

M. R. LIDA DE MALKIEL'S UR- "CELESTINA" (1949)

Yakov Malkiel
University of California, Berkeley

Any merely external account, no matter how circumstantial,¹ of María Rosa Lida de Malkiel's scholarly concern with *La Celestina* will, on balance, fall short of doing justice to her own growth as an analyst experienced in the course of this central endeavor of the concluding fifteen years of her life.² To sum up the information provided on an earlier occasion, there exist three consecutive typescript versions of her *Celestina* book, of which the definitive, except for a few last-minute addenda and corrections at the galley-proof stage, underlies her *magnum opus* which appeared posthumously in December 1962. The first version, which was not slated for publication because it was completely superseded, embodied the fruits of approximately one year of intensive research, conducted first at Harvard and later at Berkeley; it might have yielded a fairly slim book of perhaps one hundred fifty printed pages. The author made no attempt to get this preliminary "redacción" published; she regarded it as a draft possibly worthy of eventual publication, after appropriate adjustments and expansions. To gain the necessary perspective, she decided to postpone the re-reading of the text until after the completion of an exacting book review-article. The book entrusted to her care happened to be Ernst Robert Curtius' *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948), and the critical dissection turned out to demand not just a few weeks, as we anticipated, but a full twelve-month-period.³ When she finally reverted to her *Celestina* research and re-read her initial version, she was thoroughly dissatisfied with her own effort and decided to start out from scratch. The stumbling block was not merely her disappointment at a relative lack of elaboration, a deficiency that might have been speedily remedied, since the author at that stage of her life had plenty of leisure and enjoyed good health, but a fairly radical change of approach to some dimensions of the chosen topic.

The only clue to her earlier thinking is a short newspaper article, which appeared in the Sunday literary supplement to the Buenos Aires daily *La Nación*, on January 16, 1949, under the title "Originalidad de *La Celestina*".⁴ Since that source is hardly within easy reach of *Celestina* scholars, it may be profitable to reprint it, at least, in part, with appropriate comments. No indiscretion, on the other hand, is involved, since the item at issue has already been made public: Relative inaccessibility is not tantamount, in its moral implications, to unavailability.

To separate the tentative version, which squarely underlies the newspaper article,⁵ as drastically as possible from the later monumental work, I shall designate it, at my own risk, as *Ur-"Celestina"*, in obvious imitation of such titles as, say, *Urfaust*, a felicitous term minted by Goethe scholars after the discovery of the primitive version of the *Faust* play. Rather than using the newspaper clipping as my immediate source, I shall

reproduce characteristic sections of the article from a handwritten version, conceivably a copy or a draft of the text that in the end reached the Buenos Aires printing plant.

LA ORIGINALIDAD DE LA CELESTINA

. . . Todas estas incógnitas--varias, múltiples--son tan atractivas que se ha jugado no poco a resolverlas. Digo "jugado" porque en casi todas ellas el análisis interno no basta para dar solución satisfactoria: son sencillamente problemas tentadores pero hasta ahora insolubles por falta de datos. Puesto que una condición de la sabiduría es saberse limitar, vale más renunciar a las fascinantes preguntas: "¿Quién escribió *La Celestina*?", "¿Cómo era Fernando de Rojas?" y tratar de aclarar algo más accesible y urgente: "¿Qué es, cómo es la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*?"

Si dentro de alguna tradición literaria de la Europa occidental se quiere encuadrar esta obra que burla toda clasificación convencional, evidentemente sólo puede pensarse en la Comedia Nueva, la de Menandro, transmitida a los tiempos medievos y modernos por el teatro de Plauto y Terencio y que en términos genéricos puede bosquejarse así: el joven amo logra sus amores ya con una doncella de baja condición--reconocida al final como ciudadana, mediante alguna oportuna contraseña, lo que conduce inexorablemente a las bodas--, ya con una astuta cortesana. Para llevar a cabo estos difíciles amores, el joven amo necesita dinero, que no posee. Quien se lo obtiene es el *servus fallax*, gracias a su ingenio fertilísimo en estrategias para burlar al *leno*, dueño de la bella, o al *durus pater* del enamorado.

También en *La Celestina* el joven caballero cumple su amor gracias a la mediación de la gente baja, pero, a partir de esta identidad, no hay sino diferencias. Y la diferencia básica es que, para Plauto y Terencio, lo esencial de la obra dramática es lo ingenioso del argumento, el *imbroglio* a cargo del *servus fallax*: ambiente y caracteres apenas interesan. Plauto subraya tal situación amontonando las dificultades que el esclavo intrigante tiene que vencer, y a tal punto la treta pasa a primer plano que en algunas comedias, como la *Cásina* o la *Mostellaria*, una vez resuelta, el desenlace se narra, sin representarse, en unos pocos versos apresurados. Terencio, más refinado, no destaca hasta ese extremo la treta, pero el argumento complicado es siempre su principal preocupación. El ideal a que aspira Terencio con su *contaminatio* (o combinación de dos originales griegos para una comedia latina) es hacer más variada, más taraceada la intriga, que en el *Phormio*, por ejemplo, alcanza una trabazón perfecta: en el desenlace, como en un juego de paciencia, todas las piezas ensamblan primorosamente. En otros términos: aunque, mirada desde sus orígenes antiguos, la Comedia Nueva tenía como tema central el amor, la verdad es que le interesaba más el proceso para lograr el amor que el amor mismo.

