

## Estilo y argumentación en los discursos de *La Celestina*

Antonio Azaustre Lago  
Universidad de Santiago de Compostela

El análisis de las técnicas elocutivas en los discursos de *La Celestina* aporta una perspectiva enriquecedora en la evaluación de las funciones de la retórica en la obra, más allá de las consideraciones generales que la crítica ha avanzado ya de manera acertada. Tal es el objetivo del presente artículo, que, en particular, pretende mostrar cómo la cadena argumentativa condiciona el *ornatus* en el discurso oratorio de los personajes.

Para ello, se analizará una selección de parlamentos de extensión considerable, cuyo conjunto conforma uno de los estratos fundamentales de la obra de Rojas. Para un mejor estudio de sus elementos retóricos, los discursos estarán agrupados por personajes y parejas de interlocutores. Esta división permitirá determinar el carácter de cada uno a través del análisis de sus intervenciones, además de subrayar la importancia de la retórica como condicionante de su personalidad y posición social en la ficción. Las adiciones textuales en los discursos de la *Tragicomedia* constituirán otro punto destacado en el análisis. Como resultado, los principales rasgos estilísticos serán clasificados e interpretados en las conclusiones, en donde otro de los objetivos será evaluar la hipótesis de la doble autoría de *La Celestina* desde una perspectiva retórica<sup>1</sup>.

### *El análisis retórico de La Celestina: un estado de la cuestión*

En general, los estudios retóricos de *La Celestina* muestran dos constantes contrapuestas: de una parte, el enfoque panorámico; de otra, en el polo opuesto, el examen de cuestiones de detalle. Los aspectos atendidos por la crítica son muy abundantes, entre los que destacan la relevancia de las adiciones textuales de la *Tragicomedia*, el marcado uso de *sententiae* y *exempla*, la ironía y los elementos dialogísticos de la obra. Sin embargo,

1.– Se manejarán aquí tres ediciones de la obra: para la *Comedia*, el texto establecido por Canet (2011); para la *Tragicomedia*, el texto de Russell (1991), con la propuesta de Lobera *et alii* (2011) a la vista.

ninguno de los estudiosos referidos a continuación afronta un análisis detallado de la argumentación y el *ornatus*. Este tipo de estudio es incluso desdeñado por algún crítico —por ejemplo, Charles Fraker (1990)—, y pocos lo señalan como campo merecedor de mayor atención —excepcionalmente, Albert Lloret (2007) propone el análisis elocutivo detallado como línea de investigación fundamental—. Por este motivo, los distintos recursos retóricos en *La Celestina* a menudo son comentados de forma somera, no siempre con el examen de su función específica en cada contexto argumentativo, análisis que contribuiría a formar una idea mucho más precisa del papel e importancia de la retórica en la obra, y que es el objetivo de este trabajo.

Las monografías de Carmelo Samonà (1953), Stephen Gilman (1974) y Charles Fraker (1990) constituyen el examen más completo del estilo de *La Celestina*. Este es tratado de forma menos pormenorizada en las dos últimas obras, con la mención de las posibles fuentes que influyeron en la composición del texto, y no mediante la descripción minuciosa del *ornatus* retórico, perspectiva mucho más presente en la obra de Samonà y que se ve reflejada en los numerosos comentarios estilísticos que el estudioso hace sobre diversos pasajes de la obra. A pesar de ello, muchas de las características de los parlamentos de los personajes están apuntadas también en las obras de Gilman y Fraker, así como el comentario estilístico de alguno de los pasajes más importantes.

El estudio retórico de Samonà es sin duda el más ambicioso de las tres monografías sobre el tema, pues constituye un extenso análisis de varios puntos de la obra en los que la retórica juega un papel importante. Su principal objetivo es describir las aportaciones de esta para la formación artística de la obra, en especial como medio de expresión de un mundo particular de ideas y sentimientos (Samonà 1953: 22)<sup>2</sup>. El carácter dialógico de la obra, que permite la coordinación de elementos retóricos, es una orientación básica en el estudio de Samonà, sobre todo en su segundo bloque: «Dialogo, Reticismo ed elementi tematici» (Samonà 1953: 166). Por este motivo, los fragmentos analizados en su trabajo son sobre todo de tipo conversacional —intervenciones de extensión reducida—. Esta perspectiva de estudio difiere en parte de la adoptada en este artículo, en el cual se considera *La Celestina* como una cadena de discursos unidos por la acción dramática y el diálogo, consecuencia directa. Debido a esto, los parlamentos aquí analizados tienen carácter unitario, es decir, con una significativa independencia respecto a la acción dramática. Aunque la visión del estudioso italiano resulta más acertada para comprender la obra en su totalidad, ambos estudios son complementarios para la pro-

2.— Otro objetivo importante de Samonà es el estudio de la retórica amorosa de *La Celestina*, aspecto que no será tratado en el presente artículo al no haber seleccionado parlamentos de esta índole. El estudioso italiano le dedica sin embargo la mitad de su análisis estilístico.

fundización en el campo retórico de *La Celestina*. Además, el aislamiento de los discursos para su posterior análisis exhaustivo —sin perder por ello la concepción real de la obra— es una manera de enriquecer las aportaciones generales de los estudios retóricos, algo de lo que Samonà también se lamenta (1954: 166).

Algunas de sus conclusiones más destacadas tienen que ver con los recursos de la comparación y la enumeración, a los que el estudioso italiano dedica una atención significativa (1954: 129 y ss.). Respecto a la finalidad de las comparaciones en *La Celestina*, opina que la posición de Rojas coincide con la de un humanista de la época, cuyo deseo, en el plano de la creación literaria, es la búsqueda de un equilibrio entre la expresión de imágenes íntimas y el uso de la *auctoritas* clásica y mitológica. La gran importancia de este último elemento hace que se aprecie la excesiva artificiosidad en las comparaciones, que a veces pueden resultar una mezcla heterogénea de imágenes, intensificadas por otros recursos como la sinonimia o la hipérbole (Samonà 1954: 131 y 134)<sup>3</sup>. Esta característica, presente a lo largo de toda la obra, también refleja, en mi opinión y en la de otros estudiosos a los que se aludirá más adelante, un deseo más o menos intencionado del autor por mostrar la inutilidad del arte retórico. Muchos de los pasajes de *La Celestina* —entre los que se incluyen varios discursos analizados en este artículo— se pueden comprender a través de este uso incorrecto o malintencionado que hacen determinados personajes, sobre todo los de baja condición. Asimismo, el empleo superficial e indiscriminado de fuentes diversas por parte de personajes populares constituye una práctica firmemente arraigada en la tradición literaria hispánica, con *La Celestina* como una de sus expresiones más brillantes.

El estilo es una parte fundamental del estudio clásico de Gilman, que aprecia en la *Celestina* recursos retóricos en su gran mayoría ligados al carácter dialogado de la obra. Gilman (1974: 44) resalta «la extraordinaria frecuencia de las preguntas» como uno de los elementos más claros, que en los monólogos y soliloquios se convierten en *interrogationes*. Otro de los elementos básicos del estilo es la intención de los discursos, bien persuasiva, bien de expresión de ideas o sentimientos, copresentes aunque combinadas en distinta proporción (Gilman 1974: 46 y 49).

Gilman (1974: 78) señala también dos rasgos de estilo próximos entre sí, y que influyen notablemente en la obra de Rojas: el decoro de los personajes y la adecuación del discurso. En su opinión, el decoro en la tradición humanística significa la asignación a cada personaje de un lenguaje típico y exclusivo, sin que este tenga la capacidad de adecuar su registro. Sin embargo, Rojas flexibiliza en su obra esta rigidez del habla de los personajes,

3.— Esta pauta retórica fundamental en la obra se relaciona con el concepto más general de la *amplificatio*. Uno de los objetivos de Rojas es la exageración casi humorística en numerosos momentos de la obra, que logra en gran parte a través de estos recursos.

pues el autor otorga más importancia a la naturalidad de los discursos que a los moldes retóricos establecidos (Gilman 1974: 78). De este modo, en vez de disponer el estilo rígidamente, Rojas combina la clase social a la que pertenece el personaje con la gravedad del tema. El estilo se adapta entonces «a la elevación poética de las circunstancias y a la reacción viva que frente a esa elevación sienten los individuos interesados» (Gilman 1974: 78). El ejemplo más claro es el personaje de Celestina, el cual adapta su lenguaje dependiendo del receptor y de su finalidad. Así, a pesar de su baja condición, modifica su tono del discurso dependiendo de si su oyente es un criado o un personaje noble y de la intención. En la alcahueta esta intención es de carácter persuasivo, rasgo presente en todos los discursos de la obra, pero que en este personaje cobra vital importancia. Aunque esta sea la tendencia general del estilo de los discursos de *La Celestina*, existen según Gilman algunos parlamentos largos de los personajes —por ejemplo el monólogo final de Pleberio— «en los que el tópico y la acción gobiernan el estilo a expensas de la reacción individual (es decir, en que el hablante es colocado en el nivel del momento literario trascendental en vez de crearlo él)» (Gilman 1974: 91). En estos discursos el personaje pasa a un segundo plano, y el parlamento cobra importancia por sí mismo.

Por su parte, Fraker afirma que los parlamentos extensos son la base en la que se sustenta *La Celestina*, a la cual define como una colección de discursos organizados (Fraker 1990: 74). Esta interpretación, contraria a la que sustenta Gilman —la idea del diálogo breve como fundamento de la obra—, favorece un mejor estudio de los aspectos estilísticos de *La Celestina*, pues son estos discursos amplios los que presentan un mayor artificio retórico. Además, Fraker (1990: 77) confiere a la retórica un papel fundamental dentro de la valoración artística de la obra, que según él no debe ser relegada a un segundo plano. Dentro de las características generales del discurso, Fraker (1990: 73) observa la presencia casi permanente de la argumentación retórica en los distintos parlamentos de los personajes, que intentan persuadir a su oyente en casi todos los casos. Derivado de la argumentación, el carácter sentencioso de los discursos es otro rasgo que Fraker subraya como recurso para lograr dicha argumentación. Hay en *La Celestina* una gran presencia de refranes, frases proverbiales y moralejas que confieren a muchos de los parlamentos de los personajes este tono proverbial.

El último elemento en la obra de manera general que Fraker (1990: 78) señala es la ironía, sobre todo por el talante malicioso de algunos personajes, especialmente Celestina y Sempronio, y en menor medida Pármeno y las dos prostitutas. La comicidad de muchos discursos se basa en este recurso, que incluye al lector en un juego de complicidad entre este y el orador.

En la segunda parte de su estudio, Fraker (1990: 90) enumera los recursos de estilo más comunes de *La Celestina*. El primero de ellos es la

antítesis que aparece tanto en el auto I como en el resto de la obra adoptando diversas formas, entre las cuales destaca la comparación. Otro de los recursos que observa en *La Celestina* es el uso de la estructura «tema y variación». En numerosas ocasiones los discursos no avanzan, y simplemente se limitan a introducir variaciones sobre un mismo tema basadas en recursos retóricos como la *accumulatio*, la *expolitio* o la *divisio*. Según Fraker (1990: 88), esta multiplicidad de formas para expresar una misma idea se corresponde con el concepto de retórica en *La Celestina*. Derivado de este rasgo, el silogismo es el último recurso de estilo que señala como predominante en la obra. La deducción de un hecho o idea a partir de premisas es una de las maneras de persuasión que los distintos personajes de la obra utilizan en sus discursos. Este método de argumentación se corresponde con la *ratiocinatio*, que según Lausberg (1966: § 371) «busca la prueba de la verosimilitud (...) en la cosa misma que se discute». La otra forma de persuasión es la inducción a partir de ejemplos: la *inductio*, que busca la prueba de la verosimilitud en la semejanza (Lausberg 1966: § 371). De las dos, Fraker (1990: 95) destaca la basada en la deducción a partir de premisas, ya que el gran uso de sentencias a lo largo de la obra promueve este tipo de razonamiento. El proverbio o sentencia actuaría de premisa, y a partir de él se desarrollaría todo el razonamiento. La sentenciosidad de *La Celestina* es, por tanto, un rasgo esencial para la construcción de su argumentación retórica.

Al lado de las monografías reseñadas, múltiples son las referencias a los componentes retóricos de la *Celestina* en artículos y capítulos de libro. Debido a la ingente bibliografía celestinesca, nuestra selección aquí se ha ceñido al interés específico de este trabajo, con exclusión de otros estudios en donde la retórica ocupa un papel secundario.

En su estudio de la técnica retórica en la persuasión de Melibea, Erica Morgan (1979) subraya la importancia que Rojas otorga a la retórica como elemento fundamental de su obra, y que él mismo señala en su prólogo a la segunda edición. La estudiosa relaciona esa importancia de la retórica con un elemento clave de la obra que ya se ha mencionado: la persuasión. Para Morgan (1979: 7), los personajes intentan convencer a un receptor a través de discursos con un gran peso retórico, y de los cuales destaca la figura de Celestina como el más retórico de la obra.

Otro posible objetivo que Rojas habría intentado conseguir, según Morgan (1979: 7), es el cuestionamiento de la idea clásica de retórica, expresada por Quintiliano en su *Instituto Oratoria*: una técnica que sirve para ilustrar acerca de la verdad y para honorables propósitos. En *La Celestina* ocurre todo lo contrario, y el mejor ejemplo es otra vez el personaje de la alcahueta, que se sirve de la retórica para lograr sus deshonestos fines. En relación con esta característica de la obra está el siguiente rasgo que Morgan apunta como intención del autor de *La Celestina*: la mezcla de retórica y vida, de la cual habla también Gilman en su monografía. La retórica

utilizada en la obra está por tanto basada en la experiencia y no en un conocimiento académico, como demuestra la condición del personaje de Celestina, la cual no ha recibido ninguna formación y sin embargo posee un gran dominio de las técnicas retóricas (1979:8).

En la parte final de su artículo, la estudiosa reflexiona acerca del uso por parte de Rojas de los distintos tipos de discursos, en relación con su conocimiento de las leyes y su posible influencia en la obra (Morgan 1979: 14). El género judicial englobaba un tipo de discurso cuyo fin era la defensa o acusación de una acción ante un juez, algo que en una obra literaria no tiene mucha utilidad. Por este motivo, el género judicial se diluye en los otros dos tipos de discurso, para acabar creando un nuevo molde discursivo cuyo mayor logro es su valor estético. Además de este hecho, conviene recordar —y así lo apunta Morgan— que en el siglo xv las leyes y los estudios humanísticos estaban muy unidos, con la retórica como rama del saber común a ambas disciplinas.

