

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL. *La originalidad artística de «La Celestina»*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

Podemos calificar de extraordinario este libro, no sólo porque es el resultado definitivo en muchos aspectos de un análisis minucioso y profundo de la inmortal *Tragicomedia*, sino también, y acaso principalmente, porque creemos que satisface una verdadera necesidad como modelo de investigación crítica: es obra fundamentada en todas sus apreciaciones, de intención rigurosamente objetiva y especialmente atenta, a través del enfoque particular de cada elemento, al conjunto orgánico del riquísimo complejo artístico analizado. Frente a tantos estudios críticos a lo largo de los cuales se pretende justificar tal o cual apreciación precipitada o defender esta o aquella tesis de determinado color filosófico, étnico o aun político; y frente a muchos otros, mejor intencionados, en los que la falta de rigor, la prisa por decir algo o el escaso vigor intelectual de sus autores nos deparan únicamente exangües frutos periféricos de la obra tomada en consideración, cuando no los *membra disjecta* de la misma convertida en cadáver descuartizado..., he aquí el libro que es objeto de nuestra consideración y que —insistimos— constituye un hito señero en esta clase de estudios.

Copiosos, muy copiosos, los frutos cosechados por la aún recientemente desaparecida autora tras diligentísimo laboreo cuyo resultado nos ofrece, con modestia ejemplar, como «un comentario descriptivo de varios aspectos» de la *Tragicomedia*. Imposible referir aquí, ni en sucinta muestra enumerativa, tan sólo los principales.

El libro, que rebasa cumplidamente las setecientas páginas, consta de una introducción y tres partes diversamente extensas.

En la introducción anuncia la autora su propósito: no el de interesar al público en una obra de la que el siglo XX, por diversas razones, se ha mostrado más prendado que ninguna otra época, sino el de aclarar aspectos esenciales de la misma como criatura artística —asunto y estructura, técnica teatral, caracteres, estilo y lengua—.

Se plantea seguidamente, en la misma Introducción, el problema de la autoría. Encuentra relevantes al respecto algunas diferencias entre el acto I y los demás, diferencias que vienen a corroborar las palabras de «El auctor a un su amigo»: el acto I es anterior al resto de la obra y escrito por otra mano. Respecto a la *Tragicomedia*, opina que son muy significativas las divergencias con la *Comedia* en el *Tractado de Centurio* y muy variadas las interpolaciones esparcidas en el texto primitivo. Por diversas razones cree muy aceptable la posibilidad de que Rojas «ofreciera su obra a la colaboración de sus amigos» y opina que la hipótesis del autor único puede constituir uno de los «espejismos anacrónicos que tanto han enturbiado el estudio de *La Celestina*». En el curso del libro atribuye el acto I al «antiguo auctor» no

identificado; los actos II-XVI de la *Comedia*, a Fernando de Rojas; el *Tractado de Centurio* y restantes modificaciones que forman la *Tragicomedia*, al «interpolador» —probablemente Rojas en unión de colaboradores hoy desconocidos—.

En la I parte —un capítulo— estudia el problema del género literario a que pertenece *La Celestina*. Establece un cotejo con la comedia romana, la comedia elegíaca y la comedia humanística, subgénero dramático esta última que, iniciado en Italia al parecer por Petrarca, florece allí durante los siglos XIV y XV, para ser arrumbada a principios del XVI por la *comedia erudita*, derivación directa del teatro romano (por imitación). *La Celestina* es para María Rosa Lida una comedia humanística, un «fruto tardío» en la retardataria España «que hace llegar a madura perfección el germen desdeñado en su tierra original». Insiste en que tanto el autor como el corrector Alonso de Proaza consideraron la obra como dramática y recoge las opiniones más autorizadas de los siglos XVI y XVII en favor de su naturaleza dramática. Sólo a partir del XVIII surge, de la preceptiva neoclásica, el rechazo de la forma dramática. Empezó a llamársele entonces «novela dialogada», y de «novela dramática» la califica Moratín en sus *Orígenes del teatro español*; su opinión se impondría a críticos extranjeros y españoles, y Menéndez Pelayo, aunque en su introducción al tomo III de los *Orígenes de la novela* defiende su naturaleza dramática, encabeza con el de la *Tragicomedia* su estudio de la novela. Resuelve la autora las objeciones que se han propuesto a su carácter dramático para considerarla novela dialogada, basadas las más en un criterio estrecho, neoclásico, del drama, y rechaza también la opinión de Stephen Gilman, quien considera a *La Celestina* como paradigma de un género especial, anterior a la novela y al drama, a los que, según él contiene virtualmente: el «diálogo puro», categoría creada por el mencionado profesor al no poder inscribirla en el drama moderno.