Pero la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* es una obra de amor. Mejor dicho: en ella es esencial la visión artística del amor que Europa "descubre" en el siglo XII en el *roman courtois*, en los libros de caballerías, el *Tristan* ante todos. Una vez que figuran como centro de la obra

Calisto y Melibea, todo el antiguo cuadro queda alterado. Cambia el tono: el amor de los dos protagonistas nobles, siempre trágico en la novela sentimental de la Edad Media, proyecta su tragedia sobre los personajes viles, cuyos enredos constituían el núcleo de la comedia grecorromana. Como queda en primer plano el amor, y relegada al segundo la ingeniosa intriga, el argumento se simplifica y, en compensación, se ahonda con el estudio demorado de los personajes, motivándose minuciosa y verosímelmente cada acción, cada actitud. Y no sólo se enriquecen por dentro los personajes, sino también por fuera, absorbiendo la vida de la ciudad, introduciéndola con avidez insospechable para la Comedia Nueva y su imitación romana. Así pues, el instalar la concepción medieval del amor noble dentro de la obra dramática antigua tiene por consecuencia un cambio técnico (simplificación del argumento, que, a su vez, trae aparejados numerosos reajustes menores), mayor acogida del ambiente concreto y nuevo dibujo de caracteres. Es claro que todas estas consecuencias son diversas fases de una misma actitud: el mismo realismo verosímil que rige las modificaciones técnicas es el que impone la visión concreta de la ciudad, cuyo aspecto humano es la honda penetración de los caracteres.

Hay en *La Celestina* varios importantes resortes técnicos, de esos que todo gran dramaturgo, sea Sófocles o Shakespeare, descubre por sí mismo. En el caso del autor--o autores--de la *Tragicomedia* son sin duda hallazgo propio, ya que no parecen haber tenido precedente ni, lo que es más significativo todavía, tampoco parecen haber ejercido influencia alguna en el teatro español del Siglo de Oro. Uno de estos resortes es la minuciosa motivación, que anuda lógica y psicológicamente cada paso de la acción. En verdad, el argumento es tan sencillo y es tan evidente el deseo de concretizarlo en una representación realista, que no sorprendería hallar, como en *La Dorotea*, toda suerte de pintorescas digresiones hilvanadas con cualquier pretexto sobre la sencilla trama. Pero no hay digresiones. La única excepción es el acto IX anudado externamente con el resto del argumento sólo por el recado que trae la criada de Melibea, y aun allí el "interpolador" tomó pie en el odio de las mujerzuelas hacia la "alta doncella" para motivar en las Adiciones (Acto XV) el desenlace trágico.

Tan esmerada motivación, tan densa secuencia de causas y efectos, es uno de los aportes más originales del autor (o autores) de *La Celestina*, ya que no la poseía, por esencia, la literatura dramática a su alcance. No sólo falta en Plauto, más atento al regocijo escénico que a la coherencia dramática; tampoco Terencio, pese a su esmero en trazar una intriga sin resquicio, se desdeña de introducir personajes pegadizos, verdaderos *dei ex machinis*, parientes o valedores de las malaventuradas heroínas, y hasta personajes que no tienen más misión que la de entrecortar un relato demasiado largo para monólogo. Pero la introducción arbitraria de personajes no es más que un aspecto de este hecho básico: la comedia latina está armada sobre un conjunto de convenciones fijas tales que permiten prescindir de la motivación verosímil de las cosas. *La Celestina*, en cambio, motiva concienzudamente cada presencia, cada acto, cada palabra. Claro que lo puede hacer porque su primer fin artístico no es diseñar un argumento ingenioso cuyas peripecias compliquen por fuera a los personajes, sino reflejar la realidad que entrelaza con hilos inextricables aun los pocos