El artículo de Otis Handy (1983) se ocupa, al igual que el trabajo de Morgan, de otro momento de la obra en que conversan Celestina y Melibea, y que se sitúa en el acto X. Esta vez Melibea está ya enamorada de Calisto, uno de los motivos por los que Handy aprecia en el pasaje un gran trasfondo sexual. Para este estudioso, la función de la retórica es la habitual, y ya señalada en los anteriores trabajos: una herramienta de la que se valen los personajes para conseguir sus objetivos: «rhetoric is the chief instrument used to bring all plans into fruition» (1983: 17). Para demostrar esta afirmación, realiza un análisis de algunos pasajes del auto X, sobre todo intervenciones breves de Celestina, y no parlamentos extensos de personajes. Después de señalar los recursos más usuales de ese acto, y que coinciden con los más utilizados en la Edad Media —*exempla, sententiae, anaphora, metonymia, antanaclasis*—, concluye que es la retórica la que consigue que Celestina persuada a Melibea, y por este motivo constituye un elemento fundamental para la comprensión de la obra.

Carlos Moreno Hernández (1994) dedica a la retórica una sección de su trabajo sobre *La Celestina*, en donde su concepción de la obra difiere notablemente de las precedentes, ya que le otorga una función didáctica vinculada al *exemplum*: «Celestina puede ser vista, desde un punto de vista retórico, como un ejemplo o modelo de conductas, como un caso detallado, en el que la *narratio* mimética se superpone al debate» (Moreno 1994: 13). La justificación de esta idea es el trágico final que sufren todos los personajes, una especie de justicia divina por el comportamiento inhumano que manifiestan durante toda la obra.

La importancia del diálogo y sus características en *La Celestina* es el último de los rasgos que Moreno Hernández señala como fundamental. A su juicio, Rojas «parece haber concebido su obra como un caso a debate, según el procedimiento que marca a retórica, y con la argumentación propia de esta disciplina como recurso clave, en el sentido dialógico...»

(Moreno 1994: 17). La conservación en *La Celestina* de la oralidad y de rasgos declamatorios se debe a su vinculación con el diálogo intelectual o retórico, además del teatral.

Antonio Cortijo Ocaña (1997) subraya en su artículo la gran importancia de la retórica para la comprensión del fenómeno literario medieval, pues constituye «una teoría completa del acto de la escritura», además de una ciencia cuyo objetivo era la formación del «*homo rhetoricus et dialecticus*» (Cortijo 1997: 413). Las características de los ejercicios retóricos de las *disputationes* y *declamationes* tienen una clara influencia en *La Celestina*, obra dialogada que según Cortijo (1997: 413) ofrece «unas posibilidades infinitas de introducir la retórica en la acción». Su análisis del diálogo se centra en la escena entre Celestina y Pármeno del Auto I, pasaje de un «elaboradísimo entramado retórico» (Cortijo 1997: 414). Una de sus conclusiones más destacadas se refiere a los distintos niveles semánticos en que se encuentran los parlamentos de Celestina, diferencias que logran «un efecto de ironía y engaño» (Cortijo 1997: 421). En su conversación con Pármeno, lo útil y lo provechoso se equiparan, y palabras como *galardón*, *servicio* o *sirviente* funcionan tanto en el plano del beneficio económico como en el del amor cortés. La ambigüedad, la ironía y la parodia son los efectos creados por este tipo de estructuras argumentativas, un «triunfo del ingenio de Celestina» que logra confundir y convencer al criado, a pesar de la integridad moral con la que comienza la disputa (Cortijo 1997: 422).

Desde otra perspectiva, en su análisis del «lenguaje retórico» de *La Celestina*, Patrizia di Patre (2005) se centra en la ruptura del decoro por parte de Rojas, el cual pone «flores de sabiduría» en boca de rufianes y perversidores; «ejemplos de virtud para imitar la maldad» (Di Patre 2005: 156). Toda la retórica de *La Celestina* es para esta estudiosa una *reductio ad absurdum*, que demuestra la inutilidad de este arte, y que según ella es el objetivo de la obra. Varios elementos en la obra demuestran para ella esta idea: la ya apuntada ruptura del decoro, que vuelve a señalar de nuevo; la gran distancia entre las palabras y los hechos de los personajes, que hace interpretar los discursos como una «farsa susceptible de ser declarada inconsciente o voluntaria»; y por último, la ambigüedad moral de muchos personajes, que se aleccionan entre ellos de manera perversa, a través de una retórica malintencionada (Di Patre 2005: 159). Más adelante vuelve a subrayar la misma idea: «cualquier personaje de *La Celestina* puede tener conciencia de la utilidad ambigua que puede ofrecer la retórica tradicional» (Di Patre 2005: 163).

Según Di Patre (2005: 161), la ironía es el elemento en el que se basa Rojas para su crítica a la retórica. Esta se muestra a través de la figura del autor y de la reacción de los personajes, ambas con varias interpretaciones por parte del lector: «La censura sin tacha de un autor/ auctor, juez ocasional y severo, o su risa perversamente cómica; podría decretar el cinismo abyecto de los actuantes, tanto como una supuesta inocencia

intelectual». El ejemplo que considera fundamental para su propuesta de *La Celestina* como especie de sátira en contra de la retórica es el diálogo entre Celestina y Pármeno del auto I. Este momento de la obra exhibe «descarada y rotundamente el vicio fundamental de la retórica clásica» (Di Patre 2005: 162), que puede usarse para fines poco honestos (en este caso la alcahueta, que convence a Pármeno para engañar a su amo y así enriquecerse). Aunque la ironía es utilizada en la obra como crítica a la retórica clásica, este no es el fin exclusivo de la obra. Existen otras muchas características que condicionan *La Celestina* —por ejemplo el humor, muy presente en la obra—, que no tienen por qué reflejar una crítica, sino que son elementos inherentes a la literatura cuyo fin es meramente artístico.

Carmen Parrilla (2007) centra la atención de su artículo en dos momentos de la *Tragicomedia*: los cinco autos añadidos y una de las interpolaciones más importantes, la descripción de Claudina del Auto III. Según Parrilla, estos añadidos constituyen una forma de «sobrepujamiento» intencionado por parte de Fernando de Rojas, ya que «toda adición es en Lógica una forma de demostración, lo que en diferentes modalidades genéricas expresivas del hecho literario puede adoptar diversos aspectos» (Parrilla 2007: 228). En este caso, la forma adoptada por el autor sería dicho afán demostrativo, función narrativa que a veces «parece gratuita o incluso un poco impertinente, por su incongruencia» (Parrilla 2007: 229).

Bajo esta línea interpretativa, Parrilla analiza algunos pasajes de los cinco autos añadidos, entre los que destaca la descripción que hace Elicia del complot urdido por los criados, a los que exime de responsabilidad en su discurso. Para la estudiosa constituye una recapitulación narrativa de unos hechos conocidos —la sorpresa de Areúsa ante la noticia le resulta poco comprensible—, cuya única novedad es la mención de la cadena de oro, «objeto de litigio», y los pormenores de la trifulca (Parrilla 2007: 230). En la última parte de su artículo, Parrilla se centra en la importante adición del auto III, el retrato de Claudina como bebedora. Esta interpolación «abunda en [el] conocimiento del personaje, con desarrollo paulatino que concluirá en el retrato vejatorio y convincente» (Parrilla 2007: 235). La descripción caricaturesca se consigue en gran medida por la afición al vino de Claudina, rasgo ausente en la *Comedia* y que constituye, según la estudiosa, el único incremento dedicado a este personaje, además de ser el elemento que origina la propia interpolación (2007: 237).

Desde nuestra perspectiva, una aproximación especialmente destacable se encuentra en el artículo de Albert Lloret (2007), en donde se propone un método de estudio de la retórica muy interesante, el análisis en cada contexto específico: «Un estudio retórico del texto tal vez deba centrarse en una determinada escena, en uno o varios de sus personajes, en un auto, en definitiva, una fracción de la obra» (Lloret 2007: 121). Con este enfoque se analiza la retórica de los parlamentos largos de *La Celestina*, con objeto de «entender un poco mejor el arte retórico de un personaje



ficticio caracterizado por su capacidad de persuadir a sus interlocutores» (Lloret 2007: 122). Su análisis se centra en el dominio de Celestina sobre Pármeno y la «derrota retórica» de la alcahueta, que es asesinada por Pármeno y Sempronio. Los errores retóricos que comete en su argumentación final, cuando los dos criados reclaman su parte de la cadena regalada por Calisto, le conducen a una muerte evitable si hubiese actuado con mayor perspicacia y no movida por la codicia (Lloret 2007: 129).

Lloret (2007: 120) señala otras dos características importantes de la retórica de *La Celestina*. La primera tiene que ver con la propia alcahueta, figura principal de su análisis, de la que destaca el plano real de su marcado retoricismo: «El poder retórico de Celestina no es una cualidad inherente y exclusiva del personaje, más bien era ya considerado contemporáneamente como parte del arsenal de instrumentos propio del oficio de alcahueta». El segundo punto tiene que ver con la influencia de la retórica clásica en la obra de Rojas, idea que comparte con Charles Fraker. Para Lloret (2007: 121), en *La Celestina* se presenta una «nueva retórica», derivada de la clásica. Al convertirse en un ejercicio escolar dentro de los estudios medievales y dirigirse asimismo a auditorios convencionales, ha ido degenerándose con el paso del tiempo, con la obra de Rojas como un claro ejemplo de ello. Lo que se mantiene del saber clásico es, según él, «el conocimiento de todas las condiciones y medios argumentativos para conseguir el objetivo de toda *ars bene dicendi*, la persuasión» (2007: 121).

Los estudios reseñados ponen de relieve, sin duda, las características fundamentales del elemento retórico de *La Celestina*. Partiendo de los trabajos clásicos de Samonà, Gilman y Fraker, los análisis del estilo posteriores abarcan numerosos aspectos de la obra, entre los que destacan la cuestión del diálogo, el ingenio retórico de la alcahueta o la influencia de los esquemas argumentativos en temas principales de la obra como el amor o la ambición de los personajes bajos. En suma, el panorama crítico precedente brinda un marco propicio para el desarrollo de cuestiones complementarias, menos atendidas por los estudiosos; una de ellas el examen de estilo, *ornatus* y argumentación en los discursos retóricos de la *Celestina*, sobre el que nos centramos en lo que sigue.

### *Análisis retórico de diez discursos de La Celestina*

La parte inicial del análisis de cada personaje o parejas de personajes recogerá de forma general los aspectos retóricos más destacados, con ejemplos de otros discursos no analizados en el artículo pero que justifican las tendencias de estilo presentes en la obra. La segunda parte se corresponde con un análisis exhaustivo de alguno de los parlamentos retóricamente más representativos. Estos discursos están organizados, en el caso de Celestina, por los distintos géneros retóricos —demostrativo,

deliberativo y judicial—<sup>4</sup>. El análisis se centrará en los recursos utilizados según su género, además de estudiar las adiciones textuales y su relevancia como modificadoras del discurso original. Asimismo, los discursos serán contextualizados dentro de la obra, con su función dentro de esta como característica principal, además de como condicionantes del carácter de los personajes.

De entrada, conviene señalar las tendencias del estilo sintáctico que se aprecian en los discursos. Como primera característica general, destaca el uso exclusivo del estilo periódico frente al suelto, cuya presencia es prácticamente inexistente<sup>5</sup>. La razón de esta gran diferencia estriba en la naturaleza del discurso, el cual no tiene como objetivo «una suma continua de ideas que encuentra su final en la culminación del discurso» (Azaustre y Casas 2011: 146), y que es el rasgo propio del estilo suelto. La finalidad de los parlamentos de *La Celestina* es convencer o influir en el oyente por medio de la palabra, y el recurso utilizado para lograrlo es la acumulación. Esta acumulación desarrolla y amplifica una idea principal, lo que acerca los discursos al estilo periódico, que estructura el contenido «en una serie de partes (períodos) que desarrollan un razonamiento completo» (Azaustre y Casas 2011: 146). Este estilo periódico basado en la acumulación se logra a través del recurso de la enumeración, fundamental en los discursos de *La Celestina*. De este modo, la coordinación o yuxtaposición de elementos que amplían una idea inicial es una fórmula muy recurrente<sup>6</sup>, y delimita el tipo de período utilizado en la obra: el período de miembros e incisos<sup>7</sup>.

El personaje de Celestina es la figura principal de la obra, tanto por su relevancia dentro de la acción, como por la cantidad de discursos que pronuncia en sus intervenciones. Debido a su condición de alcahueta, el discurso cuyo objetivo es incidir en el futuro de su oyente —el deliberativo— es, junto con el demostrativo, característico de toda la obra, el más utilizado. El género judicial presenta menos ejemplos, y solo aparece en momentos puntuales en los que Celestina se defiende de alguna acusa-

4.— La clasificación por géneros retóricos no es necesaria en los demás personajes, ya que solo se analizará un ejemplo representativo dentro del reducido número de parlamentos que pronuncia cada uno. En el caso de Celestina, figura con el mayor número de discursos pronunciados, la división genérica facilitará el estudio de los cinco seleccionados para el análisis.

5.— De los discursos analizados, todos hacen uso en alguna ocasión del estilo periódico.

6.— Como muestra significativa, algunos discursos que presentan esta estructura son: Canet (2011: 186-188; 196-199; 201-202; 204-205 y 341-346); Russell (1991: 284-286; 297-301; 417-421; 506-515 y 585-591).

7.— Las características de este período constituyen una descripción del estilo en *La Celestina* (Azaustre y Casas 2011: 151). El otro tipo, el período circular (Azaustre y Casas 2011: 151), tiene una presencia reducida en la obra, y solo aparece junto al uso del *locus a fitione*, de manera que los personajes, al valorar posibilidades futuras o que podrían haber ocurrido en el pasado, lo utilizan en forma de condicionales.

ción. Un último discurso significativo es el conjuro para encantar el hilado que acabará enamorando a Melibea (Russell 1991: 292)<sup>8</sup>.

La característica predominante de los discursos de la alcahueta es el uso acusado de la *auctoritas*<sup>9</sup> como base de su argumentación. Aparece con extrema frecuencia tanto en el género demostrativo<sup>10</sup> como deliberativo, los parlamentos propios de este recurso (Canet 2011: 201-202; Russell 1991: 297-301 y 327-329). La enumeración es también una figura muy abundante en sus discursos, relacionada con el anterior rasgo retórico. De esta forma, el encadenamiento de *exempla* constituye una de las fórmulas predilectas de la alcahueta para sus argumentaciones retóricas. Como últimas figuras recurrentes, destacan las exclamaciones e *interrogaciones*, que intentan reflejar la exageración y la abundante palabrería que caracterizan a un personaje como la alcahueta.

### Discursos demostrativos

El primer discurso demostrativo de la obra aparece en el tercer auto, momento en el que Sempronio le pregunta a Celestina por la difunta madre de Pármeno, doña Claudina (Russell 1991: 284-286). Esta la describe en forma de alabanza, aunque el significado real sea todo lo contrario debido a su condición de alcahueta y bruja, hecho que convierte el parlamento en irónico. La conclusión desvía el discurso hacia el interés principal de Celestina en estos primeros momentos de la obra, que es poner al criado Pármeno de su parte. Con estructura también tripartita, lo más interesante de este parlamento es la adición textual que presenta, fragmento que Rojas incluye en su *Tragicomedia*, y que constituye un cambio significativo tanto en esta intervención como en las de toda la obra.