En la II parte estudia la técnica teatral. Dedicando sendos capítulos a la acotación, el diálogo, el monólogo, el aparte, el lugar, el tiempo, la motivación, la ironía y la geminación.

Repara en que los autores de *La Celestina*, imaginándose a unos lectores —los de la comedia romana y sus derivados— enfrentados con un teatro sin ninguna indicación escénica, incorporan la acotación al texto dramático de tal manera que «acompaña a la escasa acción como un comentario perpetuo, encaminado a sugerir la realidad concreta».

Y clasifica en cuatro tipos las múltiples variedades de acotación que su minucioso análisis descubre en *La Celestina*: acotación enunciativa, descriptiva, implícita y acotación enlazada con la acción y los caracteres. Busca los antecedentes de todos estos tipos en el teatro anterior (Plauto, Terencio, comedia humanística, etc.) y se detiene también en la repercusión alcanzada por este recurso en las limitaciones y adaptaciones de *La Celestina*.

Al estudiar el diálogo, reduce también su variedad a cuatro tipos. A) Diálogo oratorio, siempre de largas réplicas y cierto artificio estilístico y, al revés de lo que ocurre en Plauto, comedia elegíaca o novela sentimental, cuidadosamente enlazado con la acción. B) Diálogo de largos parlamentos y réplicas breves, del que señala antecedentes en Plauto y la comedia humanística, mientras descarta la influencia de Terencio y la comedia elegíaca. C) Diálogo de réplicas breves, «natural», «moderno», el básico en *La Celestina*, distribuido en parlamentos de tres o cuatro líneas y con antecedentes directos sólo en la comedia humanística. D) Diálogo muy rápido, muy vivo, de brevísimas réplicas, con antecedentes en Terencio (señalados ya por Castro Guisasaola) y en el diálogo cortado de la tragedia de Séneca. Tras observar que los diversos tipos de diálogo no se subordinan sólo a la acción y a las situaciones, sino también al trazado de los caracteres, termina el capítulo fijándose en el manejo del diálogo por las limitaciones y adaptaciones de la *Tragicomedia*.

El monólogo coadyuva también extraordinariamente a la pintura de los caracteres y es a veces difícil de distinguir de algunos apartes extensos. Al fijarse en los antecedentes, distingue cuatro tipos en el teatro romano, de entre los cuales a los autores de *La Celestina* sólo interesó uno: aquel en que se da un fuerte predominio afectivo (empleado por Plauto, Terencio y Séneca). Observa también el empleo del monólogo en otros antecedentes de la *Tragicomedia* (comedia elegíaca, comedia humanística y novela sentimental) y en sus limitaciones y adaptaciones.

El capítulo V lo dedica al aparte. Señala dos tipos: el que es totalmente inadvertido por los otros personajes y el que es advertido o entreoído. Observa que su «percepción... está sabiamente matizada para delinear... caracteres y... estados de ánimo» y que está casi siempre en boca de gente baja, porque es lógico que los señores se expresen con libertad en el diálogo y en el soliloquio, mientras los criados, que maquinan a espaldas de aquéllos, deben reprimir ante sus amos la expresión de sus intereses. Estudia los antecedentes y, como en el monólogo, establece cuatro tipos principales en la comedia romana, de los cuales uno interesó sobre todo a los autores de *La Celestina*: el aparte, breve por lo general, que equivale a un pensamiento no formulado en voz alta, único tipo empleado por Séneca. Observa también el manejo del aparte en la comedia elegíaca, en la humanística y en las imitaciones y adaptaciones.

Rasgo muy peculiar de la *Tragicomedia* es su libérrimo tratamiento de lugar y tiempo. Obra anterior a la polémica sobre las unidades dramáticas, presenta cuantos escenarios requiere el desplazamiento de los personajes —salvo en el acto I, el del «antiguo auctor»—. En cuanto a la representación del lugar, recoge nuestra autora la perspicaz observación de S. Gilman de que los autores de *La Celestina* crean un esce-

nario dinámico que permite a la acción moverse sin traba alguna; escenario mucho más rico por cierto que el esquematizado de Lope y Shakespeare que «permite una técnica enteramente distinta, sin paralelo en ningún otro género dramático, como no sea el cinematógrafo». Encuentra el antecedente directo de esta técnica en la comedia humanística, y sendos antecedentes indirectos en la escenografía medieval y en la lectura libre del teatro antiguo. Se fija en la utilización del recurso por los imitadores y adaptadores y termina el capítulo abordando el problema de la localización de *La Celestina*. Tras considerar los testimonios y razones en favor de las diversas ciudades propuestas como escenario, concluye que los autores no quisieron localizar la acción en ninguna ciudad concreta, sino que prefirieron una «imagen genérica de la ciudad española de su tiempo, con rasgos comunes a las más y sin peculiaridades de ninguna».