hechos del más sencillo drama. Desde el momento en que Calisto, rechazado por Melíbea, corre a encerrarse en su cámara, la más minuciosa y verosímil motivación trae a escena a Sempronio, el criado. Éste no se lanza de suyo a medias en los amores del amo, sino tras elocuente deliberación entre amor, egoísmo, cobardía y codicia, que en la conversación inmediata le hará proponer los servicios de la tercerona, y en la escena en casa de ésta le muestra inerte ante las audacias de la joven Elicia y las astucias de la vieja Celestina. De camino entera a ésta de su menester, subrayando la complicidad de ambos. Para abrir la puerta a Sempronio y Celestina--motivación verosímil--Calisto llama a escena al otro criado, Pármeno, que nombra con insulto a Celestina porque la conoce y por natural rivalidad con su compañero de servicio, y se refiere a sucesos anteriores al drama (su pasado, entrelazado con el de la tercera), con motivación histórico-psicológica esencial en la pintura de caracteres. Y así siempre: el autor o autores tienen clara conciencia de la trabazón rigurosa del acontecer (véase en el acto II, cómo Pármeno reduce los amores de Calisto a un encadenamiento de sucesos) y reflejan esta atención renacentista a la causalidad natural en su arte dramático--minuciosa motivación verosímil--y en su estilo--frecuentes series consecutivas. En suma: la comedia latina es la única fuente donde Rojas (para nombrar al autor que se nombró) podía aprender técnica teatral. El examen de su técnica demuestra que ése es el origen de varios recursos importantes. Pero demuestra también que en lo elegido y en lo desechado, en lo alterado y lo añadido se trasluce un claro propósito artístico, coherente con otras modificaciones esenciales del modelo antiguo (cambio de asunto, ansia realista, penetración de caracteres), y nacidas todas de su singular sentido trágico y de la concepción renacentista de la realidad.

* * *

Un rasgo esencial y evidente de *La Celestina*--obra que por algunos toques muy visibles, tales como amores señoriles e intrigas de gente baja, nombres antiguos o que a tal suenan, se inscribe en la tradición de la comedia latina--, es la extraordinaria riqueza de detalle, el ambiente amorosamente pintado con la minucia exacta del miniaturista, expresión de un ávido apego a la realidad terrena. En contraste con Plauto y Terencio, Rojas ni empobrece un modelo para darle universalidad, ni reproduce un ambiente extraño, proclamando su exotismo. Su solución fue trasladar el tema tradicional al ambiente contemporáneo.

Nunca se subrayará bastante el alcance de tal novedad, para la que apenas puede señalarse antecedente literario: no por cierto el teatro religioso, siempre remoto en ambiente, ni tampoco la novela sentimental o caballeresca, reacia al detallismo verosímil. Y nada de color local como [mero] embellecimiento del escenario: la transposición a lo contemporáneo es tan esencial que ha modificado, por ejemplo, el punto de partida de la acción dramática: el encuentro de Calisto y Melíbea, del que pende entera la *Tragicomedia*. Como en la Antigüedad (o por lo menos en su representación literaria) no se concibe el coloquio de amores con una doncella honesta, la relación de la pareja protagónica asume en la Comedia Nueva formas en extremo chocantes para hábitos sociales más modernos: el atropello,

si la doncella es rica, pero, en el caso más general, la doncella pobre o esclava vive bajo apariencias equívocas que permiten acercarse al galán. Todo esto cae de suyo para una obra a la que se quiere situar en la realidad del siglo XV. ¿Cómo se encuentran Calisto y Melíbea? "Entrando Calisto empós de un falcón suyo, halló y a Melíbea, de cuyo amor preso, començóle de hablar". Tal encuentro posee, a su vez, raíz tradicional y literaria, que el autor simplifica, subrayando en la escena siguiente, con el quehacer de Sempronio ("Abatióse el girifalte e vénele e endereçar en el alcándara") lo verosímil del azar que ha conducido a Calisto a la huerta de Melíbea.

En ese primer encuentro, Melíbea rechaza a Calisto, y éste, desesperando de alcanzarla, da oídos a su criado y recurre a la tercería de Celestina. Esta secuencia depende a tal punto de las circunstancias históricas de la época que ha sido tachada de falsa aun por un ingenio tan sagaz como don Juan Valera, precisamente porque no advertía la convención social del siglo XV, y porque inconscientemente elevaba la suya a norma universal y eterna. En tiempos de don Juan Valera, era absurdo para un galán como Calisto no pedir buenamente a los padres la mano de la bella. En tiempos de Fernando de Rojas la diferencia social, centro de una misma categoría nobiliaria, entre galán y dama era tan importante que excluía de raíz la posibilidad de una relación lícita. Así se desprende, en efecto, de la indignación de Melíbea, "que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano conmigo el ylicito amor comunicar su deleyte". La condición del ilícito emana automáticamente de la distancia que los separa dentro de su misma clase hidalga, y en la respuesta de la "alta doncella" resuena castellanamente el sentido social del honor mucho más que la nota del pudor intelectual.

Los ejemplos de esta avidez realista por recrear literariamente lo local y contemporáneo son inagotables. El autor o autores de *La Celestina* se complacen en la variación de unos mismos personajes (los dos criados Sempronio y Pármeno, en los primeros actos; los dos criados Sosia y Tristán, en los últimos; las dos mujerzuelas, Elicia y Areúsa) y de unas mismas situaciones: dos soliloquios de Celestina en la calle; dos visitas de Celestina a Melíbea; dos encuentros de la madre y la tercera; dos relatos de Celestina a Calisto; dos imaginativos coloquios del galán; dos apasionadas escenas de amor en el huerto. ¿No dijo Shakespeare que la vida es una torpe conseja, dos veces contada? *La Celestina* coincide con Shakespeare en abandonar el elegante esquematismo grecorromano por esta sensibilidad de lo vario y lo encontrado.