En la primera parte del discurso la alcahueta subraya la autoridad que posee para hablar de la madre de Pármeno por la estrecha amistad que tuvieron: «Aquí está Celestina que le vido nacer y le ayudó a criar» (Russell 1991: 284). El punto de partida de esta idea es la lógica presentación del orador como alguien que tiene autoridad y conocimientos para ha-

8.– El texto literario será citado y transcrito en el trabajo a través de dos ediciones (Russell: 1991 y Canet: 2011) y siguiendo el siguiente criterio: Para los discursos de la *Comedia de Calisto y Melibea* se utilizará la edición de esta obra de Canet (2011); para los discursos exclusivos de la *Tragicomedia* la edición utilizada será la de Russell (1991). Los discursos contenidos en la *Comedia* pero que presenten adiciones textuales en la *Tragicomedia* posterior serán citados también por la edición de Russell (1991).

9.– Lausberg 1966: § 426.

10.– Como ejemplos de discursos demostrativos, véase Russell 1991: 286-288; 313-314 y Canet 2011: 247.

blar sobre el tema en cuestión<sup>11</sup>. Al tratarse de una alabanza a un muerto, esta característica se traduce en la cercanía al difunto. Después de una comparación de origen popular para mostrar la profunda relación que mantenían —«Su madre y yo, uña y carne» (Russell 1991: 284)—, Celestina introduce una enumeración de construcciones anafóricas, con el mismo objetivo<sup>12</sup>: «Juntas comíamos, juntas dormíamos, juntas habíamos nuestros solazes, nuestros consejos y conciertos» (Russell 1991: 284). La comparación de su amistad con la de dos hermanas eleva la autoridad de Celestina para hablar de la muerte al mayor grado posible: «En casa y fuera, como dos hermanas» (Russell 1991: 284). Por último, una serie de exclamaciones reprochan a la muerte, que aparece personificada, la injusticia que comete al acabar con la vida de los que todavía no deben morir, fragmento que Peter E. Russell incluye dentro del tradicional *planctus*<sup>13</sup>: «¡O muerte, muerte! ¡A cuántos privas de agradable compañía! ¡A cuántos desconsuela tu enojosa visitación! Por uno que comes con tiempo, cortas mill en agraz» (Russell 1991: 284).

El núcleo del discurso constituye una *descriptio* de persona<sup>14</sup>, fragmento que incluye Rojas en la *Tragicomedia*, por lo que se trata de una adición al texto original, con el objetivo de ampliar la descripción de doña Claudina. La primera parte de la descripción la forman dos condicionales y una reiteración de negaciones<sup>15</sup>, con un claro paralelismo en su estructura.: «Si yo traía el pan, ella la carne; si yo ponía la mesa, ella los manteles. No loca, no fantástica ni presumptuosa, como las de agora» (Russell 1991: 285). La segunda parte es la principal de la descripción, con una clara ironía en todo el pasaje. Celestina comienza recordando el buen trato que la gente mostraba con doña Claudina, a la que llamaban «señora Claudina» en el

11.— En último término, este rasgo se conecta con una de las características habituales del exordio: el moderado elogio que el orador hace de uno mismo para captar la benevolencia del auditorio. Véase Lausberg, 1966: § 274 y 275 (α).

12.— Relacionado con el concepto de *expolitio*, figura que consiste según Lausberg (1966: § 830) en «pulir y redondear un pensamiento mediante la variación de su formulación elocutiva y de los pensamientos secundarios pertenecientes a la idea principal (...) La figura consiste, pues, en insistir sobre el pensamiento capital expuesto».

13.— El *planctus* o lamentación pertenece, como apuntan Azaustre y Casas (2011: 48), a los «tópicos tradicionales de cosa», y dentro de este grupo a la «tópica de la consolación» (2011: 57), que agrupa los diversos lamentos por culpa de la muerte. Este caso concreto puede relacionarse con una variación del tópico de «la muerte se lleva primero a los mejores» (2011: 58), entendiendo por mejores a los que todavía no deben morir, con la injusticia de la muerte como otro tópico que se desprende del principal.

14.— «El empleo de la *evidentia* para dar a conocer una persona mediante la descripción personal y la pintura de su comportamiento» (Lausberg 1966: § 818). La *evidentia*, concepto más general, es «la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles» (Lausberg: 1966 § 810).

15.— Las descripciones por medio de la *negatio* se incluyen dentro del *locus per positionem et negationem* (Lausberg 1966: § 394). Se relacionan, como apunta Lausberg, con el *locus a simili* por ser lo opuesto a esta —una descripción por contrarios, y no por semejanzas—.

peor de los casos —el saludo lo rememora Celestina en estilo directo—. Si se tiene presente la baja condición de la madre de Pármeno, cuyos oficios eran el de alcahueta y hechicera, el tono humorístico se vuelve indudable para el lector. Además, se apunta el otro rasgo que caracterizará el final de la descripción, su gusto por el vino<sup>16</sup>. Este se deduce por la mención del jarro, metonimia clara del tipo «continente por contenido»: «En mi ánima, descubierta se yva hasta el cabo de la ciudad con su jarro en la mano, que en todo el camino no oya peor que ‘¡Señora Claudina!’» (Russell 1991: 285).

Antes de la descripción humorística sobre su afición al vino, Celestina subraya la inteligencia de doña Claudina con un refrán popular: «Quando pensava que no era llegada, era de buelta»<sup>17</sup> (Russell 1991: 285). A partir de este momento, el humor de la descripción se basa en la hipérbolo, con las cantidades desmesuradas de vino que tomaba la madre de Pármeno como elemento principal: «Que jamás bolví sin ocho o diez gostaduras, un açumbre en el jarro y otro en el cuerpo (...) dondequiera que oviésemos sed entrávamos en la primera taverna; luego mandava echar medio açumbre para mojar la boca» (Russell 1991: 285). Otra característica importante en la segunda parte de la descripción, y que deriva de esta afición por beber, es la confianza que tenían los taberneros en doña Claudina, a la cual le fiaban sin ningún impedimento. Aunque Celestina pueda creerse este hecho, para un lector que conoce la baja condición y el reprochable oficio de la madre de Pármeno —a la cual juzgan por bruja—, este final de alabanza contiene un claro grado de ironía, ya que es muy improbable que pudiese cumplir con las muchas deudas que tendría por su debilidad con el vino: «Ansí le fiavan dos o tres arrobas en veces (...) Su palabra era prenda de oro en quantos bodegones avía (...) Mas a mi cargo, que no le quitaron la toca por ello, sino quanto la rayaban en su taja, y andar adelante<sup>18</sup>» (Russell 1991: 285-286). Por último, la conclusión es una declaración de intenciones de la alcahueta, que desea atraer a Pármeno para poder «desplumar» a su amo Calisto. Una condicional recapitula todas las cualidades que la alcahueta otorga a doña Claudina, y expresa el deseo de que el criado sea de la misma condición, es decir, un pícaro, algo que promete conseguir. Estas líneas finales con-

16.— La tópica afición del vino de las alcahuetas está motivada por una larga tradición, que se remonta a las *lenae* o proxenetas de la comedia y poesía latinas, como señalan en su edición tanto Russell (1991: 285 n. 28) como Lobera *et alii* (2011: 101 n. 58).

17.— Similar al actual «cuando tú vas, yo vengo».

18.— Como apuntan Lobera *et alii* (2011: 101 n. 66), la ‘taja’ era «una tableta o varilla de madera o de caña en la que se iban haciendo muescas según lo que su propietario consumía o compraba de fiado. Existía la expresión *beber sobre taja*, que Covarrubias explica como ‘del que come y bebe y saca de la tienda fiado, y algunos a nunca pagar’ ». La posibilidad de que doña Claudina sea una de estas personas que beben sin pagar aumenta considerablemente, confiriendo al final del texto el sentido irónico señalado.

firman el sentido irónico de la anterior alabanza a la madre de Pármeno: «Si tal fuese agora su hijo, a mi cargo que tu amo quedase sin pluma y nosotros sin queixa. Pero yo le haré de mi fierro, si vivo. Yo le contaré en el número de los míos» (Russell 1991: 286).

Un último discurso demostrativo importante aparece en el noveno auto. Al ser este momento de la obra una comida entre varios personajes, la situación dramática es propicia para los discursos, de ahí que en este auto sean un elemento abundante<sup>19</sup>. El parlamento de la alcahueta constituye una alabanza del pasado, en el que su vida era mucho más próspera que ahora. Esta idea tópica, predominante en todo el pasaje, tiene numerosas implicaciones en el caso de Celestina, debido a su condición de alcahueta. Su prosperidad residía en el éxito que tenía su casa de mancebía, especialmente entre los hombres de oficios religiosos. Esta declaración de la alcahueta convierte la añoranza de su vida pasada en un vituperio humorístico contra los clérigos y sus relaciones al margen del voto de castidad (Russell 1991: 417-421).

El discurso se inicia con una exclamación, que como apunta Peter E. Russell está tomada de un refrán conocido<sup>20</sup>, y expresa esta idea de un tiempo pasado mejor: «Ay, ¡quién me vido y quién me vee agora!. No sé cómo no quiebra su corazón de dolor». A continuación, una breve descripción de la pasada prosperidad antecede a una imagen tópica de la rueda de la Fortuna<sup>21</sup>, con su conocido significado de la volubilidad de los estados. Esta aparece representada por una noria y sus arcaduces: «Mundo es, passe, ande su rueda, rodee sus alcaduzes, unos llenos, otros vazíos. Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece: su orden es mudanças» (Russell 1991: 417-418). El resto de este pasaje inicial está formado por una *expolitio* de la idea principal, dividida en dos partes. En la primera predomina el uso de las sentencias para desarrollar el concepto de la añoranza del pasado, al que se relaciona con otro tópico muy extendido, el *tempus fugit*. Su asociación resulta lógica, ya que ambos tienen la brevedad como característica fundamental. La segunda parte, adición textual basada en un pasaje de Petrarca<sup>22</sup>, está formada por una enumeración de contrarios y una gradación con un claro *incrementum* semántico<sup>23</sup>. La dos construcciones amplían el tópico del *tempus fugit*, relacionado en todo este fragmento con la pérdida de la fama y la riqueza:

No puedo dezir sin lágrimas la mucha honrra que entonces tenía, aunque por mis pecados y mala dicha poco a

19.- Russell 1991: 404-406 y 417-421; Canet 2011: 285-286.

20.- «Adaptación del refrán ‘quien te vido y te ve agora, ¿cual es el corazón que no llora?’» (Russell 1991: 417 n. 76).

21.- Tanto Russell (1991: 417 n. 77) como Lobera *et alii* (2011: 214 n. 143) lo señalan.

22.- Como señala Russell (1991: 418 n. 82).

23.- Azaustre y Casas (2011: 99).

poco ha venido en disminución. Como declinavan mis días, assí se disminuía y menguava mi provecho. Proverbio es antigo, que quanto al mundo es, o crece o decrece. Todo tiene sus límites, todo tiene sus grados. Mi honrra llegó a la cumbre, según quien yo era; de necesidad es que demengüe y abaxe. Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida. Pero bien sé que sobí para decender, florecí para secarme, gozé para entristecerme, nascí para bivar, viví para crecer, crecí para envejecer, envejecí para morirme. (Russell 1991: 418).

La segunda parte del discurso constituye la crítica contra la inmoralidad de los clérigos, construida mediante la descripción de la vida próspera que tuvo la alcahueta, en la cual ellos fueron sus mejores clientes. Después de una descripción explícita del funcionamiento de la casa de citas y de la autoridad de la alcahueta, el discurso se centra en los clérigos. El pasaje está construido de forma hiperbólica, con una mezcla entre elementos religiosos y profanos. Con esta estructura se quiere resaltar el gran poder de Celestina, hasta tal punto que hace olvidar a los clérigos la religión:

Todas me obedescían (...) coxo tuerto o manco, aquél havían por sano que más dinero me dava. Mío era el provecho, suyo el afán. Pues servidores, ¿no tenía por su causa dellas? Cavalleros, viejos y moços; abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes. En entrando por la yglesia, vía derrocar bonetes en mi honor, como si yo fuera una duquesa. El que menos avía que negociar conmigo, por más ruyn se tenía. De media legua que me viesse, dexavan las Horas: uno a uno y dos a dos, venían a donde yo estava, a ver si mandava algo, a preguntarme cada uno por la suya. Que hombre avía, que estando diciendo missa, en viéndome entrar se turbava, que no fazia ni dezía cosa a derechas (Russell 1991: 419).

A continuación, la importancia de Celestina se expresa a través de una enumeración de apelativos que los clérigos utilizaban para dirigirse a ella, todos con un marcado componente irónico por su tono afectivo y respetuoso. La anáfora es la figura utilizada para construir esta enumeración, recurso que confiere al fragmento un carácter hiperbólico. La multitud de personas que tratan con la alcahueta está sugerida mediante estas repeticiones. El final del fragmento constituye una vuelta al tópico del *tempus fugit* y la mudanza de la fortuna, con la inclusión de un refrán que encierra el estado de miseria en el que se halla ahora (Russell 1991: 420 n. 87):

Unos me llamavan «señora», otros «tía», otros «enamorado», otros «vieja honrrada». Allí se concertavan sus ve-

nidas a mi casa, allí las ydas a [las suyas], allí se me ofrecían dineros, allí promesas, allí otras dádivas, besando el cabo de mi manto, y aun algunos en la cara, por me tener más contenta. Agora hame traydo la fortuna a tal estado que me digas: «buena pro [te] hagan las çapatas (Russell 1991: 419-420).

El pasaje anterior es un ataque directo a los religiosos, suavizado a través de la breve intervención de Sempronio justo después, en la cual se muestra incrédulo ante las palabras de Celestina. Sin embargo, aunque la alcahueta admite que no todos los clérigos eran deshonestos, la descarnada crítica contra ellos sigue en esta parte final del discurso, con la ironía como elemento fundamental. Celestina confiesa que algunos eran muy castos y honrados, pero en la siguiente frase opina que era la envidia lo que les hacía comportarse así. De inmediato achaca la inmoralidad de los religiosos al volumen de la clerecía, que al ser muy numerosa contiene algunos hombres que mantuvieron a las de su oficio, es decir, a las prostitutas, algo que todavía sigue ocurriendo según la alcahueta. El buen trato que recibía por parte de estos hombres aparece más adelante, con una enumeración de los alimentos con los que le agasajaban. La ironía se reitera mediante la identificación de esos regalos con los diezmos de la iglesia, que servían para alimentar a sus devotas, es decir, a sus concubinas mantenidas. Por último, una *interrogatio* más una exclamación expresan la abundancia de vino de la que disfrutaba Celestina, con un leve recuerdo del tópico del bebedor anciano, que reconoce cualquier vino tan solo a través del olor. La frase final es un lamento por la mudanza de su fortuna, que cierra el discurso con uno de los tópicos iniciales, el cual le confiere una estructura circular:

Que muchos viejos devotos havía con quien yo poco medrava, y aun que no me podían ver. Pero creo que de embidia de los otros que me hablaban. Como la clerezía era grande, havía de todos, unos muy castos, otros que tenían cargo de mantener a las de mi oficio. Y aun todavía creo que no faltan (...) entran por mi puerta muchos pollos, gallinas, ansarones, perdizes, tórtolas, perniles de tocino, tortas de trigo, lechones. Cada qual, como lo recibía de aquellos diezmos de Dios, assí lo venían luego a registrar, paa que comiesse yo y aquellas sus devotas. Pues ¿vino? ¿no me sobraba? ¡De lo mejor que se bevía en la cibdad, venido de diversas partes! (...) Que harto es que una vieja como yo, en oliendo cualquier vino, diga de dónde es (...) No sé como puedo vivir, cayendo de tal estado (Russell 1991: 420-421).