Al estudiar el tiempo, señala la autora como nota muy moderna de *La Celestina* su aguda conciencia del mismo. Por lo que respecta a su representación, mientras el teatro moderno esquematiza su marcha —como lo hace con el espacio—, *La Celestina*, apartándose de esa rigidez, emplea para cada hecho su tiempo verosímil. Se vale también la *Tragicomedia* del tiempo implícito, no transcurrido ante el espectador, con lo que se logra hacer verosímiles los cambios psicológicos (precisamente por no haber penetrado tan sutil técnica, Juan de Valdés censuraba a Melibea por haberse dejado «muy presto vencer», y Menéndez Pelayo abultó desmesuradamente el poder mágico de la alcahueta para paliar el viraje de la heroína). Encuentra antecedentes del tiempo implícito en Terencio. Observa el tratamiento del tiempo en la comedia elegíaca, el *Libro de buen amor* y la comedia humanística y en el teatro medieval en lengua vulgar. En la representación del tiempo, como en la del lugar, *La Celestina* aparece, a juicio de la autora, como heredera de la libertad espontánea del teatro de la Edad Media. Se detiene en la utilización del recurso por las imitaciones y adaptaciones.

El estudio de la motivación es el objeto del capítulo VIII. En *La Celestina* se da una motivación minuciosa, una secuencia densa de causas y efectos que no deja sitio para el azar..., salvo en tres casos que nuestra autora trata de explicar uno por uno. Son el encuentro casual de Calixto y Melibea en el huerto de ésta, la intervención de la tercera y el empleo de la magia. La intervención del azar en el primer caso la explica como un motivo caballeresco y simbólico utilizado por el «antiguo auctor» para iluminar poéticamente el encuentro de los enamorados. Para el segundo caso, la intervención de la tercera, incongruencia señalada por Lista, Valera, M. Pelayo, Azorín, Maetzu y otros, dos tipos de razones se han alegado. Unas, históricas, que presentan a su vez dos aspectos: diferencia social entre los enamorados y convenciones de época a la hora de estipular alianzas matrimoniales; razones que en ambos aspectos aparecen como escasamente consisten-

tes, según muestra la autora. Y razones artísticas, que tienen en cuenta el carácter de los enamorados. De éstas, tal vez pudieran admitirse las que emanan del temperamento, impaciente y apasionado, de Calisto; pero no ocurre lo mismo con Melíbea, que, aunque también impaciente, es esquiva y consciente de su honra y de su papel social. María Rosa Lida opina que se trata de una convención del *roman courtois* que siempre excluye como desenlace del amor el matrimonio, convención de la que era necesario echar mano para pintar una pasión avasalladora y trágica. El tercer caso de inmotivación lo constituye el empleo de la magia, postulado como necesario por críticos alemanes y españoles que consideraban a Celestina «gigantesca figura demoníaca». Para María Rosa Lida, el que Rojas, al caracterizar a Celestina, le asigne el atributo de la brujería, inaugurado por la elegía romana, es simplemente una concesión a la Antigüedad, según demuestra el cuidado con que yuxtapone lo sobrenatural a lo natural siguiendo la tradición literaria antigua.

Explicadas las tres excepciones, la autora examina la motivación en la trama de la *Tragicomedia* en un sugestivo y minucioso análisis de toda ella. Se detiene especialmente en el examen del *Tractado de Centurio*, precisamente por las censuras que ha motivado. Se fija en los antecedentes, imitaciones y adaptaciones y observa cómo la motivación atenta se nos ofrece como uno de los aportes originales de *La Celestina*, ya que no se descubre en las obras más vinculadas con su génesis.

En el capítulo IX se ocupa de la ironía: duplicidad de sentido que presentan las palabras —ironía verbal— o los hechos —ironía de hechos o situaciones—. Analiza abundantes muestras de ambos tipos a lo largo de toda la *Tragicomedia* y estudia el empleo del recurso en los antecedentes, imitaciones y adaptaciones.

