva en el diálogo está la segunda observación de Samonà. Es la tendencia que hay en la *Celestina* a la “oggettivazione realistica”, y se explica de esta manera (pp. 208-209):

Lo scrittore propone temi ed immagini, li teorizza o li amplifica, o ne dà una figurazione metaforica e idealizzante; poi li sposta, bruscamente o con breve mediazione, seguendo un disegno psicologico, verso la loro concretezza e la loro realtà (e spesso si tratta di una realtà corporea, di una vera fisicità). . . . In materia d’amore, il passaggio è avvertibile fin dall’esame delle singole figure. . . . Abbiamo visto come permanga nell’opera un residuo di terminologia provenzale nel definire oggetti circostanti alla situazione amorosa: muralla, fortaleza, huerta, escalas. Ma, oltre ad esser alleggerite della loro intensità simbolica (che era dovuta alla pregnanza di un’allegoria qui inesistente), queste espressioni vengono restituite di continuo a una funzione pratica e materiale. . . . c’è un momento (e prevale su tutti gli altri) in cui la scala è sentita come scala, il muro è muro autentico, il giardino giardino e non fortezza, e così via.

En otras palabras, hay en el nivel del conjunto algo de la misma transición cervantina observada para el estilo.

¹⁴ Una tercera conclusión es ésta: su penetrante análisis de las interpolaciones lleva a Samonà a observar que éstas demuestran una utilización idéntica de la retórica. Contesta a muchas de las dudas de FOULCHÉ-DELBOSC y de DELPY, pero, por supuesto, no penetra tan a fondo como GINA ADINOLFI (véase *supra*, nota 4).

¹⁵ Estoy en desacuerdo con esta afirmación. Rojas es más concienzudo (si no más consciente) que Cervantes en su deliberado ataque contra el “mundo cortese”. Ciertamente una de sus principales intenciones —declarada por él mismo— era presentar un alegato contra el amor y todas sus obras, sociales y lingüísticas. Y aunque lo que realmente hizo se halla muy por encima de este nivel, el irónico despliegue de pasión y de locura amorosa es una posibilidad recurrente.

Así, pues, para Samonà, Rojas comienza por ser un receptor de "ismos" y acaba por convertirse en un destructor de mitos: "In Rojas si avverte profondamente la crisi del mito, e ciò non avviene forse con precisa nozione intellettuale, ma trova sfogo in una tecnica stilistica di contrasti che gli dà modo di manifestarsi" (p. 217). Ésta me parece a mí una conclusión cierta y valiosa¹⁶. No es toda la verdad, y deploro la tendencia a pensar en Rojas más como representante de "ismos" (¿"ingenio lego"?) que como hombre. Pero no cabe negar la importancia de lo que Samonà ha hecho. Nos ha ilustrado un aspecto central, muy mal observado hasta ahora, del arte de la *Celestina*. Sus *Aspetti del retoricismo* son un libro tan bueno, que vale la pena que lo repiense y lo reescriba (particularmente la Parte I), y que se traduzca al español¹⁷.

STEPHEN GILMAN

Harvard University.

CARLOS BLANCO AGUINAGA, *Unamuno, teórico del lenguaje*. El Colegio de México, México, 1954; 130 pp.

"Hay pensadores en los que, necesariamente, una teoría de la lengua es una poética, y una poética es una teoría de la realidad" (p. 9). El autor muestra en un riguroso análisis cronológico la necesidad de esta relación y, al mismo tiempo, la unidad y la coherencia del pensamiento de Unamuno.

El libro se divide en dos partes que corresponden a dos momentos bien definidos de la obra de Unamuno: el "qué es" de España (1895-1903) y el "qué es" de la inmortalidad (p. 9). Hay el Unamuno que vive en la historia y busca soluciones temporales a los problemas temporales y el Unamuno que vive en la intra-historia, que lucha y agoniza al plantearse el problema de la supervivencia.

El primer Unamuno predica la renovación del español de la misma manera que exige la "europeización" de España. "*Hoy, vida moderna y de cultura*: en estas palabras se resume toda la actitud del Unamuno «moderno» hacia los pueblos y el lenguaje" (p. 43). Es el Unamuno liberal que cree en el libre intercambio de productos, de ideas y de vocablos, el Unamuno científicista, spenceriano, que cree en la evolución histórica, el Unamuno de la ciencia "determinista, evolucionista, dinámica" (pp. 48-49). El Unamuno que, por consiguiente, cree que "la lengua ha de expresar el pensamiento y los hechos del tiempo" (p. 42). Para este Unamuno, "junto al caos que ya se adivina en las filosofías irracionales de la época, la ciencia va perfeccionando sus métodos y adquiere cada vez mayor precisión técnica. Para estar en todo con su tiempo la

¹⁶ Cabría ir más allá, y decir que precisamente por esta razón eligió la Comedia Nueva como vehículo para su presentación del mundo. La Comedia Nueva, como dijo A. W. VON SCHLEGEL (en sus *Vorlesungen* de Berlín), fue el primero y el único género clásico "worin es ganz an Mythologie fehlte".

¹⁷ Esto es tanto más deseable cuanto que es muy difícil conseguir el libro de Samonà. Son tan pocos los ejemplares destinados a la distribución, que prácticamente se trata de una edición privada.