

OBSERVACIONES PRAGMATICAS SOBRE TRES ASPECTOS DE LA CRITICA CELESTINESCA

Steven D. Kirby
Niagara University

*A la benemérita memoria
de María Rosa Lida de Malkiel*

A veces entre los críticos literarios surgen predilecciones cuya investigación contribuye poco o nada a una comprensión mejorada de la obra (o las obras) en cuestión. En tales casos, lejos de servir humildemente como elementos para un esclarecimiento de la obra literaria -meta de toda crítica sana-, estas investigaciones parecen ser más bien una especie de juego o pasatiempo de los críticos para lucir su erudición en aspectos más que nada externos a las obras consideradas. En lugar de adentrarse en el texto para buscar significado o estructura, se aferran a unos cuantos detalles generalmente accesorios para servir de pretexto a un despliegue de datos que expresan sólo las opiniones, frecuentemente interesadas, de los escritores que cultivan esta pseudo-crítica. Su interés no es el texto, sino el pretexto. El resultado de esta especie de investigación normalmente es fatiga para los bibliógrafos e investigadores auténticos, confusión para los no expertos, y embrollamiento de cuestiones graves, complicadas y a veces delicadas de crítica literaria.

Una de las obras más afectadas por este género de actividad es *La Celestina*, cuyas complicaciones textuales -versiones plurales, fecha y circunstancias de composición debatidas- han señalado la presencia de numerosos misterios que siguen atrayendo la atención de investigadores que parecen considerarse más bien detectives buscando una explicación de un crimen

que críticos literarios interesados en la comprensión estética e intelectual de una obra de literatura como totalidad integrada.

Estas cuestiones debatidas que yo considero extra-literarias e indignas de más atención en el futuro (si no aparece documentación incontrovertible) son tres. La primera es autoría, el debate inacabable sobre quién escribió *La Celestina*, si el acto primero salió de la misma mano que los quince restantes de la *Comedia* y si la misma persona revisó o amplió la obra convirtiéndola en *Tragicomedia*. Esta cuestión ha estimulado por lo menos 65 estudios publicados desde 1930 a 1985, la mayoría desde 1970.¹

La segunda cuestión largamente disputada es la recta clasificación genérica de *La Celestina*, si es drama, novela, una combinación de estos dos géneros, o bien representa una creación genéricamente inclasificable que sería "diálogo puro" y una obra "agenérica".² El mismo período de tiempo ha presenciado la publicación de 21 estudios (más de la mitad desde 1970) y los razonamientos se vuelven cada vez más impenetrables, subjetivos y representativos más del gusto personal que de unos principios científicamente aplicables a una amplia gama de obras.

La cuestión tercera (y última) ha sido el afán de algunos investigadores de descubrir la localización histórica y geográfica de la acción de *La Celestina* para poder identificar el lugar en que pasaban tan deliciosas escenas de amor, de codicia, de odio y de desesperación. En una serie de 17 estudios (sólo tres recientes) se han propuesto Salamanca, Toledo, Sevilla y Talavera de la Reina. Aun concediendo la validez general de las varias argumentaciones, hay que observar que esta obsesión de cierto sector de la crítica compite con el deseo anticuado de querer identificar "los modelos vivos del *Quijote*". Las dos corrientes investigativas parten de la premisa -afortunadamente superada ya- de que toda la literatura es fundamentalmente "realista" y que, por lo tanto, sus elementos constitutivos pueden ser identificados e inventariados uno por uno. En el fondo, es otra modalidad de la crítica de fuentes mal practicada, ya que se contenta con identificar materiales sueltos y no se preocupa por el efecto estético de los mismos al integrarse en la visión imaginativa del autor.³

Desde 1930, más de un centenar de estudios publicados se han dedicado total o parcialmente a estas tres cuestiones de autoría, género y localización. Dicho de otro modo, más de uno de cada diez estudios del último medio siglo largo registrado por mi excelente amigo el Prof. Snow ha investigado estas cuestiones, y esto sin contar las inevitables observaciones al respecto contenidas en introducciones y prólogos de las al menos 80 traducciones y 133 ediciones aparecidas en el curso del mismo período.