En el capítulo X atiende a la geminación. Geminación de *personajes*: dos criados que, muertos, serán reemplazados por otros dos; dos muchachas; los padres, concordes en ternura y dolor, desiguales en la intensidad emotiva. Geminación de *dichos* en los diversos personajes. Geminación de *situaciones*: doble intento por parte de Celestina de atraerse a Pármemo; doble soliloquio de la alcahueta, al ir y al volver de casa de Melíbea; doble ejercicio de su arte de terciaria —con Melíbea, con Areúsa—; no doble, sino triple, concurrencia de idéntica circunstancia en la muerte de los personajes —de Sempronio y Pármemo, de Calisto, de Melíbea—. Geminación también en la *concepción y exposición* del argumento, para sugerir la serie completa del acontecer.

La utilización de este recurso responde a la intención que tienen los autores de sugerir la infinita variedad de lo real, según la opinión de la Sra. Lida.

Y llegamos a la III parte de la obra, la más extensa —capítulos del XI al XVIII—: el estudio de los caracteres.

Se plantea una cuestión previa: la existencia o no de tales caracteres.

Gilman, con una terminología de nuevo cuño para conceptos no tan nuevos, se empeña en sostener la ausencia de caracteres en la *Tragicomedia*. Sus pruebas son minuciosamente analizadas y rebatidas por nuestra autora, quien afirma que Gilman, al considerar a los personajes «no como caracteres creados... por el autor, sino como vidas que existen en cuanto se expresan en el diálogo», incurre en la falacia de aplicar a una obra de arte el análisis existencialista de la vida humana. Porque si bien el filósofo existencialista puede prescindir de Dios al estudiar al hombre, el crítico, al habérselas con una obra, tiene que suponer siempre un creador con conocimiento de sus criaturas.

Marcel Bataillon cree que la lección moral es la constante que lo domina y explica todo en *La Celestina*, y no admite ni las «vidas» de Gilman ni los caracteres de la crítica tradicional. María Rosa Lida cree que Bataillon ha exagerado el papel de la lección moral y rebate sus argumentos.

Opina, en definitiva, la autora que ni los ataques de Gilman desde el existencialismo ni los de Bataillon desde el simbolismo didáctico, contra el realismo psicológico de la *Tragicomedia*, son justos. Y se ocupa seguidamente en analizar una serie de rasgos comunes a esos caracteres: *individualismo* de los catorce personajes, que no son tipos, sino criaturas, ni se someten a tópicos deslindes —plano idealista / plano materialista, mundo del amor noble / mundo grosero del ímpetu sexual—; *unidad orgánica*, no rígida, de cada uno, y *cambio*, libre y variado despliegue de su vida; *vuelo imaginativo*, capacidad de ensueño; *obscenidad*, amor lascivo, aunque no sensualidad ciega; *erudición* (sentencias, alusiones mitológicas, etc.), que disuena al lector de hoy, pero que no resultaba chocante al de entonces (perteneciente a un mundo en que se literatizaba la vida y la lectura era una experiencia vital), ni es incompatible con el realismo verosímil de la obra, como no lo serían hoy las alusiones a la «bomba atómica» o a la «velocidad supersónica» en boca de un delincuente o de una coima.

En los capítulos siguientes, hasta el final, analiza uno a uno los caracteres, sus antecedentes y el tratamiento recibido de imitadores y adaptadores.

Examina en Calisto el egoísmo, el tono vital bajo, la exaltación, la religión y la literatura. Su nota básica es un egoísmo total, que condiciona a la vez su concepción de la realidad —cuya consistencia somete a su absoluto idealismo—, su moralidad y su conducta social. Una moral egocéntrica le permite considerar a los demás como meros instrumentos a su servicio y endosarles —incluso a Melibea— la responsabilidad de todas las catástrofes; esa moral egoísta determina también su despreocupación por el honor de Melibea. Respecto a su comportamiento social, Calisto aparece siempre aislado, individuo puro, sin

Se plantea una cuestión previa: la existencia o no de tales caracteres.

Gilman, con una terminología de nuevo cuño para conceptos no tan nuevos, se empeña en sostener la ausencia de caracteres en la *Tragicomedia*. Sus pruebas son minuciosamente analizadas y rebatidas por nuestra autora, quien afirma que Gilman, al considerar a los personajes «no como caracteres creados... por el autor, sino como vidas que existen en cuanto se expresan en el diálogo», incurre en la falacia de aplicar a una obra de arte el análisis existencialista de la vida humana. Porque si bien el filósofo existencialista puede prescindir de Dios al estudiar al hombre, el crítico, al habérselas con una obra, tiene que suponer siempre un creador con conocimiento de sus criaturas.