## Discursos deliberativos

El género deliberativo aparece ya en el primer auto, en un momento de la obra que Cortijo (1997: 413) denomina «la *disputatio*<sup>24</sup> entre Celestina y Pármemo». Pármemo se muestra al principio en contra de la alcahueta y Sempronio, que quieren beneficiarse de la locura amorosa de su señor. Celestina, que sabe que necesitará al joven criado de su parte para conseguir su objetivo, utiliza los discursos para convencerle. El objetivo del primero de ellos es el de ganarse el favor de Pármemo (Canet 2011: 201-202). Para ello, la alcahueta utiliza hábilmente el mal de amor de su amo Calisto para introducir la idea que le interesa, los impulsos sexuales naturales e inevitables del ser humano. Después de una argumentación basada en la naturaleza y la religión como fuentes de autoridad, se dirige a Pármemo para interpellarle sobre sus propios deseos, sabedora de que el criado los posee debido a su juventud. Después de esta intervención de Celestina, Pármemo admite sus impulsos, y Celestina le promete satisfacerlos con una de las prostitutas que se aloja en su casa, siempre que este se muestre a su favor en los tratos que tiene con Calisto.

Este discurso de género deliberativo presenta una estructura tripartita, con el núcleo subdividido en la *narratio* y *argumentatio*. Celestina comienza su parlamento mostrándose feliz por poder confesarle a Pármemo el amor que siente por él, forma clara de *captatio benevolentiae*: «Plázeme, Pármemo, que avemos avido oportunidad para que conoscas el amor mío contigo...» (Canet 2011: 201). Sin embargo, al estar Pármemo en su contra, denomina su amor como «immérito» (Canet 2011: 201), e introduce a continuación una sentencia de carácter religioso que refuerza el afecto que le tiene, el cual no abandona a pesar de su rechazo: «Y digo inmérito por lo que te he oído decir de que non hago caso, porque virtud nos amonestá sufrir las tentaciones y no dar mal por mal...» (Canet 2011: 201). El uso exhaustivo de la *auctoritas*<sup>25</sup> por parte de Celestina es una constante a lo largo de sus parlamentos, ya que constituyen la base que sustenta su argumentación. Este recurso lo vuelve a utilizar de nuevo, ahora basándolo en su experiencia como anciana, en contraposición a la juventud de Pármemo, algo que también señala Cortijo (1997: 415) en su artículo: «y especial quando somos tentados por moços y no bien instrutos en [o] mundano...» (Canet 2011: 201). Después de recordarle que a pesar de su vejez todavía mantiene sus sentidos de la vista y oído intactos, y que gracias a ellos ha escuchado las críticas que le decía a Calisto sobre sus

24.– Lausberg (1966: § 1146) la incluye dentro del concepto amplio *declamatio*, que es «el ejercicio con discursos orales». La propia del *genus deliberativum* se denomina *suasoria* (1966: § 1148), y su objetivo sigue siendo el de persuadir.

25.– Las fuentes de donde se toman las sentencias, además del folclore y la poesía que apunta Lausberg (1966: § 426), incluyen también la religiosa y la clásica, muy importantes en *La Celestina*.

intenciones, utiliza una metonimia para expresar su sabiduría de anciana por última vez en esta parte inicial del discurso: «...no solo lo que veo oyo y conozco, mas aun lo entrínseco con los intelectuales ojos penetro.»<sup>26</sup> (Canet 2011: 201).

La parte central comienza con una construcción a modo de apóstrofe —«Has de saber, Pá[rmeno]...» (Canet 2011: 201)— que introduce el asunto principal, el mal de amor de Calisto. Aunque anteriormente haya apuntado que el núcleo del discurso contenía tanto la *narratio* como la *argumentatio*, esta última parte es la principal. A la breve tesis expuesta por Celestina —el enamoramiento de Calisto— le sigue toda una argumentación retórica sobre el tópico del poder del amor, resumido en una sentencia que la alcahueta introduce ya desde el inicio: «el amor impervio todas las cosas vence» (Canet 2011: 202). A continuación, le sigue una enumeración de dos condiciones inherentes al hombre y a la mujer, ambas dispuestas mediante el *locus a maiore ad minus*<sup>27</sup>. La última de las conclusiones, que corresponde con la más discutible según la moral cristiana de la época —el disfrute del placer sexual, que conduce a la lujuria— es sustentada por Celestina a través de su torcida interpretación de las Santas Escrituras, que le sirve para apoyarse en la *auctoritas* divina:

Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas: la primera, que es forçozo el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre; la segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dolçura del soberano deleyte, que por el Hazedor de las cosas fue puesto porque el linaje de los hombres perpetuasse, sin lo qual perescería» (Canet 2011: 202).

La argumentación termina con la aplicación de estas condiciones naturales al resto de seres vivos, a través de la estructura basada en la negación «no solo...mas», figura denominada *correctio*<sup>28</sup>. A través de ella introduce una enumeración de elementos yuxtapuestos, que corresponden a distintas especies del reino animal, para acabar en los vegetales, en los cuales se detiene —debido a su aparente condición asexual— y subraya también su sexualidad mediante una descripción pormenorizada<sup>29</sup>:

26.— El tipo de relación es en este caso de continente-contenido, concretamente «la denominación de propiedades espirituales mediante partes corporales» (Lausberg 1966: § 568).

27.— Según Lausberg (1966: § 396) «El *locus a maiore ad minus* prueba lo menos por lo más, ya que lo menos está contenido en lo más».

28.— Tipo de figura lógica en la que «el orador o poeta rechaza una palabra inicialmente propuesta, para sustituirla por otra más precisa» (Azaustre y Casas 2011: 133). La modalidad utilizada en este caso es la que «enfrenta una idea a la negación de su contrario, con el fin de intensificar su expresión (...) presenta dos esquemas fundamentales de desarrollo: no A, sino B; y B, no A» (Azaustre y Casas 2011: 117).

29.— Las dos enumeraciones anteriores constituyen un nuevo uso de la *expolitio* (Lausberg 1966: § 830).

Y no solo en la humana especie, mas en los peces, en las bestias, en las aves, en las reptilias; y en lo vegetativo, algunas plantas han este respeto, si sin interposición de otra cosa en poca distancia de tierra están puestas, en que ay determinación de herbolarios y agricultores ser machos y hembras (Canet 2011: 202).

La conclusión que Celestina quiere hacer ver a Pármeno es simple: la inevitabilidad del amor y el deseo sexual son condiciones naturales que también le afectan como individuo joven que es. Por este motivo, el final del discurso comienza con una *interrogatio* más una exclamación llena de diminutivos afectivos, que desprenden una clara malicia sexual por parte de la alcahueta ante la inocencia del joven criado: «¿Qué dirás a esto, Pármeno? ¡Neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplezico» (Canet 2011: 202). La reacción avergonzada de Pármeno se aprecia por la siguiente *interrogatio* de Celestina —¿Lobitos en tal gestic? « (Canet 2011: 202)—, explicada por Russell en su edición: «el comento de Celestina indica que Pármeno está haciendo pucheros de disgusto que, por lo feo, recuerdan la cara del lobo» (1991: n. 203). El discurso de la alcahueta termina con dos exclamaciones: la primera posee un evidente tono sexual —¡ravia mala me mate si te llego a mí, aunque vieja! (Canet 2011: 202)—; la segunda forma parte de la descripción física que hace de la juventud del criado, edad en que los deseos sexuales son más intensos: «Que la boz tienes ronca, [las] barbas te [apuntan]; mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga» (Canet 2011: 202).

Un segundo discurso deliberativo importante aparece también en el primer auto, y constituye otro parlamento en el que Celestina aconseja al criado Pármeno, esta vez sobre cómo debe comportarse con su amo Calisto, y sobre la conveniencia de su amistad con Sempronio. Todos los consejos de la alcahueta están orientados hacia su propio enriquecimiento, objetivo para el cual necesita de la colaboración del criado, que intenta conseguir con este tipo de parlamentos. Dividido en tres partes, destaca el uso exhaustivo que la alcahueta hace de la *auctoritas*, con los refranes y la figura ejemplar como recursos más utilizados (Canet 2011: 204-205).

El inicio está formado por un apóstrofe cuyo fin es captar la atención de Pármeno. Celestina utiliza el apelativo «hijo», además de confesarle que él es el objetivo real de su llegada a la casa de Calisto, como forma de *captatio benevolentiae*: «...oye agora, mi hijo, y escucha, que aunque a un fin soy llamada, a otro soy venida, y maguera que contigo me aya fecho de nuevas, tú eres la causa» (Canet 2011: 204). La *captatio benevolentiae* se amplía en este caso con otra posibilidad que ofrece esta parte del discurso, conmover los afectos del oyente. Celestina, sabedora de la codicia de Pármeno al ser este un pobre criado, inventa la historia de una posible herencia que su padre le legó antes de morir, y que le entregará cuando

este sea un hombre maduro, condición que para la alcahueta significa estar de su parte. De esta forma el criado otorgará una mayor importancia a su parlamento, por la posibilidad de esa futura herencia<sup>30</sup>:

Hijo, bien sabes cómo tu madre, que Dios aya, te me dio biviendo tu padre, el qual (...) enbió por mí y en su secreto te me encargó y me dixo (...) que te buscasse y [a] llegasse y abrigasse; y quando de complida edad fueses, tal que en tu bivar supieses tener manera y forma, te descubriesse adónde dexó encerrada tal copia de oro y plata que basta más que la renta de tu amo Calisto (Canet 2011: 204).

La segunda parte del discurso comienza con la crítica de Celestina a los pocos logros que ha conseguido Pármeno a lo largo de su vida, para después aconsejarle sobre cómo debe comportarse con Calisto y Sempronio si quiere mejorar. La alcahueta recurre a una cita de Séneca para censurar la vida del criado, la cual se ha caracterizado por un constante cambio de amos. Se trata de un nuevo uso de la *auctoritas*, esta vez de procedencia clásica<sup>31</sup>:

Sin dubda dolor he sentido porque has por tantas partes vagado y peregrinado, que ni has havido provecho ni ganado debdo ni amistad, que como Séneca dize: «Los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades, porque en breve tiempo con ninguno no pueden firmar amistad... (Canet 2011: 204).

El siguiente pasaje constituye una ampliación del *argumentum* iniciado anteriormente dividido en dos partes. La primera la forma una enumeración de sentencias, por lo que Celestina vuelve a utilizar la *auctoritas* —esta vez de índole popular— como base de su argumentación. Las conjunciones copulativas «y» y «ni» sirven para coordinar las sentencias, y desde un punto de vista retórico puede considerarse como uso anafórico por su gran reiteración. En la última de las sentencias aparece un políptoton, otra figura de repetición bastante utilizada en los discursos de Celestina:

...y el que está en muchos cabos, no está en ninguno; ni puede aprovechar el manjar a los cuerpos que en comiendo se lança; ni ay cosa que más la sanidad impida

30.– Russell (1991: 256 n. 215) interpreta esta historia como un fallo artístico del primer autor, que Rojas no continua. Sin entrar en estas valoraciones estéticas, su importancia retórica como parte de la *captatio benevolentiae* sigue siendo la misma.

31.– Según Russell (1991: 257 n. 217), todo este pasaje es una traducción abreviada de la primera parte de la *Epistula II* de Séneca. Las ediciones de Canet (2011: 204 n. 46) y Lobera *et alii* (2011: 72 n.507) también señalan las fuentes clásicas del fragmento.

que la diversidad y mudança y variación de los manjares; y nunca la llaga viene a cicatrizar, en la qual muchas melezinas se tiemplan; ni convalesce la planta que muchas veces es traspuesta; y no ay cosa tan provechosa que en llegando aproveche (Canet 2011: 204).

Después de esta enumeración, Celestina hace una recapitulación de lo dicho e introduce los consejos —y una de las dos tesis del discurso, la vida reposada— mediante el uso del imperativo, pasaje que inicia la *narratio* del parlamento: «Por tanto, mi hijo, dexa los ímpetus de la juventud y tórname con la doctrina de tus mayores a la razón. Reposa en alguna parte...» (Canet 2011: 204). A continuación, una *interrogatio* sugiere a Pármeno la conveniencia de asentar su vida en torno a Celestina, algo que se subraya también mediante una enumeración intensificadora: «... y ¿dónde mejor que en mi voluntad, en mi ánimo, en mi consejo, a quien tus padres te remitieron?» (Canet 2011: 204). La alcahueta, antes de seguir aconsejando a Pármeno, hace uso como en otras ocasiones de su condición de madre adoptiva, para que el criado se vea obligado a cumplir su voluntad, con una oración de tono amenazador. Los consejos están construidos mediante el uso del imperativo, y giran en torno al propio interés de Celestina:

Y yo, así como verdadera madre tuya, te digo, so las maldiciones que tus padres te pusieron si me fuesses inobediente, que por el presente sufras y sirvas a este tu amo que procuraste, hasta en ello haver otro consejo mío; pero no con nescia lealdad, proponiendo firmeza sobre lo movable, como son estos señores d'este tiempo. Y tú gana amigos, que es cosa durable; ten con ellos constancia; no vivas en flores. Dexa los vanos prometimientos de los señores, los quales desechan la substancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos (Canet 2011: 204-205).

El último consejo que Celestina da a Pármeno, servir a Calisto de forma interesada, enlaza con el siguiente pasaje del discurso, en el cual la alcahueta ataca a los nobles por el desprecio que tienen a sus sirvientes. Una comparación animal de carácter negativa —el amo noble identificado con la sanguijuela, un parásito— precede a la enumeración de los agravios que estos cometen contra sus criados. A continuación, dos figuras ejemplares siguen desarrollando esta idea del amo cruel<sup>32</sup>. La primera es un recuerdo de la vida miserable del cortesano, cuyo origen es el tópico del desprecio por la vida de palacio y el anhelo del *aurea mediocritas*. La segunda figura ejemplar es de origen bíblico, en concreto alude a la historia de la probática piscina, especie de estanque milagroso en el que sanaba

32.— Todo el fragmento constituye un uso de la *expositio* (Lausberg 1966: § 830).

uno de cada cien enfermos que se bañaban en él<sup>33</sup>. Esta referencia religiosa quiere expresar el reducido número de amos nobles bondadosos, a través de su comparación con el limitado poder curativo del estanque. Dos razonamientos que se basan en la imitación de los amos, los cuales solo se preocupan de propio interés, además de una alusión al tópico que ensalza la antigua nobleza en comparación con la moderna<sup>34</sup>, cierran esta parte central del parlamento:

Como la sanguijuela saca la sangre, desagradescen, injurian, olvidan servicios, niegan gualardón. ¡Guay de quien en palacio envejece! Como se escribe de la probática piscina, qu[e] de ciento entravan, sanava uno. Estos señores d'este tiempo más aman a sí que a l[os] suyos, y no yerran. Los suyos yguualmente lo deven hazer. Perdidas son las mercedes, las magnificencias, los actos nobles. Cada uno d'estos cativan y mezquinamente procuran su interesse con los suyos; pues aquellos no deven menos hazer, como sean en facultades menores, sino bivir su ley (Canet 2011: 205).