No niego, por supuesto, que puede ser tan interesante como instructivo saber la identidad del autor de una obra literaria, aunque si esto fuera esencial para apreciar debidamente la literatura, los medievalistas no podríamos lograr, en muchos casos, casi nada. Es, por otra parte, muy deseable com-

prender la visión que tenía el autor de la rama del árbol literario de que brotaba su obra. Sin esta comprensión, será mucho más difícil -si no imposible- dar con el sentido último que intentaba el creador comunicar con su creación. Al fin y al cabo no es posible lograr la misma eficacia comunicativa con determinada idea inspiradora en todos los géneros. No hay nadie que crea que el *Quijote* tendría el mismo éxito como poema narrativo ni que el *Libro de buen amor* daría resultado como novela. Así es que estamos obligados a descubrir de una vez cuál es la clasificación de *La Celestina* para no desorientarnos al estudiar esta obra maestra. Tampoco niego el interés potencial de saber el ambiente en que se inspiró una obra; pero es imprescindible seguir la huella dada por el autor en su texto. Si él no da más que indicaciones vagas o contradictorias no nos es lícito extrapolar con la imaginación nuestra lo que la del autor no quiso incluir.

Dicho todo esto, paso a examinar la problemática de las tres zonas de la crítica celestinesca que, en el momento actual, se encuentran en un estado de parálisis, confusión y contradicción infructíferas para poder ofrecer después algunas soluciones pragmáticas y provisionales y recomendaciones para la futura dirección de los estudios sobre *La Celestina*.

La cuestión de autoría tiene su punto de partida en las declaraciones del prólogo según las cuales el autor de los preliminares declara haber continuado un manuscrito anónimo que descubrió que fue atribuido por unos a Mena y por otros a Cota. Es interesante recordar que esta Carta fue un añadido posterior y que, al parecer, ninguno de los lectores originales de la obra se percató de la presunta dualidad de autoría.⁴ Esto, junto con lo tradicional de tales afirmaciones, por ejemplo en el *Zifar*, en el *Quijote* y, en nuestra época, en *Pascual Duarte* de Cela,⁵ es lo que pone en duda la atribución del Acto I a otra persona distinta del presunto "continuador".

Claro está que varios investigadores han analizado la obra desde los puntos de vista lingüísticos, estilísticos y de utilización de fuentes creyendo descubrir diferencias, según algunos, notables entre el Acto I y los restantes, hasta de la continuación. Hasta el propio Menéndez Pidal aceptó la dualidad del autor.⁶ Pero otras voces también autorizadas han rechazado tales conclusiones, arguyendo que la época en cuestión se caracterizó por una evolución lingüística de enorme rapidez y de dimensiones amplísimas.⁷ Ante opiniones encontradas y unos resultados empatados hay que abandonar de una vez la repetitiva interpretación subjetiva de datos vagos y acudir al sentido común.

Aun concediendo, para fines de este argumento, que Rojas fue un mero continuador de un manuscrito ajeno, ¿existe la más remota posibilidad de ofrecer una atribución segura de tal documento o "Esbozo", como lo llama Marciales?⁸ Si exigimos datos convincentes y definitivos, la respuesta tiene que ser negativa. No conozco caso alguno en que, faltando documentación objetiva y externa, haya sido posible establecer ni atribuciones incontrover-

tidas ni ofrecer un perfil psicológico incuestionable de un autor anónimo. Afortunadamente, tenemos datos objetivos sobre Rojas, pero ninguno sobre el Acto I.⁹ En tales circunstancias, darle más vueltas a la información disponible no conduce a ninguna parte.

Lo que los celestinistas tienen que hacer es aceptar de una vez que, si existió un manuscrito anónimo, no podemos saber con ninguna certeza de quién era y estamos obligados a reconocer que ha quedado integrado -cuando menos- en una estructura y creación ideadas por Fernando de Rojas, por lo cual la naturaleza e intenciones de la presunta obra primitiva han quedado perdidas para siempre. Debemos agradecer a Rojas la conservación de un fragmento muy expuesto a la pérdida y no insistir más en restarle el mérito de ser el iniciador de la obra. La verdad pragmática es que, sin Rojas no poseeríamos seguramente la obra acabada y probablemente el presunto borrador original no se habría conservado tampoco. Es hora ya que aceptemos a Rojas como autor exclusivo de *La Celestina*, sin rodeos ni salvedades. A falta de pruebas externas contundentes, otro procedimiento es una pérdida de tiempo.