Marcel Bataillon cree que la lección moral es la constante que lo domina y explica todo en *La Celestina*, y no admite ni las «vidas» de Gilman ni los caracteres de la crítica tradicional. María Rosa Lida cree que Bataillon ha exagerado el papel de la lección moral y rebate sus argumentos.

Opina, en definitiva, la autora que ni los ataques de Gilman desde el existencialismo ni los de Bataillon desde el simbolismo didáctico, contra el realismo psicológico de la *Tragicomedia*, son justos. Y se ocupa seguidamente en analizar una serie de rasgos comunes a esos caracteres: *individualismo* de los catorce personajes, que no son tipos, sino criaturas, ni se someten a tópicos deslindes —plano idealista / plano materialista, mundo del amor noble / mundo grosero del ímpetu sexual—; *unidad orgánica*, no rígida, de cada uno, y *cambio*, libre y variado despliegue de su vida; *vuelo imaginativo*, capacidad de ensueño; *obscuridad*, amor lascivo, aunque no sensualidad ciega; *erudición* (sentencias, alusiones mitológicas, etc.), que disuena al lector de hoy, pero que no resultaba chocante al de entonces (perteneciente a un mundo en que se literatizaba la vida y la lectura era una experiencia vital), ni es incompatible con el realismo verosímil de la obra, como no lo serían hoy las alusiones a la «bomba atómica» o a la «velocidad supersónica» en boca de un delincuente o de una coíma.

En los capítulos siguientes, hasta el final, analiza uno a uno los caracteres, sus antecedentes y el tratamiento recibido de imitadores y adaptadores.

Examina en Calisto el egoísmo, el tono vital bajo, la exaltación, la religión y la literatura. Su nota básica es un egoísmo total, que condiciona a la vez su concepción de la realidad —cuya consistencia somete a su absoluto idealismo—, su moralidad y su conducta social. Una moral egocéntrica le permite considerar a los demás como meros instrumentos a su servicio y endosarles —incluso a Melibea— la responsabilidad de todas las catástrofes; esa moral egoísta determina también su despreocupación por el honor de Melibea. Respecto a su comportamiento social, Calisto aparece siempre aislado, individuo puro, sin

arraigo familiar ni social de ninguna especie; su pasión le hace aún más insolidario y le sume alternativamente en el tedio o en la rumia solitaria; sólo en algún momento de distensión pasional emerge a su conciencia una pasajera preocupación por el honor o un fugaz ateni-miento a la realidad, para retornar pronto a su habitual ensimisma-miento.

El bajo tono vital de Calisto se manifiesta en su incapacidad para la acción, por lo que oscila entre la exaltación y la depresión pasio-nales, casi siempre más cerca de la desesperación que de la esperanza. Presa de la desconfianza, no cree en sus propias posibilidades de éxito y se entrega inerme a sus servidores y a la alcahueta.

Por su exaltación es capaz de sugestionarse con una realidad que no existe, le sobrevienen arrebatos de coraje y se muestra impaciente ante el paso normal del tiempo.

La religiosidad de Calisto presenta algún rasgo común con la de los demás personajes: es extrañamente amoral, lo que, identificando la religiosidad de la *Tragicomedia* con la de Rojas, ha querido explicarse por el hecho de ser éste converso; para María Rosa Lida se justifica por la visión artística de la obra, que recrea amargamente la realidad coetánea.

La erudición literaria de Calisto pinta al solitario para quien sus lecturas son cosa viva insertable en la realidad. Sus literarias expresio-nes se contraponen, por ejemplo, a las frases palpitantes de energía popular de Melibea y se revela así el contraste entre la fuerza vital de ésta y el ensueño ensimismado y literario de aquél. El amor de Calisto está empapado de literatura, por lo que el aplauso popular prefirió al activo, socialmente arraigado y decidido Romeo como arquetipo del enamorado.

Estudia la autora los antecedentes de Calisto y encuentra una curiosa semejanza del enamorado con Fiammetta, pero no halla ninguna pre-figuración cabal del nada esquematizado personaje, cuya repercusión en las imitaciones y adaptaciones analiza, fijándose especialmente en la *Comedia Eufrósina* y en *La Dorotea*.