La *conclusio* constituye una recapitulación de la parte final del discurso, la más importante de todas. Los defectos que la alcahueta enumera sobre el amo malvado se los adscribe en esta parte a Calisto, interpellando a Pármeno para que le haga caso: «Dígolo, hijo Pármeno, porque este tu amo, como dizen, me parece rompenescios; de todos se quiere servir sin merced. Mira bien, créeme» (Canet 2011: 205). Por último, le vuelve a recordar la posibilidad que tienen de enriquecerse, y como consejo final le sugiere su amistad con Sempronio, algo que a la alcahueta le conviene para dominar a Calisto: «Caso es ofrecido, como sabes, en que todos medremos y tú, por el presente, te remedies (...) Y mucho te aprovecharás siendo amigo de Sempronio» (Canet 2011: 205).

Otro discurso deliberativo importante aparece al inicio del cuarto auto, momentos antes de la llegada de Celestina a la casa de Melibea para enamorarla de Calisto con el hilo encantado. Se trata de un monólogo en el cual la alcahueta reflexiona sobre cómo debe actuar cuando trate con la dama, que muestra también sus dudas acerca del éxito de tan peligroso encargo. El soliloquio está lleno de exclamaciones e *interrogationes*, figuras expresivas que manifiestan el estado anímico convulso del personaje, además de ser un recurso retórico muy común de los monólogos (Russell 1991: 297-301).

33.– Russell (1991: 258 n. 222) lo explica con más detalle en su edición.

34.– Se trata de una extensión de la lucha de los modernos o jóvenes contra los antiguos o viejos, tópico que señala Curtius (1955: 148) para las pugnas literarias. En este caso es una crítica contra la nobleza moderna, en comparación con la de tiempos pasados, a la cual se considera como ideal.

El comienzo está formado por dos refranes populares, que expresan la prudencia con la que se debe afrontar cualquier empresa. El uso de la *auctoritas* como base de la argumentación es una de las características principales de los discursos de la alcahueta. A continuación, la alcahueta pondera la posibilidad de que su entrevista con Melibea le perjudique, sobre todo si esta se entera de sus verdaderas intenciones. Se trata del recurso retórico *locus a fictione*<sup>35</sup>, que muestra la prudencia de la alcahueta a la hora de tomar decisiones:

...aquellas cosas que bien no son pensadas, aunque algunas vezes ayan buen fin, comúnmente crían desvariados efetos. Assí que la mucha especulación nunca carece de buen fruto (...) podría ser que si me sintiessen en estos passos, de parte de Melibea, que no pagasse con pena que menor fuesse que la vida, o muy amenguada quedasse, quando matar no me quisiessen, manteándome, o açotándome muy cruelmente. Pues amargas monedas serían éstas (Russell 1991: 297-298).

El resto de la parte central del soliloquio sigue desarrollando el *locus a fictione*, con la incertidumbre de Celestina sobre el devenir de los acontecimientos. Las exclamaciones, que muestran la agitación de la alcahueta, y las *interrogationes*, que expresan las dudas acerca de las decisiones que debe tomar, son las figuras más utilizadas. Se aprecia también cierto paralelismo en las respuestas que se da a sí misma la alcahueta, con un claro uso de la anáfora, además de la inclusión de un refrán como parte de sus cavilaciones:

¡Ay, cuitada de mí! ¡En qué lazo me he metido! (...) ¿Qué haré, cuytada, mezquina de mí, que ni el salir afuera es provechoso ni la perseverancia carece de peligro? Pues ¿yré o tornarme he? ¡O dubdosa y dura perplexidad! No sé cuál escoja por más sano. En el osar, manifiesto peligro, en la covardía, denostada pérdida. ¿Adónde yrá el buey que no ara? Cada camino descubre sus dañosos y hondos barrancos. Si con el [hurto] soy tomada, nunca de muerta o encoroçada falto, a bien librar. Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? ¿Qué todas estas eran mis fuerças, saber y esfuerço, ardid y ofrecimiento, astucia y solicitud? (Russell 1991: 298-299).

35.— Definido como «la aplicación ficticia de un *locus* (...) consiste, pues, en la propia creación de un caso ejemplo» (Lausberg 1966: § 398). En realidad la parte central del discurso constituye un uso bastante libre de este recurso, mediante el cual la alcahueta valora todas las posibilidades.

Las reflexiones de Celestina se centran ahora en Calisto y su reacción si fracasa en su empresa. Una larga *interrogatio* que expresa la posibilidad de que el joven noble se sienta engañado precede a una oración basada en la *correctio*, con el esquema «si no A...B», que niega la reacción anterior de Calisto para introducir otra más. La parte central termina con la reproducción de las palabras del joven por Celestina, y que en el discurso está representado mediante el estilo directo. La última reacción de Calisto es una *interrogatio* más una exclamación que expresan su enfado. La exclamación utiliza el *locus a comparatione*<sup>36</sup>, que enfrenta las ventajas que Celestina otorga a la gente con los engaños y agravios que hace a Calisto. El marcado paralelismo de las oraciones contrapuestas confiere a esta enumeración un carácter intensificador, como si se tratase de una serie interminable de injusticias:

Y su amo Calisto, ¿qué dirá, qué hará, qué pensará sino que ay nuevo engaño en mis pisadas y que yo he descubierta la celada por haver más provecho desta otra parte, como sofística prevaricadora? O, si no se le ofrece pensamiento tan odioso, dará bozes como loco. Dirá-me en mi cara denuestos rabiosos; proporná mill inconvenientes que mi deliberación presta le puso, diciendo: «tú, puta vieja, ¿por qué acrecentaste mis pasiones con tus promessas? ¡Alcahueta falsa, para todo el mundo tienes pies, para mí lengua; para todos obra, para mí, palabras; para todos remedio, para mí, pena; para todos esfuerço, para mí, [falta]; para todos luz, para mí, tiniebla! (Russell 1991: 299).

La última parte del monólogo corresponde con la resolución final que toma Celestina, que es la de ofender a Pleberio, padre de Melibea, antes que a Calisto, hombre mucho más joven y con un temperamento más impulsivo. Esta reflexión se introduce en forma de refrán, lo que demuestra la gran importancia del refranero no solo como parte fundamental de la *auctoritas*, si no por la relevancia que tiene a la hora de influenciar directamente en el pensamiento de los personajes, especialmente en el de Celestina. Esta determinación de la alcahueta esta precedida por una exclamación que constituye un *dilemma*<sup>37</sup>, el cual expresa la desgracia en apariencia inminente, y que es un recurso que añade un grado más de angustia al monólogo, en contraste con la rápida determinación de la al-

36.– La diferencia con el *locus a simili* (Lausberg: § 394), ya definido, radica en que este relaciona miembros iguales, mientras que el *locus a comparatione* (Lausberg: § 395) relaciona miembros conceptualmente diferentes. En este caso la diferencia radica en el número de personas que establecen la comparación, hecha entre Calisto y el resto de personas.

37.– Según Lausberg (1966: § 393) el *dilemma* «al cerrar todos los caminos, crea un clima de tensión y es un recurso patético».



cahueta: «¡Pues triste yo! ¡Mal acá, mal acullá; pena en ambas partes! Quando a los extremos falta el medio, arrimarse el hombre al más sano es discreción. Más quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto» (Russell 1991: 300). Por último, dos exclamaciones expresan los ánimos que se da la alcahueta para afrontar el peligro, además de los buenos agüeros que ha visto a lo largo del camino, y que le confirman el éxito que tendrá. La importancia que le otorga Celestina y el gran número de supersticiones que describe —de las cuales algunas forman una adición textual a la *Tragicomedia*— revela su condición de hechicera, un rasgo muy característico del personaje:

¡Esfuerça, esfuerça, Celestina! ¡No desmayes! (...) Todos los agüeros se adereçan favorables o yo no sé nada desra arte; quatro hombres he topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos. La primera palabra que oý por la calle fue de achaque de amores. Nunca he tropezado como otras veces. Las piedras parece que se apartan y me fazen lugar que passe, ni me estorvan las haldas, ni siento cansancio en andar. Todos me saludan. Ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto, tordo o cuervo ni otras noturnas (Russell 1991: 300).

La pareja de criados presenta unas características similares a los de la alcahueta, debido a su cercana relación en la obra y también por su misma posición social. De este modo, los refranes proliferan en sus discursos<sup>38</sup> como base de la *auctoritas*, aunque no de forma tan acentuada como los de Celestina. La característica propia de sus parlamentos es el uso de la ironía y el tono humorístico, en alguna ocasión conseguido a través del aparte, que crea una complicidad con el lector<sup>39</sup>.

Uno de los discursos más significativos de Sempronio es el vituperio contra las mujeres que pronuncia en el primer auto, momento en el que Calisto ya se ha enamorado de Melibea. El criado intenta disuadirle de su enamoramiento con este discurso misógino, en el que destaca el uso de la *auctoritas* tanto clásica como bíblica y popular para justificar su argumentación. De disposición unitaria, el género al que pertenece el parlamento es el demostrativo, ya que constituye una descripción negativa de la mujer. Sin embargo, el objetivo que tiene en la obra lo engloba dentro del género deliberativo, puesto que Sempronio lo pronuncia con la pretensión de convencer a su amo del error que comete al enamorarse de Melibea. (Canet 2011: 186-188).

38.— Los siguientes discursos hacen uso del refranero: Canet 2011: 181-182; 186-188; 195-196; 196-199; 208-209; 211-212 y 272; Russell 1991: 277-278; 280-281 y 450-452.

39.— Por ejemplo el parlamento de Sempronio del tercer auto, que en el texto de la *Tragicomedia* incluye una pequeña adición textual con función amplificativa (Russell 1991: 280-281).

Sempronio comienza su discurso con una *interrogatio*, que confirma la molestia de Calisto por una dura crítica que el criado hace a su madre<sup>40</sup>. A continuación, tres imperativos exhortan al joven a que aprenda de la historia, la filosofía y la poesía, saberes que advierten del peligro de la mujer a través del *exemplum*. El propio criado muestra a Calisto algunos casos, mediante la enumeración de varios autores de diferentes épocas y religiones<sup>41</sup>, pero que concuerdan en su desprecio a la mujer. Esta parte inicial constituye una *argumentatio* basada en el uso de la *auctoritas* clásica y bíblica, cuya función es la de sostener la posterior descripción peyorativa de Sempronio:

¿Escoziote? Lee los historiales, estudia los filósofos, mira los poetas. Llenos están los libros de sus viles y malos enxemplos y de las caídas que levaron los que en algo, como tú, las reputaron. Oye a Salomón do dize que las mugeres y el vino hazen a los hombres renegar. Conséjate con Séneca y verás en qué las tiene. Escucha a Aristóteles; mira a Bernardo. Gentiles, judíos, christianos y moros, todos en esta concordia están» (Canet 2011: 186-187).

Después de resaltar la virtud de algunas mujeres, tópico bastante usual en los discursos misóginos<sup>42</sup>, el criado describe la figura de la mala mujer a través de una *interrogatio* en la que, mediante un uso de la *congeries* similar a discursos de otros personajes, enumera sus principales defectos con una clara intención hiperbólica. La amplia construcción se caracteriza por una abundante yuxtaposición de elementos y el constante uso de la anáfora, que refuerza esta exageración. El inicio de la *interrogatio* se engloba dentro de la «tópica de lo indecible», y constituye el otro elemento que confiere al pasaje este carácter hiperbólico:

...muchas hovo y ay sanctas, virtuosas y notables, cuya resplandesciente corona quita el general vituperio. Pero d'estas otras, ¿quién te contaría sus mentiras, sus tráfgos, sus cambios, su liviandad, sus lagrimillas, sus alteraciones, sus osadías, que todo lo que piensa[n] osan sin deliberar, sus dissimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desamor, su ingratitude, su inconstancia, su testimoniar, su negar, su rebolver, su presumpción, su

40.- «Lo de tu abuela con el ximio (...)» es uno de los pasajes más difíciles de interpretar, y que ha producido una amplia bibliografía (*vid.* Russell 1991: 224 n. 69).

41.- Las obras de los autores aludidos en este fragmento son el *Ecclesiasticus* de Salomón, las *Epistolae morales ad Lucilium* de Séneca y la *Epistola de cura rei familiaris* de Bernardo Silvestre de Tours. La mención de autores de tan diversa índole tiene como función la de expresar la universalidad de la opinión contra la mujer (Russell 1991: 225 n. 72, 73 y 74).

42.- Como también señala Russell (1991: 225 n. 76).

vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su soberbia, su subjeción, su parlería, su golosina, su luxuria y suziedad, su m[ie]do, su atrevimiento, sus hechizerías, sus embayamientos, sus escarnios, su deslenguamiento, su desvergüença, su alcahuetería? (Canet 2011: 187).

Las últimas líneas del parlamento de Sempronio continúan con el vituperio a la mujer, pero ahora la crítica se centra en un defecto concreto, la hipocresía. Tres oraciones de marcada simetría desarrollan esta idea de la mujer falsa, que es argumentada justo después por medio de sentencias de carácter religioso, y que constituye un nuevo uso de la *auctoritas*. La combinación de una descripción pormenorizada más una argumentación basada en la *auctoritas*, es una fórmula constante en los pasajes que se incluyen dentro de la idea de *expolitio*:

Considera qué sesito está debaxo de aquellas grandes y delgadas tocas, qué pensamientos so aquellas gorgueras, so aquel fausto, so aquellas largas y autorizantes ropas. ¡Qué imperfección, qué alvañares debasso de templos pintados! Por ellas es dicho: «Arma del diablo, cabeça de pecado, destrucción de paraíso.» ¿No has rezado en la festividad de sant Juan [do] dize: «Las mugeres y el vino hazen los hombres renegar»; do dize: «Esta es la muger, antigua malicia que a Adam hechó de los deleytes del paraíso. Esta el linaje humano metió en el infierno. A esta menospreció Helías propheta», etc.? (Canet 2011: 187-188).

La descripción que Pármemo hace de Celestina en el primer auto constituye su discurso más importante, además de ser el retrato más preciso de la alcahueta en toda la obra. Pármemo, ante la llegada de Sempronio y Celestina a la casa de Calisto, intenta advertir a su amo de la baja condición de la alcahueta y de sus deshonorosos oficios mediante un retrato del personaje. Este discurso del género demostrativo, con una disposición unitaria, destaca por su gran uso de la enumeración y de la ironía, que confieren al parlamento un tono hiperbólico y humorístico (Canet 2011: 196-199).