Fiel a la diversa realidad, Rojas (o quien fuese) se complace en presentar a sus criaturas en su medio habitual, no en el corte convencional del drama: el caballero sigue la caza de altanería, el criado cuida de halcón y caballo, la matrona sale a visitar enfermos y deja a la hija el cuidado de entenderse con la vecina por el hilado, el padre vigila y planea cauteloso la felicidad de la hija, la criada obedece contra su conciencia, la cortesana halaga y engaña a tres o cuatro galanes; la tercera intriga, trota, conjura, aconseja, trae y lleva, riñe, seduce a hombres y mujeres. Toda la vida de la ciudad, material y espiritual, está abundantemente evocada; recuérdese, como muestra única, el himno con que hombres,

animales y hasta piedras aclaman el paso de Celestina. Sólo faltan dos elementos, que no todas las ciudades poseían: Corte y Universidad.

El desarrollo de los personajes humildes, sobre los que el artista antiguo no paraba su atención, es extraordinario. Una frase indignada de Sempronio: "¡Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros!" prueba cómo el autor se trasfunde con imparcial simpatía en el alma de todas sus criaturas: el hecho de que el público escogiese como protagonista de la *Tragicomedia* a Celestina, la bruja alcahueta, responde entre otras razones a lo logrado de esa innovación "democrática". No podemos imaginar a la nodriza de Fedra como heroína del *Hipólito*, ni a la fiel Ana sustituyendo a Dido en el fervor de los lectores del cuarto libro de la *Eneida*, y esa imposibilidad mide la divergencia de actitud social del artista antiguo y el moderno.

Los catorce personajes de la *Celestina* rebosan de vida individual. Éste es su rasgo sobresaliente frente al teatro devoto de la Edad Media, con caracteres prefijados, y frente al teatro del Siglo de Oro, de personajes fuertemente convencionales. Por ser individuos y no tipos, los de *La Celestina* no se retratan de una vez para todas, como en las llamadas comedias de carácter (cf. *La verdad sospechosa* con su retrato inicial del mentiroso, confirmado por la conducta de don García hasta el desenlace). Al contrario: los caracteres surgen lentamente ante el lector, en sus pocos actos, en sus muchas palabras, frente a los otros en los diálogos, frente a sí mismos en soliloquios y, además, en el juego mutuo de los juicios, semblanzas y reacciones de los demás personajes, no pocas veces contradictorios, ya que en ellos no sólo pintan al personaje en cuestión sino, principalmente, a sí mismos. Un ejemplo: Calisto traza en el acto I el retrato físico de Melibea: los cabellos como "las madejas del oro delgado que hilan en Arabia", "los ojos verdes, rasgados, las pestañas luengas, las cejas delgadas y alçadas, la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos, los labrios colorados y grosezuelos" En el acto VI pondera su perfección natural, inaccesible a los artificios con que pretende igualarla el resto de las mujeres; en el XIV recuerda sus gestos y palabras, sus melindres y audacias de enamorada primeriza. En el mismo acto VI Celestina declara conocer de antiguo a su madre y casa, y concede: "aunque Melibea se ha hecho grande, mujer discreta, gentil", insinuando que hasta hace poco era una niña insignificante. El criado rencoroso Pármeno rinde homenaje involuntario a su belleza, nombrándola como parangón (bien que superado por su coima) de hermosura femenina (acto VIII), y el criado satisfecho Sempronio invita a sus familiares (acto IX) a despachar el convite "para entender en los amores de este perdido de nuestro amo y de aquella graciosa y gentil Melibea". Estas palabras provocan la furia venenosa de las dos rameras que asisten a la francachela, y que a porfía denigran con corrosiva caricatura a la "alta doncella", hasta reducir sus gracias a afeites malolientes y deformidad senil.

Precisamente porque cada personaje es una perfecta individualidad, esta minuciosa pintura no se sujeta en modo alguno a unidad académica. Como las criaturas de Cervantes--y como el llamado *homo sapiens*--los de *La Celestina* observan en su desarrollo una unidad interna, una línea muy

clara y, a la vez, variaciones libres que no impiden reconocer un diseño coherente. Así, Calisto, el elocuente enamorado, el consumido y destruido por su pasión, tiene momentos de silencio y de hastío (acto XIV); pero tales notas, en apariencia discordantes, integran hondamente su fisonomía de soñador solitario, siempre desengañado al choque de la realidad. Otras notas comunes a todos los personajes: en su condición de individuos, cada cual tiene tras sí su pasado, su historia particular, aludida y recordada, que condiciona su presente. Cada cual actúa no sólo movido desde fuera, por las circunstancias, sino [también] desde dentro, por su propio carácter. [Así, en el acto I el mozo Pármene se declara dispuesto a] cambiar de conducta, pues las promesas de Celestina han persuadido su entendimiento; pero en el acto siguiente se muestra todavía inalterablemente fiel a Calisto. La fidelidad le vale injustas represiones, que una vez más le deciden a abandonar su actitud; pero a pesar del asentimiento de su inteligencia y de su voluntad, el cambio no se realiza hasta el acto VII, cuando la vista de la amada avasalla su sensualidad. Otra nota común de los personajes es su vuelo imaginativo, perceptible en los apasionados parlamentos de Calisto y Melibea, en la evocación que hace Celestina del buen tiempo pasado, en la fuerza incisiva con que Areúsa pinta las miserias de las mozas de servir. Hasta un personaje tan apocado como lo es Elicia en las adiciones nos sorprende con este inflamado vigor lírico: "¡Oh Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes! ¡Mal fin hayan vuestros amores, en mal sabor se conviertan vuestros dulces placeres! ¡Tórnese lloro vuestra gloria; trabajo, vuestro descanso! ¡Las hierbas deleitosas donde tomáis los hurtados solaces se conviertan en culebras . . .!" (acto XV).