En Melibea descubre la autora estos aspectos: arraigo social, reli-gión, energía y acción, arrogancia, exaltación, doblez y suspicacia, cam-bio y unidad.

Frente al desarraigo de Calisto, Melibea está afianzada en la reali-dad, en estrecho lazo con la familia y la sociedad; por eso, no sólo por pudor, atiende solícita al secreto de sus amores.

Su religiosidad es de cariz social, no mística ni moral. La autora recoge y matiza la opinión de Garrido Pallardó, quien la considera cristiana con resabios de judaísmo.



Reacia al ensimismamiento, su meta es la acción práctica e inmediata. Segura de sí misma, muestra un arrogante deseo de imponerse; sólo el amor amansará su arrogancia bravía.

Como los demás personajes, vive con intensidad, exaltada por la imaginación. Con una impaciencia más limitada y práctica que la de Calisto, el amor le enseña el arte de la espera y la mansedumbre. Muerto Calisto, ya no habrá nada que esperar.

Su doblez se muestra en su habilidad para el disímulo; es recelosa y suspicaz.

La magistral presentación del equilibrio entre identidad y cambio en la personalidad de Melibea se logra en el curso de su trayectoria desde la negativa en el amor hasta la entrega. Al final, queriendo justificar por la muerte su ley de amor, confesará su yerro, esperando ser comprendida. María Rosa Lida no está de acuerdo con Cejador ni Menéndez Pelayo en la interpretación que dan del suicidio de la heroína considerándolo como una idea no española que trasunta el abolengo judío de Rojas; y menos aún con Emilio Orozco, Serrano Poncela y Garrido Pallardó, quienes lo achacan al judaísmo de la misma protagonista.

Encuentra la autora un precedente de la confesión amorosa de Melibea a la alcahueta en el «Hipólito», de Eurípides. Examina después otros antecedentes y se fija en la Melibea un tanto esquematizada y empobrecida de imitaciones y adaptaciones.

Pleberio no es el gran señor imperioso, inflexible celador de su honra, sino el padre inquieto por la seguridad de su hija y solícito por su porvenir, que le concede libertad de elección mostrando patética confianza en ella. Al final, como el «maestro» de las representaciones medievales, pronuncia la larga perorata que acaba con una total comprensión y sin el más leve reproche hacia su hija. En los antecedentes no encuentra la autora nada parecido, si no es un pasaje del *Libro de buen amor* como curioso precedente del conflicto del acto XVI.

Alisa es una variante de los mismos sentimientos de Pleberio, aunque más áspera con Melibea, arrogante e impulsiva como ésta y más apasionada y enérgica que el marido (como Melibea con respecto a Calisto y las mozas frente a Centurio). Es la gran dama, orgullosa de su posición social y cargada de pequeños deberes —visitar enfermos, socorrer pobres—. Sin precedentes en géneros ni obras anteriores, a no ser un mero punto de partida en el *Libro de buen amor*.

Es singular *La Celestina* al trazar los caracteres de los padres, sin nada parecido en la literatura española hasta hoy, sobre todo por lo que respecta a la madre (tal vez, opina la autora, por la gran veneración de judíos y cristianos nuevos hacia la madre).

Celestina es codiciosa y, aunque siempre en acción, aparece encerrada en sí misma; se lamenta de su pobreza; se mueve por la paga; no puede disimular su codicia, que la lleva a la muerte.

Presenta otros vicios: amor al vino, que elogia con entusiasmo; lascivia, aun en su vejez.

Su religiosidad se basa en unas cuantas ideas consoladoras y muchas prácticas rituales; aunque, en opinión de la autora, hay que admitir que refleja antes la mente de Rojas que la del personaje, pues despliega muchos tópicos filosóficos y sentencias edificantes que no tienen que ver con los conocimientos morales e intelectuales de la alcahueta.

Con vínculos sociales que perduran hasta la muerte, Celestina habla de «mantener honrra» (tras cuya actitud late la sátira del autor contra la vanidad de toda honra).

Con vocación a la tercería, es leal en su oficio: no se arredra ante el peligro ni ahorra fatigas. La victoria en el oficio le produce un júbilo embriagador.

Maestra en la seducción, tanto en sus planes y técnicas (que responden no a ciencia demoníaca, sino a saber utilitario, según ha visto Maeztu) como en su capacidad de improvisación (que le permite aprovecharse de cualquier contingencia), en su manejo del estilo (sabiamente acomodado a cada interlocutor) y en su estrategia al actuar (manifestada en su laboreo de Pármeno, Melibea, Lucrecia y Arcúsa).