El criado comienza su parlamento de manera parecida a la descripción que hace Celestina de doña Claudina<sup>43</sup>. Los dos inicios presentan al orador como una figura con conocimientos para hablar del tema, recurso relacionado con el propio elogio que se hace el orador en el exordio de su discurso como forma de captar al público (Lausberg, 1966: § 274 y 275 (α)). En este caso, Pármemo se presenta como el mozo de los recados para la alcahueta, oficio de su niñez que le sirvió para ser testigo directo de la verdadera condición de Celestina: «Señor, yva a la plaça y trayála

43.- Discurso analizado anteriormente (Russell 1991: 284-286).

de comer, y acompañávala; suplía en aquellos menesteres que mi tierna fuerza bastava. Pero de aquel poco tiempo que la serví, recogía la nueva memoria lo que la vejez no ha podido quitar» (Canet 2011: 196). Después de describir la casa de la alcahueta como «apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastada» (Canet 2011: 196), Pármeno enumera los oficios de la alcahueta. Todos ellos estaban considerados en aquella época como los más deshonestos o propios de la gente de más baja condición, por lo que su mención sirve para identificar a Celestina con ese grupo de la sociedad<sup>44</sup>: «Ella tenía seys oficios, conviene a saber: labradora, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera» (Canet 2011: 197). La ironía aparece a partir de este momento, como parte de la descripción de los trabajos de Celestina. De este modo, el significado sugerido en el caso del oficio de labradora, como reponedora de virgos en las doncellas es muy claro, y se confirma unas líneas después con la venta de falsas vírgenes que realizaba la alcahueta. Este pasaje irónico culmina con la descripción de las tercerías de Celestina, a las que Pármeno retrata como si fuesen un oficio religioso:

...muchas moças d'estas sirvientes entravan en su casa a labrarse y a labrar camisas y gorgueras y otras muchas cosas (...) Asaz era amiga de estudiantes y dispenseros y moços de abades; a éstos vendía ella aquella sangre inocente de las cuytadillas, la qual ligeramente aventuravan en esfuerço de la restitución que ella les prometía. Subió su fecho a más, que por medio de aquellas comunicava con las más encerradas, hasta traer a ejecución su propósito. Y aquestas, en tiempo honesto, como estaciones, processiones de noche, missas del gallo, missas del alva y otras secretas devociones, muchas encubiertas vi entrar en su casa. Tras ellas, hombres descalços, contritos y reboçados, desatacados, que entravan allí a llorar sus pecados (Canet 2011: 297).

A partir de este momento, la descripción se centra en lo que Lobera *et alii* (2011: 56 n. 300) llaman «el laboratorio de Celestina», es decir, en los objetos que utilizaba para sus labores de curandera y hechicera. Una gran cantidad de enumeraciones constituyen el uso de la *congeries* más importante de la obra, en las que destaca el paralelismo de las construcciones y un constante uso de la anáfora. La descripción termina con una *interrogatio* que supone un nuevo uso de la tópica de «lo indecible» que Sempronio utiliza en el discurso analizado anteriormente (Canet 2011: 186-188). Algunos de los ejemplos más representativos de este extenso pasaje son los siguientes:

44.— Algo que también señalan Lobera *et alii* en su edición (2011: 54 n. 285).

Hazía solimán, afeyte cozido, argentadas bujelladas, cerrillas, llanillas, unturillas, lustres, lucentores, clarimientes, alvalinos y otras aguas de rostro, de rassuras de gamones, de cortezas de [e]spantalobos, de taraguntía, de hieles, de agraz, de mosto, destilladas y açucaradas. Adelgazava los cueros con çumos de limones, con turvino, con tu[é] tano de [ciervo] y de garça y otras confaciones. Sacava aguas para oler de rosas, de azahar, de jasmín, de trébol, de madreSelvia y clavellinas, mosquetas y almizcladas, polvorizadas con vino. Hazía lexías para enruviar, de sarmientos, [de] la carrasca, de centeno, de marrubios, con salitre, con alumbre y millifolia y otras diversas cosas (...) ¿Quién te podría dezir lo que esta vieja fazía? Y todo era burla y mentira (Canet 2011: 197-199).

Los personajes de Calisto y Melibea presentan notables diferencias respecto a los criados y la alcahueta, reflejadas tanto en su papel dentro de la obra como en los discursos que pronuncian<sup>45</sup>. La más significativa de todas es el tono elevado que presentan sus discursos, y que se explica tanto por su condición de nobles como por el papel de enamorados que tienen en la obra, motivo por el que su lenguaje es el del amor cortés, tradición literaria de origen culto. En relación con esta característica, el uso de la *auctoritas* por parte de ambos tiene como fuentes más destacadas las de origen clásico, en contraposición con el saber popular de los criados y la alcahueta. Sin embargo, el refranero no desaparece por completo en los parlamentos de los dos nobles, lo que demuestra la gran inclinación que Rojas tiene por este tipo de sentencias, gusto que le lleva a flexibilizar las reglas del decoro, y que por otra parte confiere a los personajes una mayor naturalidad expresiva. Un último rasgo característico de los discursos de estos personajes es el gran uso de las figuras expresivas, algo comprensible si se tiene en cuenta su convulso estado emocional, carácter propio de los enamorados que figuras como la exclamación o la *interrogatio* reflejan de forma precisa.

El discurso más significativo de Calisto es el monólogo que pronuncia en el decimocuarto auto, y que junto con el lamento final de Pleberio constituye el más célebre de la *Tragicomedia*<sup>46</sup>. Este soliloquio de disposición tripartita pertenece al género judicial, ya que Calisto acusa de injusto al juez que ha ejecutado a sus criados, para luego defender su decisión en

45.– Las características generales de estos dos personajes se ven reflejadas en los discursos que pronuncian: Canet 2011: 245-255; 291-292; 293; 297; 310-311; 311-312 y 323; Russell 1991: 493-495; 506-515; 535-538; 569-571; 583-585 y 585-591.

46.– Lobera *et alii* 2011: 277 n. 60.

un sorprendente giro del monólogo<sup>47</sup>. Por último, la extensa alabanza a Melibea que cierra el discurso refleja el enamoramiento y el deseo sexual del joven, los verdaderos pensamientos que dominan al personaje (Russell 1991: 506 - 515;). Resulta significativa la comparación de este uso del género judicial con el que hace Celestina antes de morir a manos de los criados<sup>48</sup>. Esta fracasa en su defensa por la excesiva codicia que trasluce su parlamento, a pesar de la eficacia retórica que ha mostrado a lo largo de toda la obra. Calisto, en cambio, reconoce su error, y aunque muere al final de la historia, su muerte es desafortunada, no violenta —en el sentido de homicidio— y predecible como la de la alcahueta. La muerte del joven noble es además didáctica y artificial, es decir, funciona como advertencia del autor a los jóvenes sobre las locuras amorosas y sus peligros.

El inicio del soliloquio corresponde con un lamento de Calisto por las desgracias que le rodean, sobre todo la muerte de sus criados. Con el paso de su fiebre amorosa, el joven noble ve el daño que ha sufrido su casa, y que él no ha tratado de restaurar debido a su enamoramiento. El pasaje es una acumulación de exclamaciones e *interrogaciones*, que expresan el sufrimiento y la sorpresa de Calisto ante las desdichas. Destaca asimismo un marcado paralelismo en la descripción de sus desgracias, expresadas mediante oraciones yuxtapuestas, que sirven para resaltar de manera hiperbólica el gran perjuicio que padece. Otro rasgo significativo constituye el dolor por la ausencia de su amada Melibea, sentimiento que Calisto introduce ya desde el primer momento, y que más adelante supondrá el tema principal del monólogo, además de su conclusión:

¡O mezquino yo! ¡Cuánto me es agradable de mi natural la solicitud y silencio y oscuridad! No sé si lo causa que me vino a la memoria la traición que fize en me despartir de aquella señora, que tanto amo, hasta que más fuera de día, o el dolor de mi deshonra. ¡Ay, ay!, que esto es. Esta herida es la que siento agora que se ha resfriado, agora que está elada la sangre que ayer hervía, agora que veo la mengua de mi casa, la falta de mi servicio, la perdición de mi patrimonio, la infamia que tiene mi persona [que] la muerte de mis criados se ha seguido. ¿Qué hize? ¿En qué me detuve? ¿Cómo me pude soffrir, que no

47.— Russell (1991: 506 n. 33) subraya en su interpretación del monólogo la profunda ironía que encierra, la cual «estriba en el hecho de que, cuando Calisto, desempeñando el papel de acusador, supone que el juez ha actuado exactamente como pide la ley, le condena por traidor y falsario. Cuando acude a la posible defensa de la actuación del mismo, presenta una serie de hechos que sugieren que éste era culpable de tropelía, pero que Calisto interpreta como evidencia de que, a fin de cuentas, el juez merecía ser alabado, no condenado.» La segunda interpretación que el crítico hace tiene que ver con el deseo sexual que domina al personaje, y que le hace evadir sus responsabilidades con tal de poder disfrutar de nuevo con Melibea.

48.— Canet 2011: 318-319.

me mostré luego presente, como hombre injuriado, vengador, sobervio y acelerado de la manifiesta injusticia que me fue hecha? ¡O mísera suavidad desta brevísima vida! ¿Quién es de ti tan cobdicioso que no quiera más morir luego, que gozar un año de vida denostado y prorrogarle con deshonrra, corrompiendo la buena fama de los passados? (...) ¿Por qué no salí a inquirir siquiera la verdad de la secreta causa de mi manifiesta perdición? ¡O breve deleyte mundano! ¡Cómo duran poco y cuestan mucho tus dulçores! (Russell 1991: 506-507).

A continuación, Calisto expresa sus dudas acerca de cómo debe actuar para restaurar su honor. Las *interrogationes* son de nuevo el recurso expresivo que refleja esta incertidumbre del personaje. Es significativa la inclusión de un refrán popular, que contrasta con el tono elevado del monólogo. Por último, el uso del *dilemma* como figura que expresa la imposibilidad de una solución a la deshonra confiere un dramatismo especial a la escena, recurso por otra parte propio de los monólogos:

¡O triste yo! ¿Cuándo se restaurará tan grande pérdida? ¿Qué haré? ¿Qué consejo tomaré? ¿A quién descubriré mi mengua? ¿Por qué lo celo a los otros mis servidores y parientes? Tresquírame en concejo, y no saben en mi casa. Salir quiero. Pero si salgo para dezir que he estado presente, es tarde; si absente, es temprano (Russell 1991: 508).

A partir de este momento, el parlamento se centra en la acusación que Calisto hace al juez por la ejecución de sus criados. Varias exclamaciones le definen como un hombre falso, que parece haberse olvidado de la ayuda otorgada por la familia de Calisto y que le sirvió para llegar a su posición. Esta reflexión se opone frontalmente con el ideal de justicia, algo que el joven noble no ve por culpa de su enfado, pero que más adelante admite en su posterior defensa a este mismo juez. Es significativa la inclusión en este pasaje de varios refranes que expresan la aversión de Calisto hacia este magistrado, y que vuelven a contrastar con el elevado tono del personaje. La inclinación de Rojas por los refranes se percibe tanto en los personajes de más baja condición como en los de mayor nobleza. El siguiente pasaje corresponde con la acusación propiamente dicha, en la que Calisto muestra un gran dominio de las leyes, debido en gran medida a los estudios realizados por Rojas en Salamanca, un conocimiento que refleja en su personaje:

¡O cruel juez! ¡Y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! (...) Inicuo falsario, perseguidor de verdad, hombre de baxo suelo! Bien dirán por ti que te

hizo alcalde mengua de hombres buenos (...) quando el vil está rico, ni tiene pariente ni amigo (...) No ay, cierto, cosa más empecible que el incogitado enemigo. ¿Por qué quesiste que dixessen: «del monte sale con que se arde», y que crié cuervo que me sacasse el ojo? Tú eres público delincuente y mataste a los que son privados. Y pues, sabe que menor delicto es el privado que el público, menor su utilidad, según las leyes de Atenas disponen; las cuales no son escritas con sangre, antes muestran que es menos yerro no condenar los malhechores que punir los inocentes (Russell 1991: 508-509).

La segunda parte constituye un cambio de opinión del personaje, ahora defensor del juez que según él aplicó las leyes de forma justa. Varias *interrogaciones* expresan el rechazo de Calisto por la acusación anterior, que achaca a una locura pasajera: «...¿qué digo? ¿Con quién hablo? ¿Estoy en mi seso? ¿Qué es esto, Calisto? ¿Soñavas, duermes o velas? ¿Estás en pie o acostado? (...) Torna en ti» (Russell 1991: 510). A continuación, otras dos *interrogaciones* más dos *exempla* de origen clásico<sup>49</sup> vuelven a mostrar un conocimiento de las leyes inusitado en un joven noble como Calisto, y que responde más al saber que muestra Rojas en su obra de forma directa que a la propia caracterización del personaje. Toda la reflexión sobre la inocencia del juez está formulada a través del *locus a fictione*<sup>50</sup>, en donde destaca el uso de las condicionales como manera de expresar los sucesos que posiblemente ocurrieron:

¿No miras que la ley tiene de ser ygual a todos? Mira que Rómulo, el primer cimentador de Roma, mató a su proprio hermano porque la ordenada ley traspasó. Mira a Torcuato romano, cómo mató a su hijo porque excedió la tribunicia constitución. Otros muchos hizieron lo mesmo. Considera que si aquí presente él estoviese, respondería que hazientes y consintientes merecen ygual pena, aunque entrambos matasse por lo que el uno pecó. Y que si aceleró en su muerte, que era crimen notorio y no eran necessarias muchas pruebas, y que fueron toma-

49.– Lobera *et alii* evocan en su edición ambos mitos. El primero y más conocido de los dos es el de «Rómulo, que mató a su hermano Remo por saltar el surco que aquél había trazado como muralla imaginaria de la futura Roma» (2011: 280 n. 88). El segundo es el de Manlio Torcuato, personaje «que por guardar la disciplina militar condenó a muerte a su hijo por transgredir una ley que prohibía luchar con los enemigos si no era bajo las órdenes de los generales» (2011: 280 n. 89). Ambos funcionan en la obra como un ejemplo de aplicación rigurosa de la ley.

50.– Este caso, en comparación con el uso que hace del recurso *Celestina* (Russell 1991: 297-301), es mucho más ajustado a su naturaleza, ya que es un *locus* propio de los discursos judiciales.



dos en el acto de matar (...) Lo qual todo, si assí como creo es hecho, antes le quedo deudor y obligado para quanto biva, no como a criado de mi padre, pero como a verdadero hermano (Russell 1991: 510-512).