De entre los catorce personajes, escogemos deliberadamente el uno de los dos más importantes en el sentido del autor, esto es, no la vieja Celestina, sino Calisto el enamorado. Calisto es un carácter demasiado complejo para convertirse, como Romeo, en personaje popular. Desglosar de la sabia trama de su retrato las hebras tan variadas y tan armónicas que entretejió su creador es tarea poco menos que inagotable. Baste enumerar las principales y detenernos en una sola. Calisto es débil, tan débil que no fía de sí mismo y recurre constantemente al consejo y testimonio de sus criados. Sin ser pedido, regala cien monedas de oro a Celestina, pero inmediatamente solicita el beneplácito de sus criados: "Hermanos míos: ¡cient monedas di a la madre. ¿Hize bien?" (acto II, cf. XIII). Es quejumbroso y sentimental: llora y se deleita en verse llorar. Es un egoísta tan concentrado en sí mismo que no ve la realidad, ni por consiguiente rige para él el concepto de verdad: Calisto acoge con desmedida alabanza a la tercera pintada y rotosa y se arrodilla ante ella con absurda cortesía, pero solo mientras ella es el instrumento para ganar a Melibea. Una vez lograda ésta, cuando se entera de la muerte de Celestina, es muy otro el juicio que le merece: "La vieja era mala e falsa . . . Permisión fue divina que así acabase . . ." (acto XIII). De tan egoísta, Calisto huye de la realidad, huye de vivir: "¡Oh mesquino yo, cuánto me es agradable de mi natural la solitud e silencio e escuridad!" (acto XIV); "¡Oh si en sueño se passasse este poco tiempo!" (acto V). La falta de sentido de lo objetivo permite que su imaginación se lance sin lastre desde el menor trampolín de realidad. A través del humor maligno de Pármene, el artista ha definido este sesgo. Celestina consuela a Calisto, jactándose de haber

cazado a mujeres mayores que Melibea, y el soñador la corrige con característica andanada: "Eso será de cuerpo, madre; pero no de gentileza, no de estado, no de gracia e discreción, no de linaje, no de presunción con merecimiento, no en virtud, no en habla". Y Pármeno murmura al oído de su cofrade: "Ya escurré eslabones el perdido. Ya se desconciertan sus badajadas. Nunca da menos de doze, siempre está hecho reloj de medio día". No le basta, en efecto, al desbocado soñador un solo eslabón ni un solo tañido en honra de la amada, antes necesita la amplificación máxima, los doce toques de mediodía.

Parejas con esta vehemente imaginación corre su impaciencia. El enamorado en Ovidio y el condenado en Marlowe quieren detener el tiempo: Calisto desea darle alas

Con la misma extraordinaria finura y profundidad despliega *La Celestina* el carácter de los demás personajes, sea poco o mucho lo que tengan que decir. En la carta "A un su amigo", y quizá por cautela, el autor declara como uno de los méritos del acto primero, que halló hecho, "la gran copia de sentencias entrexeridas que so color de donayres tiene. ¡Gran filósofo era!" Ante la originalidad, la fuerza, la perfección de su obra dramática ¡qué podremos decir nosotros sino sus mismas sencillas palabras? ¡Gran artista era!

.

The chosen segments, totalling approximately two thirds of the whole,⁶ suffice to characterize the author's initial attack on an elusive and exacting topic. One immediately recognizes her critical and philological equipment: a trained classicist's superb knowledge of the plays by Plautus and Terence, as the distant Latin prototypes; familiarity with world literature, including Arthurian romances and, on the side of the theater, not only Shakespeare but also Marlowe;⁷ plus--implied rather than explicit--very close acquaintance with the entire body of Spain's 15th century literature, which she had just finished examining while at work on her doctoral dissertation, still unpublished at the time she reached the Harvard Campus as the holder of a Rockefeller Fellowship (September 1947). Distilling as she did the original or preliminary version of her new book for an educated lay audience, she refrained from citing other pre-Renaissance authors, be it only for the sake of contrast. But the freshness and spontaneity, for which she again and again so much admired the *Tragicomedia*, stand out with particular starkness when held against much that was merely imitative and, consequently, pale or faint in the writings of the immediately preceding generations. While María Rosa Lida de Malkiel, by 1947-48, had very scrupulously read various versions of the play at issue, she had not yet examined--certainly not in depth--the numerous imitations of *La Celestina*. That labor of love came somewhat later--when she set out to prepare the second redaction of her *Celestina* book--and before long, not unexpectedly, yielded certain by-products.⁸