Presenta también alguna falla que, al humanizarla, la realza como criatura artística.

La autora estudia pormenorizadamente los antecedentes en la *lena* de la comedia latina, en la medianera de la elegía romana, en la tercera de la comedia elegíaca, en los cuentos orientales que satirizan a la alcahueta, en «fabliaux» y «romans», en la Trotaconventos del Arcipreste de Hita, en el *Corbacho*, en la novela y en la comedia humanística. Y termina el capítulo dedicado a la tercera con un análisis de su repercusión en las imitaciones y adaptaciones en la *Tragicomedia*.

Los criados actúan con personalidad propia.

Sempronio es el más viejo, consejero de Calisto, cobarde y necio. Egoísta, elude todo riesgo; su cobardía le lleva a hacer uso frecuente del aparte y del chiste malévolo. Falto de inteligencia, Celestina no disimula su desdén hacia él. Profesa ciertos afectos: a su amo no le abandona en el peligro; es leal con los cómplices; apasionado con Elicia y, como tal, celoso y confiado al mismo tiempo; lejos de cualquier protagonista de la picaresca, se interesa por las relaciones de la noble pareja.

Pármeno tiene complejo de adolescente, de lo que se aprovecha Celestina; reconoce la superioridad de los mayores. Su sensualidad de adolescente es más apremiante que su avaricia. Al revés que Sempronio, no es sentimental: no idealiza a Areúsa y recela de Melibea. De natural agudo, a lo que se suma su múltiple experiencia de criado trashumante, posee la capacidad de penetración de Celestina y su don de improvisación. Diestro en la mentira. Sin afectos; no es leal. En relación con Celestina, evoluciona siguiendo una trayectoria que se desvuelve más pormenorizada aún que la de Melibea.

A la muerte de Sempronio y Pármeno, otra pareja de criados: Sosia y Tristán, con curiosas semejanzas y desemejanzas con los anteriores.

Sosia, el mozo de espuelas, es el más humilde de todos los criados de Calisto, pero no resentido ni rebelde a su deber. Con auténtica mentalidad de sirviente, se aferra al orden social y a sus jerarquías. Dado al placer, lo que modera su ímpetu sensual es la conciencia de su pobreza. Se duele sinceramente de la muerte de sus compañeros.

Tristán se parece a Pármeno en edad y agudeza. El diminutivo con que comparece en escena —Tristanico— y su condición de paje son indicio de su poca edad. Pero, al revés que Pármeno, no se amilana por esto; a veces es hasta temerario. Por su inteligencia, no es enamorado como Sosia, ni ciego a las fallas de su amo, aunque se arriesga por él.

Atiende la autora a los antecedentes: comedia romana —con la esquematizada y quimérica figura del *servus fallax*—, comedia elegíaca —en cuyo sirviente se infiltra considerablemente la realidad coetánea—, comedia humanística —algunas con una minuciosa pintar del criado—, novela caballeresca y sentimental. En la imitaciones, la intervención de los criados es mayor que en *La Celestina*.

De las tres mozas de la *Tragicomedia*, Lucrecia es la única honesta. Conoce y condena a Celestina. Pero no es remilgada: es sensible al soborno a base de cuanto pueda realzar sus encantos de mujer. De juicio prudente, se atiene a la realidad: aconseja a Melibea, pero guarda las distancias; es la criada buena, pero no la confidente: sabe hasta dónde tiene que llegar, sin propasarse. Sirve fielmente a Melibea en sus amores y dolores y, no habiendo podido impedir su deshonor privado, quiere evitar el público. Se insinúan también en la obra quiebras de su virtud: en casa de Celestina, en su trato con Tristán, en la escena de amor entre Calisto y Melibea del acto XIX.

La autora estudia también los antecedentes de esta figura y sus derivaciones en imitaciones y adaptaciones.

Las mochas, Elicia y Areúsa, plantean un problema: que la Elicia de la *Comedia* aparece como Areúsa en la *Tragicomedia* y la Elicia de

ésta continúa la Areúsa de aquélla. Se ha pensado en una trasposición de nombres, inconsciente o deliberada —como quiere hacernos creer el mismo interpolador—; para María Rosa Lida se trata de una distracción del interpolador, que, advertido tarde del error, intentó salir del paso sosteniendo su desacierto en vez de enmendarlo. Descartado el trueque, la continuidad de caracteres es obvia.