El monólogo concluye con el recuerdo idealizado de Melibea, reflejado en una alabanza a su belleza y el sufrimiento del enamorado por la ausencia de su amada, tópicos propios de la lírica amorosa. El pasaje comienza con varias exclamaciones que reflejan la pasión de Calisto, para luego introducir una construcción de marcada simetría en la que expresa que ella es su único deseo, por encima de cualquier bien mundano: «¡O señora y mi vida! (...) ¡O bien sin comparación! ¡O insaciable contentamiento! (...) No quiero otra honrra, otra gloria, no otras riquezas, no otro padre o madre, no otros deudos ni parientes» (Russell 1991: 512-513). A continuación, el tópico del *locus amoenus* sirve para describir el huerto de Melibea en el que se dan cita los dos enamorados, un paisaje que contiene los elementos principales del tópico. Otras cuatro exclamaciones expresan ahora el deseo de Calisto de que llegue la noche, y así poder reunirse con su amada. Destaca la referencia mitológica de Febo en alusión al sol, que muestra el elevado nivel cultural de Calisto, en contraposición con los criados o la alcahueta, personajes que en sus discursos no utilizan la mitología:

De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaves plantas y fresca verdura. ¡O noche e mi descanso, si fueses ya tornada! ¡O luziente Febo, date priessa a tu acostumbrado camino! ¡O deleytosas estrellas, aparecéos ante de la continua orden! ¡O espacioso relox, aun te vea yo arder en el bivo fuego de amor! (Russell 1991: 513).

Dos *interrogaciones* inician un razonamiento culto en el que Calisto expresa todavía imposible llegada de la noche, hecho que le permitiría deleitarse con su amada. El joven distingue entre las horas artificiales representadas por el reloj, que podría cambiar si quisiese, y el curso natural del tiempo, reflejado por los astros y las fuerzas de la naturaleza, el cual seguiría imperturbable a pesar de sus deseos. La inclusión final de un refrán, que condensa la idea desarrollada anteriormente, vuelve a ejercer un contraste entre el tono elevado del pensamiento de Calisto y el carácter popular de la sentencia, rasgo común en este monólogo:

Pero, ¿qué es lo que demando? ¿Qué pido, loco, sin sufrimiento? Lo que jamás fue ni puede ser. No aprenden los cursos naturales a rodearse sin orden; que a todos un mesmo espacio para muerte y vida, un limitado término a los secretos movimientos del alto firmamento celestial, de los planetas y el norte, de los crecimientos y men-

gua de la mestrua luna. Todo se rige con freno y gual, todo se mueve con y gual espuela: cielo, tierra, mar, fuego, viento, calor, frío. ¿Qué me aprovecha a mí que dé doze horas el relox de hierro, si no las ha dado el del cielo? Pues por mucho que madrugue no amanece más ayña (Russell 1991: 514).

Por último, Calisto se dirige a su imaginación para que le ayude a aliviar su pena a través de la fantasía y el recuerdo de Melibea. Este apóstrofe precede a la descripción de la joven, construida por medio de la enumeración de sus muchas cualidades, que forman un retrato tópico de la amada ideal. La yuxtaposición de las oraciones y el uso reiterado de la anáfora engloban esta descripción dentro de la *congeries*, de manera similar a otros discursos (Canet 2011: 186-188 y Russell 1991: 306-308). Aparece también la exclamación en las últimas líneas, como figura expresiva cuyo objetivo es elevar la emotividad del final del soliloquio:

Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella ymagen luziente, buelve a mis oýdos el suave son de sus palabras: aquellos desvíos sin gana, aquel «apártate allá, señor, no llegues a mí», aquel «no seas descortés» que con sus rubicundos labrios vía sonar, aquel «no quieras mi perdición» que de rato en rato proponía, aquellos amorosos abraços entre palabra y palabra, aquel soltarme y prenderme, aquel huyr y llegarse, aquellos açucarados besos... Aquella final salutación con que se me despidió, ¡con cuánta pena salió por su boca! ¡con cuántos despezos! ¡con cuántas lágrimas, que parecían granos de aljófár, que sin sentir se le caían de aquellos claros y resplandecientes ojos! (Russell 1991: 514-515).

Melibea pronuncia su discurso más importante en el vigésimo auto, antes de quitarse la vida ante la muerte de Calisto. El parlamento, dirigido a su padre, explica las causas de su suicidio, desconocidas por Pleberio hasta el momento. Con una disposición tripartita, este discurso del género demostrativo destaca por su tono elevado y el resumen de la historia que Melibea hace a su padre, que además de incluir información novedosa<sup>51</sup>,

51.— La más importante es el conocimiento de Calisto y su familia por parte de Pleberio, como señalan tanto Lobera *et alii* (2011: 333 n. 36) como Russell (1991: 587 n. 35). Esto supone un sorprendente giro en la historia, pues el secretismo con que los dos enamorados llevaron su relación no es muy comprensible, si se tiene presente que son dos familias de elevada posición social. Por otra parte, si la interpretación de la obra está regida por las reglas del amor cortés y no por el carácter realista, el secretismo de la relación amorosa se erige como característica fundamental (Lobera *et alii* 2011: 333 n. 36).

constituye uno de los pasajes fundamentales para la comprensión de la obra (Russell 1991: 585-591).

Melibeia comienza dirigiéndose a Pleberio, con una explicación sobre la finalidad de su parlamento cuyo objetivo es justificar la trágica resolución que la joven ha tomado. Su suicidio es introducido mediante el recurso retórico de la *geminatio*<sup>52</sup>, que sirve para subrayar la proximidad de su muerte, hecho que para ella resulta una bendición, en contraposición con el dolor que le producirá a su padre<sup>53</sup>. Una construcción basada en la *correctio*, con el esquema «no A sino B», refuerza esta idea de inmediatez. La primera parte concluye con una sentencia de carácter elevado<sup>54</sup>, utilizada por la joven para aconsejar a su padre que escuche su discurso sin que le turbe la emoción y el dolor. El apóstrofe final vuelve a pedirle su atención, ya que Melibeia confía en que la absolverá de toda culpa si escucha lo que casi puede considerarse como una confesión:

Padre mío, no pugnes ni trabajes por venir adonde yo esté (...) Mi fin es llegado, llegado es mi descanso y tu pasión, llegado es mi alivio y tu pena, llegada es mi acompañada hora y tu tiempo de soledad. no havrás, honrrado padre, menester instrumentos para aplacar mi dolor, sino campanas para sepultar mi cuerpo. Si me escuchas sin lágrimas, oyrás la causa desesperada de mi forçada y alegre partida (...) Ninguna cosa me preguntes ni respondas más de lo que de mi grado dezirte quisiere, porque, quando el coraçón está embargado de pasión, están encerrados los oýdos al consejo, y en tal tiempo las frutuosas palabras, en lugar de amansar, acrecientan la saña. Oye, padre viejo, mis últimas palabras, y si, como yo espero, las recibes, no culparás mi yerro (Russell 1991: 585-586).

La parte central del parlamento comienza con una descripción de la agitación que vive la ciudad por la muerte de Calisto, y la asunción de culpabilidad por parte de Melibeia, causante según ella de todas las desgracias ocurridas. Destaca dentro de esta confesión el retrato que Melibeia hace del fallecido Calisto, un cúmulo de virtudes que ya nadie podrá contemplar por su culpa. Las dos partes están construidas mediante una

52.– La *geminatio* consiste en «la repetición de la misma palabra o del mismo grupo de palabras en un lugar de la frase» (Lausberg 1966: § 616). El recurso tiene una función patética, ya que la repetición conlleva una expresividad afectiva y encarecedora además de la propia función informativa (Lausberg 1966: § 612).

53.– Expresión que se encuentra bajo la influencia de la antítesis, recurso que, en sentido general, constituye una oposición de ideas. Lingüísticamente esta oposición puede manifestarse entre palabras aisladas, frases u oraciones (Azaustre y Casas 2011: 117).

54.– Cuyo origen es *Cárcel de amor*, según Lobera *et alii* (2011: 332 n. 28).

enumeración de elementos yuxtapuestos, en los que destaca el uso de la anáfora y el marcado paralelismo de las oraciones<sup>55</sup>:

Bien vees y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la cibdad haze. Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas. De todo esto fuy yo la causa. Yo cobrí de luto y xergas en este día quasi la mayor parte de la cibdadana cavallería, yo dexé oy muchos sirvientes descubiertos de señor, yo quité muchas raciones y limosnas a pobres y envergonçantes. Yo fui ocasión que los muertos toviessen compañía del más acabado hombre que en gracia nació; yo quité a los vivos el dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud. Y fuy causa que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud que al mundo era en nuestra edad criada (Russell 1991: 586-587).

A continuación, Melibea resume la historia de los dos enamorados para su padre, y que para el lector constituye una síntesis muy precisa de la obra<sup>56</sup> en la que el papel de los personajes principales están muy bien delimitados, sobre todo el de Celestina, personaje al que describe como una alcahueta embaucadora<sup>57</sup>: «...una astuta y sagaz muger (...) sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubrió a ella lo que a mi querida madre encubría. Tovo manera como ganó mi querer; ordenó cómo su desseo de Calisto y el mío hoviessen efeto» (1991: 587-588). La parte central termina con la descripción de la muerte de Calisto, hecho que motiva un lamento de la joven, construido mediante una estructura retórica precisa. Un uso de la *geminatio*<sup>58</sup> similar al del inicio del parlamento tiene como función conferir un tono hiperbólico al dolor de Melibea, además de desarrollar la idea de la muerte del joven<sup>59</sup>. Una referencia mitológica a las Parcas<sup>60</sup>, que cortan el hilo de la vida de Calisto, refleja la alta condición del personaje, y diferencia el discurso de otros pronunciados por los criados o la alca-

55.– Supone un nuevo uso de la *expolitio*.

56.– Este pasaje se puede leer íntegro en el apéndice final del trabajo (44).

57.– Russell (1991: 587 n. 36) interpreta que Melibea se ha dado cuenta del encantamiento de Celestina, o por lo menos «de que hubo algo raro relativo a su rendición a la vieja».

58.– Este tipo de *geminatio* lo define Lausberg (1966: § 618) como un caso en el que el contacto entre las palabras iguales «se refleja mediante la intercalación de partes de la oración no repetidas entre la primera y la segunda posición de la palabra que se repite (...) Cuanto más extensa es la intercalación y cuanto mayor sea su conexión sintáctica con la primera posición de la palabra, tanto más se acerca a la anáfora a la *geminatio*».

59.– Constituye por tanto un nuevo uso de la *expolitio*.

60.– Así lo anotan Lobera *et alii* (2011: 333 n. 41).

hueta. Sin embargo, a pesar de este tono elevado, la inclusión parcial de un refrán para justificar el suicidio del personaje confirma a las sentencias populares como un recurso presente en todos los parlamentos de la obra, con independencia del personaje que los pronuncie:

Puso el pie en el vazío y cayó, y de la triste cayda sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes. Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confesión su vida, cortaron mi esperança, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía. Pues, ¡qué crueldad sería, padre mío, muriendo él despeñado, que viviese yo penada!<sup>61</sup> Su muerte combida a la mía, combídame y fuerça que sea presto, sin dilación; muéstrame que ha de ser despeñada, por seguille en todo. No digan por mí «a muertos y a ydos...» (Russell 1991: 588-589).

En la última parte del discurso, Melibea se despide de su padre antes de quitarse la vida. El inicio del fragmento se incluye dentro de la tópica de la conclusión, ya que la joven advierte a Pleberio que no continua su discurso por culpa de la turbación que le invade. Este motivo constituye una variante del cansancio del poeta, según Curtius (1955: 137), «el motivo más natural para poner fin a un poema en la Edad Media»<sup>62</sup>. En las últimas líneas destaca, además de una gradación para expresar el dolor que le produce su despedida, la introducción de una sentencia de origen latino cuyo significado concuerda con la situación de Pleberio: la edad prolongada conlleva un largo sufrimiento. Los ejemplos de proverbios cultos de este discurso permiten ver un particular uso de la *auctoritas* por parte de Melibea —y también de Calisto— que presenta dos diferencias significativas respecto a los criados y la alcahueta. El primero es el menor uso que hace del recurso, en comparación con el abuso cómico de Celestina. El segundo es el origen culto de los proverbios, que ayudan a crear

61.— Esta exclamación puede interpretarse como una paronomasia, que sugiere al lector la ingeniosa *derivatio* «despeñado/ despenado y penado». La paronomasia se define como «la repetición de un lexema con una variación fónica no gramatical» (Azaustre y Casas 2011: 100-101). Por su parte, la *derivatio* puede referirse «tanto a la repetición de palabras con modificación flexiva como a la repetición etimologizadora de la raíz» (Lausberg 1966 § 648).

62.— Este pasaje también puede ser interpretado a través de la figura denominada preterición, que Azaustre y Casas (2011: 128) definen como «la manifestación expresa por parte del autor de evitar el desarrollo pormenorizado de una idea». En este caso Melibea alude en su discurso a algunas «consolatorias palabras (...) sacadas de aquellos antiguos libros...» (Russell 1991: 589-590), pero evita su exposición. Sin embargo, creo que el tópico del cansancio del poeta es el recurso que mejor describe este ejemplo, ya que se trata del final del discurso, y por tanto la tópica de la conclusión adquiere un papel más importante que las figuras retóricas específicas. Incluso podría afirmarse que se trata de una fusión de ambos recursos, que por otra parte están bastante próximos en cuanto a significado.

una diferencia de registros entre personajes de distinta condición, y que aproximan los discursos a las reglas del decoro<sup>63</sup>:

Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, coligidas y sacadas de aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandavas leer; sino que ya la dañada memoria, con la grand turbación, me las ha perdido, y aun porque veo tus lágrimas mal sofridas decir por tu arrugada haz (...) Toma, padre viejo, los dones de tu vegez; que en largos días largas se sufren tristezas. ¡Recibe las arras de tu senectud antigua, rescibe allí a tu amada hija! Gran dolor llevo de mí, mayor de ti, muy mayor de mi vieja madre (Russell 1991: 589-591).

Pleberio pronuncia tan solo dos discursos significativos<sup>64</sup>, de los cuales su parlamento final es uno de los monólogos más importantes de la obra (Canet 2011: 341-346). Este soliloquio constituye un ejemplo de lamento fúnebre<sup>65</sup>, relacionado con un tipo especial de discurso demostrativo denominado *consolatio*, cuyo pariente pobre es según Curtius (1955: 123) la carta de pésame. El objetivo fundamental de esta construcción retórica es mover los afectos del público, en este caso inspirar compasión y misericordia. Para lograrlo, el orador utiliza el llamado tono patético, descrito en la *Rhetorica ad Herenium* (IV, 8)<sup>66</sup> como «una voz contenida, un tono profundo, interrupciones frecuentes, largas pausas y cambios acentuados»<sup>67</sup>. Dentro del estilo, el característico del lamento fúnebre es el grave, en el cual se utilizan para cada concepto las palabras de mayor ornato que se puedan hallar, además de sentencias y figuras de pensamiento o de dicción que tengan gravedad (IV, 8).

El inicio del parlamento de Pleberio, el cual contiene un refrán aparentemente popular, ha sorprendido a parte de la crítica por su contraste con el decoro que debe mostrar un discurso de este tipo<sup>68</sup>. Sin embargo, se

63.– No se debe olvidar que, aunque existen diferencias evidentes entre los discursos de los personajes elevados y los de baja condición, el uso indiscriminado que Rojas hace del refranero rompe esta división estricta entre los registros de nobles y criados, característica que por otra parte otorga una naturalidad muy efectiva a los personajes.