One point on which there can henceforth be no doubt is that the dual emphasis on originality and on artistic vigor which are rightly viewed as the two parallel hallmarks of María Rosa Lida de Malkiel's approach to *La Celestina* go both back to her earliest thinking, as is clearly shown by

the combination of title and concluding statement of her 1949 newspaper article. All that she changed later in this respect was to reshuffle the collocation of the key work "artístico" from the final sentence to the title. The point bears elaboration, insofar as Stephen Gilman's highly controversial book, *The Art of "La Celestina"*, places a comparable heavy dual stress on artistry and freshness of inspiration, while deviating radically from Lida de Malkiel's preoccupation with the characters. The English version of the Gilman book at issue appeared in 1956; he had been at work on it in the years 1950-52, as one gathers from his prefatory note to the Spanish translation, prepared by M. Frank Alatorre and published at a distinctly later date.⁹ By dint of scrutinizing the English and the (slightly polished and expanded) Spanish version of the Gilman book here referred to, one learns that the author was the beneficiary of one of the very few copies of the 1949 paper here under examination that circulated outside Argentina; and that he had shown, at least, one chapter of his book, at its embryonic stage, to his Latin American friend and correspondent, and later even summarized, for the benefit of his readers, some of her succinct comments.¹⁰ These bonds of personal friendship between the two may have motivated María Rosa's reluctance to state her unavoidable disagreements with Gilman's approach to such matters as the delineation of characters in the play; the determination of the genre; and the discussion of the authorship (see E. S. Morby, *CL*, 10 [1957], 302-304). Had she wanted to be nearly so polemic in this instance as she was soon to become in other pronouncements on studies in a modernist or experimental key on issues of older Spanish literature,¹¹ she could very easily have done so either in the definitive version of her own book or in some independent journal article (given, e.g., the heat generated by the violence of Leo Spitzer's unprovoked attack on Gilman).¹² The situation was different with M. Bataillon's book, *"La Célestine" selon Fernando de Rojas* (Paris: M. Didier, 1961), since its message was entirely divergent, with the emphasis shifted in the direction of the alleged didactic bias of Rojas. The 1949 fragment shows that María Rosa never toyed with such an idea, and the 1962 book has prepared its readers for this display of indifference toward a newly-raised issue. In view of the late publication date of Bataillon's book, Lida de Malkiel's disapproval of her distinguished (and otherwise highly esteemed) Parisian counterpart's uncharacteristic "heresy" could have been wedged in either on the occasion of the correction of the galley-proof (in 1961) of her *magnus opus*, or in a separate review article, which might have been easily arranged for. Had María Rosa Lida de Malkiel been vindictive, she might have used some such opportunities, since there had been certain mildly irritating disagreements in the past with the Collège de France Hispanist.¹³ However, María Rosa, despite the huge ammunition available to her, refrained from indulging any lust for vendetta, and Bataillon, who was a *grand seigneur* in real life and in his scholarly pursuits as well, visibly appreciated this show of restraint on the part of a potential opponent and eventually made a serious effort to translate his esteem and affection into action.¹⁴

From the start, María Rosa Lida de Malkiel was adamant in refusing to take any active part in the controversy about the authorship of the three components of the *Tragicomedia*. She regarded this dispute as a blind alley. It is amusing to observe her skill in resorting to all sorts of paraphra-

ses to drive home her predicament and ensuing agnosticism: "autor o autores", "Rojas (o quien fuese)", etc: Of course, she was prepared to expound the history of this famous quarrel among historians of literature, right at the start of her *magnum opus*--characteristically, in a preliminary chapter (*Originalidad artistica*, "Introducción", pp. 11-26), as if to emphasize that this matter was extraneous to her actual task and prime responsibility. By way of concession, she occasionally called the author of Act I "el antiguo auctor", with his archaizing spelling chosen by way of self-protection.

The moment has now arrived for pointing out certain discrepancies between the two *enfoques* of the years 1947-49 and 1956-62, respectively. The following disagreements come to mind at once:

(a) The realism in the evocation of a late-medieval Spanish townscape, here praised on a par with Rojas' vaunted realism in the delineation of the protagonists and other characters of his play, was to lose some of its importance. In the course of the transition from the second (1955) to the third (1960-62) "redacción", it was completely eliminated from the architectural design of the book and left in reserve, as it were, to qualify as a potential separate article in response to some appropriate invitation.¹⁵

(b) Added at a fairly late date--long after the completion of the 1947-49 sketch here presented--to the sources or prototypes of *La Celestina* were the "elegiac comedy"--a heterogeneous conglomerate of short pieces (typically, narratives interspersed with dialogues or, conversely, dialogues adorned with intercalated narratives)--which reached its peak in 12th-century France; and the "humanistic comedy"--cultivated principally in Italy and conceivably launched by Petrarch, initially with Latin and later with the vernaculars serving as its vehicles. An especially thorough discussion of this matter added new dimensions to the opening chapter, "El género literario" (pp. 29-78), whose climax was the demonstration that *La Celestina*, though neither a play the way Antiquity conceived one nor indeed a modern-day play, was nevertheless a play *sui generis*, perhaps best defined as a successful escape from the narrow confinement of a medieval play. None of this is adumbrated in the 1947-49 outline.