Elicia (Areúsa en el *Tractado de Centurio*) es irritable, inquieta. Dura con Celestina —a cuya muerte halla ventajas—, con Sempronio, con Sosia y con Centurio. Odia a Melibea (sobre este odio rencoroso de las muchachas hacia la doncella levantará el interpolador la máquina de la venganza). Presenta una variante más del egoísmo amoral que hemos encontrado en la obra. Es la ramera perfecta, ya desde la primera escena, que explota su atractivo, se ufana de su poderío y hasta muestra su orgullo de casta, ensañándose con el humilde Sosia por puro sentimiento de inferioridad. La ironía del autor ha hecho que la dura cortesana, que sojuzga a tantos, se vea atrapada en las redes del rufián Centurio, a quien viste y mantiene.

Areúsa (la Elicia de los actos interpolados) es un carácter muy distinto. No está sometida a Celestina, aunque sí relacionada con ella. Su atractivo principal es otro que el de Elicia: su atavío, sus gracias, su habla. Su lenguaje, sin la carga afectiva del de su prima, presenta indicios de objetividad intelectual. También por ironía del autor, mientras rechaza la opinión del vulgo, cede en propio perjuicio a los argumentos de la alcahueta. Presenta algunas cualidades moralmente positivas: es fiel a su amigo, llora por la alcahueta. Temperamento apocado, pesimista, sin el sentido práctico de su prima, profesionalmente muy inferior a ella y sin iniciativa propia, la manejan primero Celestina y después Elicia.

La autora estudia también los antecedentes de estos dos personajes femeninos y su descendencia en imitaciones y adaptaciones.

Centurio es una creación nueva que para la Sra. Lida, a pesar del acuerdo de los críticos en contrario, poco o nada tiene que ver con el *miles gloriosus* ni con el *leno* de la comedia romana. Al contrario: emana de la realidad social coetánea. De aspecto y atavío deplorables y andanzas patibularias, su oficio se basa en la mentira, que insinúa a veces en lo sagrado, mientras emplea rumbosos juramentos. Humorista, en sus chistes no se toma en serio a sí mismo. Personaje inmoderadamente explotado por los imitadores.

En la Conclusión final expone la autora las razones que justifican —a nuestro juicio, plenamente— el método empleado para describir los aspectos de la *Tragicomedia* y aquilatar su originalidad, y recapitula los resultados obtenidos: soluciones a diversos problemas (casi todos, invención de los críticos), directrices técnicas seguidas por los autores, aspectos singulares en el trazado de los caracteres, presenta-

ción de los cambios en algunos personajes y visión integral del hombre y de la sociedad.

Al término de nuestra ojeada —añadiremos el estimonio de nuestro sentimiento por la prematura muerte de la autora, que nos ha dejado en sus obras el cabal exponente de un alto magisterio—, sólo nos resta felicitarnos por la aparición de un gran libro que, estamos seguros, contribuirá a una más alta y acendrada estima de la inmortal *Tragi-comedia de Calisto y Melibea*.

JOSE GARCIA CARCIA

CARLOS BLANCO AGUINAGA. *El Unamuno contemplativo*. El Colegio de México. México, 1959.

En el prólogo, Carlos Blanco Aguinaga presenta al Unamuno sobradamente conocido de irracionalismo gratuito, agonía y violencia. El Unamuno de mito y leyenda al que hay que añadir, según el libro del joven ensayista, un Unamuno al que él encontró nostalgia y ternura resignados y un tono espiritual que no eran expresión de su famoso espíritu agónico, ya que existían dentro de la obra de Unamuno, metáforas, símbolos, temas que lo apartaban del agonista legendario, y así Blanco Aguinaga hace un breve resumen de la temática agonista para llegar al fondo del Unamuno contemplativo.

En su primer capítulo presenta al Unamuno agonista que quería quedarse para siempre en su leyenda para pasar luego a analizar más detenidamente a un Unamuno con una nueva faceta en alternancia con la otra. Un Unamuno en cuya obra ve Blanco Aguinaga un ser deseoso de dar ancla en el sosiego, una voluntad de paz nacida del cansancio de la agonía, que en las páginas siguientes descubre de dónde nacen esos rechazos de la agonía, llegando a delimitar perfectamente a un Unamuno que ya se vislumbra en «Paz en la guerra» y «En torno al casticismo» hasta «Cancionero», su diario de los últimos años. Tarea ardua, ya que la obra de Unamuno carece de orden, de continuidad; Blanco Aguinaga intenta un sistema, un orden para tratar de llegar a esa personalidad de Unamuno a través de su obra.