Un corolario de la cuestión de autoría es el impacto -real o imaginado- de la condición de converso del autor sobre la visión creadora presente en la obra. Ciertamente sabemos por datos externos que Rojas fue converso,¹⁰ pero lo que nadie ha podido hacer con éxito jamás ha sido psicoanalizar a un difunto. Todo el mundo tiene impresiones, naturalmente, pero estas nociones no constituyen pruebas aceptables. Esta modalidad de crítica externa y subjetivista no rinde, a mi juicio, resultados útiles.¹¹ El impresionismo puede conducir, en manos de un Azorín, a creaciones artísticas independientes, pero no pueden éstas confundirse con crítica.

El impresionismo también ha complicado indebidamente la consideración de la naturaleza genérica y estructural de *La Celestina*. Distráidos por el medio de expresión (la prosa), por su extensión poco frecuente para una obra teatral medieval, y por su evidente influjo en novelistas posteriores en cuanto al diálogo, muchos críticos, desde Aribau y Menéndez Pelayo¹² hasta autoridades muy recientes, han declarado que *La Celestina* es una novela. Hasta un crítico tan hábil y riguroso como Deyermond ha afirmado, en cuanto a *La Celestina*, que las designaciones genéricas en la Edad Media eran muy imprecisas y que les incumbe a los investigadores modernos determinar la clasificación genérica de obras medievales.¹³ Me extraña mucho leer semejantes nociones cuando, en otro contexto el propio Deyermond ha criticado duramente a críticos modernos por equiparar la ficción cuasi-novelesca medieval (los romances, caballerescos o sentimentales), con las novelas modernas, desde el *Quijote* acá.¹⁴

Parte del problema es el debate interminable sobre el teatro medieval en España (su existencia o no) y el final trágico de *La Celestina*, que se parece más al desenlace de la ficción medieval sentimental de Diego de San Pedro y Juan

de Flores que a las pocas obras teatrales del cuatrocientos.¹⁵

Pero recordemos que San Pedro y Flores tampoco escribieron novelas, estrictamente hablando, y que, por lo tanto, esta presunta analogía no nos resuelve el problema del género. El único camino factible a una solución tiene que ser el propio texto rojano y no la vía de factores externos como la prosa, la extensión, la consecuente irrepresentabilidad y lo obsceno de ciertos pasajes que harían a la obra impropia para el escenario.

En primer lugar es absolutamente fundamental reconocer que el drama y la representación, aunque habitualmente relacionados (sobre todo en tiempos modernos), son fenómenos independientes. La literatura teatral está en la misma línea que la música, donde la partitura contiene toda la creación esencial y el recital, si llega a celebrarse, puede ser una externalización mejor o peor lograda de las intenciones del compositor. Ocurre lo mismo con las representaciones teatrales, que muchas veces pervierten el sentido dramático del texto según la habilidad de los actores. Para aclarar mi pensamiento es necesario definir algunos términos antes de proceder.

Entiendo por drama una aventura psicológica experimentada a través de situaciones o emociones expresadas por medio principal o exclusivo del diálogo de varios personajes en el contexto de una ficción literaria tensa con poco o nada de narración. Esto quiere decir que el dramatismo es inherente en el texto y que no necesita una representación; es suficiente la lectura solitaria o una lectura por un grupo de amigos. Claro que esta definición propuesta no excluye la representación, aunque la hace secundaria. En este sentido *La Celestina* sí es una obra dramática, aunque tal vez no destinada a un teatro formal por varias razones.

Por de pronto, no existían teatros tal como los conceptuamos hoy, sino tan sólo ocasiones, como representaciones palaciegas para nobles y representaciones conmemorativas en las iglesias.¹⁶ En segundo lugar, esta nueva obra era de índole tan singular que no servía -a pesar de su evidente didactismo- ni para uno ni otro. La poderosa originalidad de *La Celestina* -señalada por Castro, Gilman y Lida de Malkiel, entre otros- sólo podía servir para la lectura particular o en pequeños grupos, como sugiere el texto.¹⁷

A una distancia de veinticinco años de la publicación de *La originalidad artística de la Celestina* (y, tristemente, de la muerte de su autora)¹⁸ sorprende ver, a la zaga de su demostración indiscutible de la esencia dramática de la *Celestina*, que todavía hay críticos que abogan en favor de otra clasificación genérica de la obra. Ya es hora de que todos enfoquemos a la obra de acuerdo con su estructura claramente dramática junto con las afirmaciones de su autor sobre el elemento de "contienda" de la obra y su destinación a la lectura dramatizada en grupos.