(c) One finds here no premonition, let alone demonstration, yet of one of María Rosa Lida de Malkiel's most startling and least assailable discoveries presented in 1962: namely that of the confusion, or rather interchange, of the two young prostitutes Elicia and Areúsa in the interpolated acts of the play.

(d) María Rosa's style changed substantially over the years, and she was entirely aware of this process, not devoid of intentionality. In her earlier writings, including her Dido monograph of the early 'forties, her prose showed vestiges of rhetorical bravura--especially in papers written for literary journals and in public lectures. There is no dearth of exclamations and multi-layered questions of innuendo and irony, of appeals to tested devices in seductively capturing the reader's attention (to the

exclusion of puns and the like). The paper here offered embodies one of the last specimens of that "lively style", which undoubtedly titillated her *porteño* readership; it was, as a matter of fact, fully expected of any would-be contributor to the Sunday literary supplement to *La Nación*. In later years, the author made a deliberate effort to rid her manner of writing of any dosage of piquancy and playfulness, because she had meanwhile become a staunch believer in the essential separation of expository from artistic prose. To be sure, she continued to demand of herself tidiness, but no longer cuteness; what was an asset in a feuilleton or a short essay, she would argue, was apt to become a liability in a major scholarly undertaking.¹⁶ With this basic reorientation of the author in mind, it may prove rewarding to contrast, on the level of exposition, any page picked from the draft here presented with its 1962 counterpart in the definitive wording of María Rosa Lida de Malkiel's book on *La Celestina*.



Areúsa y Elicia (illus. F. Ezquerro) Ed. Marte, 1968.

NOTES

¹ See *Celestinesca*, Vol. VI:2 (Fall 1982), pp. 3-14.

² Over the last year or so I have been aware of few events qualifying for mention as additions to the earlier article. *Dos obras maestras españolas: "El Libro de buen amor" y "La Celestina"* has been taken over by a new publisher (Losada); a review of the venture authored by Ángel Mazzei, published in *La Nación* on October 30, 1983, under the strange title "Con rigor", unfortunately does not itself deserve that mark, bristling as it does with gross inaccuracies (the same holds true for the book jacket). In the meantime, there has appeared an expanded issue (Nos. 350-351, January-December 1982) of the prestigious literary journal *Sur*: "Homenaje a María Rosa Lida de Malkiel y Raimundo Lida", edd. Ana María Barrenechea and Emilio Peruzzi. The only contribution to this miscellany which has any serious bearing on any of M. R. L. de Malkiel's inquiries is the piece by Elsa T. de Pucciarelli, "El trasmundo infernal de la literatura francesa de la Edad Media" (pp. 159-172), which elaborates on M. R.'s monograph "El trasmundo en las literaturas hispánicas" appended to the translation into Spanish (*El otro mundo en la literatura medieval*) of a well-known book by Howard Rollin Patch.

³ See *Romance Philology*, vol. V: 2 and 3 (1952), pp. 99-131; reprinted, with addenda, in M. R. L. de M., *La tradición clásica en España*, ed. F. Rico (Barcelona, 1975), pp. 269-397. For a brief appreciation by an excellent British medievalist see Peter Dronke, "Curtius as Medievalist and Modernist", *TLS*, October 3, 1980, pp. 1103-6.

⁴ In all likelihood, the author was invited to extract this epitome of a book in the making during our brief visit to Buenos Aires in November 1949. She had contributed to that newspaper on at least one earlier occasion, in 1941.

⁵ Dedicated to her "best friend" Francisca Chica Salas. Some passages from this newspaper article were read and discussed as part of my unpublished lecture, "The Intellectual Growth of M. R. L. de M. in Light of New Discoveries", delivered at the University of London (Westfield College) on March 22, 1974.

⁶ To save space, I have omitted the introductory remarks and a big slice of concluding elaborations on the multi-faceted character of Calisto. Also, one quotation has been shortened.

⁷ When the author came to this country, she brought with her an impressive reading knowledge of older and modern English. She re-read Shakespeare's plays in their entirety--for the last time, about 1960. Her general curiosity about Dido's image in world literature prompted her to write the paper, "Dido en la poesía de Chaucer", *Orígenes* (Habana), 1 (1944), 3-14.

8 The most readily identifiable piece is "Para la fecha de la *Comedia Thebayda*, *RPh*, VI:1 (1953), 45-48. As regards the Golden Age *comedia*, María Rosa Lida had done very intensive reading, especially of the plays by Lope, in the late 'thirties and early 'forties, in avid search of reverberations of themes and verbal techniques of Antiquity. The voluminous notes she took on that occasion are still extant; they were to feed many of her subsequent writings. One piece harking back to that period was discovered amid her Josephus materials and published posthumously ("Lope de Vega y los judíos", *BH*, LXXV [1973], 73-113). Related studies on Lope and Tirso appeared, to mark the tenth anniversary of her death, in *La Nación*, October 29 and November 6, 1972. For a competent appraisal of this newly-highlighted strain of her *oeuvre* see Lía Schwartz Lerner's review article in *RPh*, XXXV:2 (1981), 374-388.

9 The Gilman book appeared with a painfully long delay in 1956, sponsored by the University of Wisconsin Press—a reminder of the fact that the Madison campus, under the leadership of J. Homer Herriott, had meanwhile become a center not only of Alfonsine, but also of *Celestina* studies; small wonder that María Rosa delivered several lectures on this topic there in 1954, stopping in the midwest on her return trip from Harvard to Berkeley. The Spanish translation issued under the title "*La Celestina*": *arte y estructura*, found a sponsor in Spain: Madrid: Taurus, 1974. Both versions are scrupulously indexed, so that the reader immediately finds the passages featuring the name of María Rosa Lida de Malkiel (more numerous in 1974 than in 1956).

10 I do not know whether the consultation was epistolary, or whether Gilman and Lida de Malkiel actually met on the occasion of her appointment to a Visiting Professorship at Harvard (Fall of 1954).

11 As samples one may cite her review article "Una interpretación más de Juan Ruiz", bearing on Ulrich Leo's *Zur dichterischen Originalität des Arcipreste de Hita*, and her review of Thomas R. Hart's *La alegoría en el "Libro de buen amor"*; see *RPh*, XIV:3 (1961), 228-237, and XIV:4 (1961), 340-343, respectively. There is little doubt that María Rosa would have warmly welcomed Gilman's straightforward historicist second *Celestina* monograph: *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of "La Celestina"* (Princeton U.P., 1972). But it is idle to discuss such issues, or to wonder how María Rosa, had she been alive, might have reacted to a very mature Américo Castro's "*La Celestina como contienda literaria: castas y casticismos* (Madrid: Revista de Occidente, 1965)—the book that concludes the series of ambitious, explosive interpretations of the *Tragicomedia*. (As a matter of curiosity I mention the fact that the author of another link in this chain, namely E. R. Berndt, a *paisana*, attended some of María Rosa's lectures at Madison, a circumstance which need not have hindered her from striking out in a different direction [*Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"*; Madrid: Gredos, 1963]). I do not mean to say that with the year 1965 grandiose interpretations of the *Tragicomedia* came to an abrupt stop; rather, they began to command distinctly less attention.

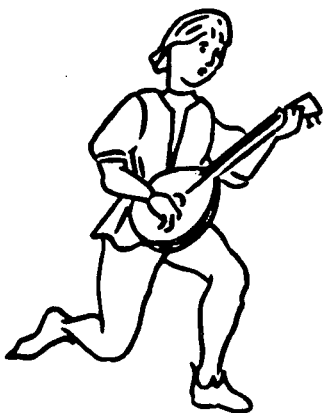
¹² Which later led to Gilman's rather feeble attempt at self-assertion or apologia in the same journal, namely the *Hispanic Review*.

¹³ The controversy started with a short piece devoid of any stridency, "Para la toponimia argentina: *Patagonia*"; *HR*, XX (1952), 321-3, of which there appeared a slightly abridged version, once more, in *La Nación* on Oct. 11, 1953. Bataillon's counterproposal ("Les Patagons dans le *Prima-léon* de 1524") appeared among the *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* (1955), fasc. 2, pp. 165-171, and was followed by a conciliatory article of some length, which the proponent of the original solution, unfortunately, did not live to read (see *Filología*, VIII [1962-64], 27-45). On other participants in this dispute see my "Bibliografía analítica preliminar . . ." appended ever since its 2d edn. (ca. 1970, p. 770b), to *La originalidad artística de "La Celestina"*.

¹⁴ I am thinking principally of his scintillating twin review articles: "L'originalité de *La Célestine* d'après un ouvrage récent", *RLC*, XXXIX (1965), 109-123, and "La originalidad artística de *La Celestina*", *NRFH*, XVII:3-4 (1963-64 [1966]), 264-290, as well as his brief but moving necrological essay in *BH*, LXV (1963), 189-191.

¹⁵ See "El ambiente concreto en "*La Celestina*", *Estudios dedicados a J. Homer Herriott* (Universidad de Wisconsin, 1966), pp. 145-164.

¹⁶ On this issue she disagreed completely with her brother Raimundo, whose scholarly writings, as time went by, became more and more essayistically spiced. This was perhaps the chief reason for his tragic inability to produce any *magnum opus*.



Calisto
(illus. A.J.M.)

Aguilar: *El globo de colores*. 1970