Si la *Celestina* no se destinó a un teatro, tampoco su autor quiso revelar ni su sitio de inspiración ni ningún lugar determinado para su acción dramática. El autor Fernando de Rojas quiso inventar una obra universal sobre el

drama del amor trágico. A tal fin, siguió un texto base tan conocido como el *Pánfilo* y escogió nombres de personajes propios del teatro romano, no español. En un contexto así es un absurdo intentar descubrir alguna ciudad concreta de la realidad española debajo de unas descripciones generalizadas de liberadamente. Aunque tengamos pruebas documentales del conocimiento, por parte de Rojas, de Salamanca, Toledo y Talavera,¹⁹ esto nada nos dice sobre su obra literaria. Es mucho mejor no perder más tiempo investigando algo imposible de aclarar y que carece de la más mínima importancia para la comprensión del texto rojano.

Antes de cerrar esta ponencia de tono fundamentalmente negativo que recomienda cesar tres tipos de investigación celestinesca, yo quisiera ofrecer algunas recomendaciones sobre áreas de investigación potencialmente fructíferas.

Lo primero que necesitamos es un texto fidedigno y, a tal fin, hay que examinar con sumo cuidado la reciente edición crítica de Marciales para asegurarnos de su mérito permanente.²⁰ La segunda zona de investigación que necesitamos es un exhaustivo estudio de todas las fuentes identificables de la obra, tarea que ha de resultar más fácil después de la publicación anunciada de la *Celestina comentada*.²¹ En tercer lugar, es importante situar a la *Celestina* en el sitio que le corresponde en el drama español. Ante dudas sobre la naturaleza dramática del *Misterio de los Reyes Magos* y en vista de tan magra tradición de teatro laico con anterioridad a la obra de Rojas, cabe preguntarnos si la *Celestina* puede ser la primera obra realmente importante del nuevo teatro español de tema no religioso. ¿Es posible que tenga razón Northrop Frye cuando declara que el drama es un género literario que se cultiva más cuando hay un fuerte sentido de nacionalismo?²² Puede ser que las palabras "Ganada es Granada" sean la clave de esta obra y de toda la evolución posterior del drama en España.²³

Notas

¹ Joseph T. Snow, *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985* (Madison: H.S.M.S., 1985), en todo lo siguiente en cuanto al número de estudios sobre determinado tema, sigo esta excelente bibliografía.

² Stephen Gilman, *La Celestina: Arte y estructura*, trad. Margit Frenk de Alatorre (Madrid: Taurus, 1974), traducción de su obra publicada en inglés en 1956; véanse especialmente 303-21 y 337-49, aunque es indispensable

mantenerse en guardia contra el entusiasmo desbordante y casi fuera de control de Gilman.

³ André Morize, *Problems and Methods of Literary History* (1922; rpr. Nueva York: Biblio y Tannen, 1966), esp. 82-131.

⁴ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Agustín Millares Carlo y José Ignacio Mantecón (México: Leyenda, 1947), 18, n. 4. El hecho de ser un añadido posterior complica bastante la validez de esta presunta atribución.

⁵ Como se recordará fácilmente, el *Zifar* afirma estar traducido de un original "caldeo", el *Quijote* es una traducción de la crónica de Cide Hamete Benengeli, y *Pascual Duarte* es una transcripción de una autobiografía ultrapiquesca de la escuela moderna del *tremendismo*.

⁶ Por ejemplo cito a Manuel Criado de Val, *Índice verbal de La Celestina* (Madrid: C.S.I.C., 1955). See also Ramón Menéndez Pidal, "La lengua en tiempo de los Reyes Católicos: del retoricismo al humanismo", *Cuadernos Hispánicos*, 11 (1950), 9-24.

⁷ Cito dos estudios de James Homer Herriott, "The Authorship of Act I of *La Celestina*", *Hispanic Review*, 31 (1963), 153-59 and "Fernando de Rojas as Author of Act I of *La Celestina*", in *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, I (Madrid: C.S.M.P./ Gredos, 1972), 295-311.

⁸ Miguel Marciales, *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea de Fernando de Rojas, Introducción y edición crítica*, 2 vols., ed. Brian Dutton y J. T. Snow (Urbana: Univ. de Illinois Press, 1985).

⁹ Manuel Serrano y Sanz, "Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina* y del impresor Juan de Lucena", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 7 (1902), 245-99; Fernando del Valle Lersundi, "Documentos referentes a Fernando de Rojas", *Revista de Filología Española*, 12 (1925), 385-96; Fernando del Valle Lersundi, "Testamento de Fernando de Rojas", *Revista de Filología Española*, 16 (1929), 366-88. En Valle Lersundi I se dice, pág. 394, que Rojas "compuso el libro de *Celestina*".

¹⁰ Véanse los documentos citados en la nota anterior así como el libro de Américo Castro, *La Celestina como contienda literaria* (Madrid: Revista de Occidente, 1965).

¹¹ La torturada recepción del libro de Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas* (Madrid: Taurus, 1978) es prueba de mi aserto.

¹² Buenaventura Carlos Aribau, "Observaciones sobre la novela intitulada, *Celestina*", introducción a su edición incluida en "Novelistas anteriores a Cervantes", *Biblioteca de Autores Españoles*, III (Madrid: Rivadeneyra, 1846); Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, 4 vols. (Madrid: Bailly-Baillière, 1905-12), III, *passim*.

¹³ Alan D. Deyermond, *A Literary History of Spain: The Middle Ages* (Lon-

don: Benn, 1971), 166-70 y del mismo en *Historia y crítica de la literatura española*, ed: Francisco Rico, I: Edad Media (Barcelona: Crítica, 1980), 485-528.

14 Alan D. Deyermond, "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature", *Hispanic Review*, 43 (1975), 231-59.

15 Deyermond, *Literary History*, 170-177, n. 53.

16 Deyermond, *Literary History*, 306-08, 209-10.

17 *Celestina*, ed. Millares/Mantecón, 31.

18 María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de la Celestina* (Buenos Aires: EUDEBA, 1962).

19 Véanse la bibliografía de Snow así como los documentos citados en la nota 9.

20 Hasta ahora nadie ha hecho la reseña detalladísima que necesitamos de la obra de Marciales. Está anunciada desde hace varios años otra edición crítica preparada por Dorothy Sherman Severin.

21 El anuncio aparece en el último número de *Celestinesca*, 11 (1987), 56; va a ser una obra en colaboración de los profesores Corfis, Fothergill-Payne y García.

22 Northrop Frye, *The Anatomy if Criticism* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1957), 249.

23 *Celestina*, ed. Millares/Mantecón, 83 (Acto III) (Sempronio).

OBRAS CITADAS

Aribau, Buenaventura Carlos. "Observaciones sobre la novela intitulada *Celestina*". *Biblioteca de Autores Españoles*, III. Madrid: Rivadeneyra, 1846.

Castro, Américo. *La Celestina como contienda literaria*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.

Criado de Val, Manuel. *Indice verbal de La Celestina*. Madrid: C.S.I.C., 1955.

Deyermond, Alan D. *A Literary History of Spain: The Middle Ages*. London: Benn, 1971.

—. "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature". *Hispanic Review* (1975): 231-259.

—. *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Francisco Rico, I: Edad Media. Barcelona: Crítica, 1980: 485-528.

- Frye, Northrop. *The Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1957.
- Gilman, Stephen. *La Celestina: Arte y estructura*. Trad. Margit Frenk de Alatorre. Madrid: Taurus, 1974.
- . *La España de Fernando de Rojas*. Madrid: Taurus, 1978.
- Herriot, James Homer. "The Authorship of Act I of *La Celestina*". *Hispanic Review* 31 (1963): 153-159.
- . "Fernando de Rojas as Author of Act I of *La Celestina*". *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*. I. Madrid: C.S.M.P./Gredos, 1972: 295-311.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La Originalidad artística de la Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. 4 vols. Madrid: Bailly-Baillière, 1905-1912.
- Menéndez Pidal, Ramón. "La lengua en tiempo de los Reyes Católicos: del retoricismo al humanismo" *Cuadernos Hispanoamericanos* 11 (1950): 9-24.
- Morize, André. *Problems and Methods of Literary History*. 1922: rpr. Nueva York: Biblio y Tannen, 1966.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Agustín Millares Carlo y José Ignacio Mantecón. México: Leyenda, 1947.
- . *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Intr. y ed. crítica de Miguel Marciales. Urbana-Chicago: U. de Illinois Press, 1985.
- Serrano y Sanz, Manuel. "Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina* y del impresor Juan de Lucena". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 7 (1902): 245-299.
- Snow, Joseph T. *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.
- Valle Lersundi, Fernando del. "Documentos referentes a Fernando de Rojas". *Revista de Filología Española* 12 (1925): 385-396.
- . "Testamento de Fernando de Rojas". *Revista de Filología Española* 16 (1929): 366-388.