64.– El otro discurso, similar al analizado en este trabajo, es exclusivo de la *Tragicomedia* (Russell 1991: 531-534).

65.– Para el estudio de este tipo de literatura véase la obra de Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española* (1969).

66.– Cito por la edición de Juan Francisco Alcina (1991). Los números romanos corresponden al libro y los arábigos al párrafo en la obra original.

67.– Aunque estas características discursivas sean las propias de la *actio* o *pronuntiatio*, en el texto se pueden apreciar sobre todo por la abundancia de *interrogaciones* y exclamaciones, las figuras expresivas que mejor reflejan este patetismo.

68.– Así lo señalan tanto Russell (1991: 595 n. 6) como Lobera *et alii* (2011: 337 n. 6), al igual que su aparición en los *Proverbios* de Santillana.

trata de un refrán documentado en la literatura culta, concretamente en los *Proverbios* de Santillana, que impacta al lector moderno por su vigencia popular en la actualidad: «¡Ay, ay, noble muger, ‘nuestro gozo en el pozo’...» (Canet 2011: 341). A continuación, prácticamente la totalidad del discurso presenta una amplia estructura, formada por una cadena de apóstrofes mediante las que Pleberio se dirige a numerosos elementos con la intención de comunicarles su pena<sup>69</sup>. El uso exhaustivo de la exclamación para la creación de estos apóstrofes tiene una función intensificadora, de acuerdo con el dolor del personaje por la pérdida de su hija. En el tercero de ellos, cuando Pleberio se dirige a su propia vejez, destaca el uso de la antítesis, que contrapone la felicidad y la vida al pesar y la muerte, figura que también utiliza cuando se dirige a la fortuna<sup>70</sup>, con una oposición entre la vejez y la mocedad similar a la anterior. También es significativa la combinación de una *interrogatio* y una sentencia que Pleberio dirige a su mujer, a la cual reprocha la debilidad de las mujeres, que pueden perder el sentido y así no sufrir las penas más dolorosas<sup>71</sup>:

¡O mis canas, salidas para aver pesar! ¡Mejor gozara de vosotras la tierra que de aquellos ruvios cabellos que presentes veo! Fuertes días me sobran para vivir. Quexarme he de la muerte (...) ¡O muger mía! (...) ¿por qué quesiste que los passe yo todo? En esto tenés ventaja las hembras a los varones, que puede un gran dolor sacaros del mundo sin lo sentir, o a lo menos perdéis el sentido, que es parte de descanso (...) ¡O fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes! ¿Por qué no executaste tu cruel ira, tus mudables ondas, en aquello que a ti es sujeto? ¿Por qué no destruyeste mi patrimonio? ¿Por qué no quemaste mi morada? ¿Por qué no asolaste mis grandes heredamientos? Dexárasme aquella florida planta en quien tú poder no tenías; diérasme Fortuna flutuosa, triste la mocedad con vegez alegre; no pervertieras la orden. mejor sufriera persecuciones de tus engaños en la rezia y robusta edad, que no en la flaca postremería (1991: 595-597).

69.– El extenso pasaje puede leerse en Canet 2011: 341-346.

70.– Este apóstrofe, en el que destaca el uso de las *interrogationes* como un reproche a la crueldad de la fortuna, que le ha quitado a su única hija, se incluye dentro del *locus a fictione* (Lausberg 1966 § 398), ya que Pleberio valora otras desgracias materiales que podrían haberle ocurrido debido a la mala fortuna, pero que nunca serían tan dolorosas como la muerte de su hija.

71.– La idea de que las mujeres pueden morir perdiendo el sentido y, por tanto, sin dolor, era una creencia generalizada en la época, como señalan Lobera *et alii* (2011: 338 n. 18).

El penúltimo apóstrofe introduce un tópico que será uno de los temas centrales del soliloquio, la crueldad del mundo. Una antítesis contrapone las cualidades del mundo, alabadas por hombres sin experiencia, contra las vivencias de Pleberio, desgracias que el propio personaje compara con una realidad negativa más cotidiana para el lector, recurso que en retórica se denomina *similitudo*<sup>72</sup>: «¡O mundo, mundo! Muchos de ti dixeron, muchos en tus qualidades metieron la mano; a diversas cosas por oýdas te compararon; yo por triste experiencia lo contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron» (1991: 598). A continuación, una *definitio*<sup>73</sup> ideal de mundo crea otra oposición entre la visión ideal que Pleberio tenía de este en su juventud, y la descripción pesimista que constituye su concepción del mundo en la ancianidad. Esta última parte es lógicamente la más extensa<sup>74</sup>, y de la cual destacan el uso del oxímoron<sup>75</sup> y la antítesis para subrayar esa crueldad del mundo. La inclusión de una sentencia, que expresa la falsedad de las promesas mundanas, condensa el significado de todo el pasaje:

Yo pensava en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pro y la contra de tus bienandanças, me pareces un labarinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuydados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponçoña, vana esperança, falsa alegría, verdadero dolor (...) Prometes mucho, nada no cumples (1991: 599-600).

Más adelante, Pleberio hace una comparación entre el dolor por la pérdida de su hija y una serie de figuras ejemplares de la antigüedad clásica, cuyas desgracias similares o incluso más trágicas no le hacen soportar mejor su propia pena<sup>76</sup>. Una acumulación de *interrogationes* culminan esta

72.- Figura que «tiene lugar cuando un asunto se expresa a través de su similitud con una esfera de la realidad diferente y, sobre todo, de índole gráfica y cotidiana» (Azaustre y Casas 2011: 127).

73.- «Relación de las características esenciales de un concepto; si resultan omitidas la palabra o palabras que designan la noción definida, se origina la perífrasis» (Azaustre y Casas 2011: 121).

74.- Se trata de una enumeración similar a la de otros discursos analizados, con la yuxtaposición de elementos similares en su significado, lo que engloba al pasaje dentro del concepto de la *congeries*.

75.- «Unión sintáctica íntima de conceptos contradictorios en una unidad, la cual queda con ello cargada de una fuerte tensión contradictoria» (Lausberg 1966 § 807).

76.- Se trata de un uso de la *auctoritas* a través de *exempla* similar al de los discursos de la alcahueta. La diferencia radica en la raíz clásica de estas historias, que distinguen a Pleberio



parte con una recriminación de Pleberio al mundo, a quien pregunta por el sentido de su vida ahora que ha perdido a su hija. El pasaje, además de su gran patetismo, supone una recapitulación de todos los defectos del mundo expuestos anteriormente:

Pues, mundo halaguero ¿qué remedio das a mi fatigada vegez? ¿Cómo me mandas quedar en ti, conociendo tus falacias, tus lazos, tus cadenas y redes, con que pescas nuestras flacas voluntades? ¿A dó pones mi hija? ¿Quién acompañará mi desacompañada morada? ¿Quién terná en regalos mis años que caducan? (1991: 602-603).

Un último apóstrofe de Pleberio introduce el otro tema fundamental del monólogo, el amor<sup>77</sup>. Una serie de refranes lo definen ya desde un primer momento como una pasión cruel, idea que dominará el final del parlamento: «Ni sé si hieres con hierro, ni si quemas con fuego. Sana dexas la ropa, lastimas el corazón. Hazes que feo amen y hermoso les parezca» (1991: 603). Dos *interrogationes* que Pleberio hace al amor preceden a una argumentación del personaje mediante la que expresa la incongruencia de esta pasión, que daña a quienes la padecen en vez de hacerles disfrutar. El ideal del amor perfecto está descrito a través de una cadena lógica de consecuencias que deberían ocurrir, lo que engloba esta disertación del personaje dentro del *locus a fictione*. Esta contraposición entre la dura realidad y el ideal ficticio se desarrolla<sup>78</sup> a continuación con la inclusión de varias antítesis y una sentencia:

¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene? Si amor fuesses, amarías a tus sirvientes: si los amases no les darías pena: si alegres viviessen, no se matarían como agora mi amada hija (...) Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes. No das yguales galardones: iniqua es la ley que a todos yguale no es. Alegra tu sonido, entristece tu trato (...) A los que menos te sir-

como un personaje culto, en comparación con la sabiduría popular de Celestina. Existe, además, otra diferencia entre ambos usos de las fuentes, en continuidad con la anterior: Celestina las emplea de forma indiscriminada y superficial, mientras que Pleberio muestra una mayor comprensión de los mitos clásicos, pues los somete a una reflexión personal que le lleva a infravalorar estas tragedias en favor de la suya. Indirectamente, esta crítica de Pleberio refleja un dominio inexistente en Celestina, y que supone una de las grandes diferencias retóricas entre estos personajes (elevados y populares).

77.– La pasión amorosa aparece personificada desde el primer momento, identificándola incluso más adelante con la figura mitológica de Cupido, rasgo que ejemplifica el carácter culto de las fuentes utilizadas en los discursos de los personajes elevados: «Ciego te pintan, pobre y moço; pónente un arco en la mano, con que tiras a tiento...» (Russell 1991: 605).

78.– Un nuevo ejemplo del uso de la *expolitio* en los discursos de *La Celestina*.

ven das mejores dones (...) Enemigo de amigos, amigo de enemigos (1991: 603-604).

El lamento de Pleberio concluye con una enumeración de figuras ejemplares<sup>79</sup> procedentes de la antigüedad clásica, que sirven para ejemplificar el gran poder del amor, que hace enloquecer a quienes están bajo su influencia. Al igual que en el ejemplo anterior, en donde Pleberio hacía referencia a personajes históricos que representan modelos de sufrimiento, este caso constituye un nuevo uso de la *auctoritas* a través de *exempla* clásicos. Las últimas líneas corresponden con una combinación de dos apóstrofes y una cadena de *interrogationes*, mediante los que Pleberio se dirige a su hija fallecida para reprocharle su falta de consideración al quitarse la vida dejándole a él con su dolor. Se trata de una forma muy emotiva de expresar el profundo sufrimiento del personaje, que concuerda con el necesario clímax patético del final del llanto. La última *interrogatio* introduce una frase del conocido himno religioso *Salve Regina*<sup>80</sup>:

¡O mi compañera buena! ¡O mi hija despedaçada! ¿Por qué no quesiste que estorvasse tu muerte? ¿Por qué no hoviste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dexaste cuando yo te havía de dexar? ¿Por qué me dexaste penado? ¿Por qué me dexaste triste y solo *in hac lachrimarum valle*? (1991: 606-607).

## Conclusiones

El análisis retórico de los parlamentos más destacados de *La Celestina* ha permitido profundizar en uno de los moldes compositivos fundamentales para su plena comprensión, y los rasgos de estilo que se han determinado confirman algunas de las líneas trazadas por la crítica. Sin embargo, este estudio se ha centrado en la descripción y explicación del *ornatus*, con atención a los recursos retóricos básicos y sus combinaciones más importantes, para brindar una visión integradora de estos usos desde el sistema oratorio de donde derivan. Asimismo, la perspectiva descriptiva que ofrece el análisis retórico puede servir como indicador del *usus scribendi* de un autor o, como en este caso, de los autores, objetivo de este último apartado. A través de la comparación de los rasgos de estilo de los diferentes discursos, se puede justificar de forma coherente una hipótesis sobre su autoría, con las lógicas limitaciones derivadas de la aplicación exclusiva de una disciplina a una cuestión que requiere de una

79.– Todas ellas pueden consultarse en Canet 2011: 341-346.

80.– Así lo señalan Russell (1991: 607 n. 73) y Lobera *et alii* (2011: 347 n. 86).

labor multidisciplinar<sup>81</sup>. También es necesario subrayar que el análisis retórico anterior está centrado únicamente en momentos concretos de algunos autos de la obra, por lo que pasajes tan importantes para el estudio de la autoría como son los preliminares de la obra o los parlamentos de los autos añadidos de la *Tragicomedia*, no serán tenidos en cuenta para la comparación estilística. A pesar de todo ello, la interpretación del análisis del *ornatus* retórico anterior puede ofrecer algunas pautas para su estudio.

Antes de comenzar la comparación específica entre los discursos, conviene resumir de manera general las principales características comunes a todos ellos, para después poder precisar con mayor claridad las leves variaciones entre el estilo de los discursos de los dos autores y las dos redacciones de Fernando de Rojas. En cuanto a los géneros retóricos, los discursos presentan una clara tendencia hacia el demostrativo y el deliberativo, en contraste con los escasos discursos judiciales que aparecen<sup>82</sup>. El primero es uno de los moldes retóricos más utilizados en literatura, al igual que el deliberativo, en contraposición con la especificidad del género judicial, que conlleva un menor uso en obras literarias. Asimismo, los discursos deliberativos analizados constituyen un reflejo del carácter de los personajes. No es casualidad que todos ellos sean pronunciados por personajes de baja condición —Celestina y Sempronio—, ambos con una intención constante de obtener beneficio de todas las situaciones que se producen a lo largo de la obra. La perspectiva futura que caracteriza este género retórico aparece también en la voluntad de estos personajes de influir en las decisiones de otros, siempre con ese objetivo de enriquecerse.

En cuanto al dominio elocutivo, el análisis ha mostrado los rasgos retóricos que caracterizan a los personajes principales, muchos de ellos en consonancia con su posición social e importancia en la historia. La figura elocutiva que sobresale en todos los análisis es la enumeración, recurso que presenta numerosas fórmulas y que constituye una parte esencial en los discursos de los personajes. Su objetivo es la amplificación de contenido, concepto relacionado con la *congeries* y la *expolitio*. Aunque las particularidades en el uso de estos dos tipos de *amplificatio* se definirán en la comparación estilística posterior, existen dos tendencias generales que merecen ser resaltadas. Por un lado, las muestras que se engloban bajo la *congeries* suelen estar al servicio del humor —rasgo exclusivo de los criados y la alcahueta—, debido al carácter hiperbólico de este recurso, el cual se logra por medio de la acumulación<sup>83</sup>. La otra tendencia está relacionada

81.— La autoría de *La Celestina* es un problema que debe ser afrontado desde casi todos los campos filológicos de estudio, ya que presenta numerosas cuestiones de índole diversa (*vid. Lobera et alii* 2011: 361 y ss.).

82.— Como ejemplos de discursos demostrativos *vid.* Russell 1991: 284-286; 306-308; 417-421 y 585-591; Canet 2011: 196-199; para los deliberativos, Russell 1991: 297-301 y Canet 2011: 201-202; 204-205 y 186-188; para los judiciales, Canet 2011: 235-236 y 318-319.

83.— Canet 2011: 186-188; 196-199 y 204-205.

con la *argumentatio* de los parlamentos, y constituye la característica retórica fundamental de los discursos de *La Celestina*. Tanto la acumulación anterior como el uso de la enumeración se ponen al servicio de la *auctoritas* para construir un razonamiento, sostener una opinión personal de los personajes o desarrollar una idea principal del discurso. En la posterior comparación de los parlamentos estas tres manifestaciones, sumadas a una argumentación basada en la *auctoritas*, suponen una estructura empleada en todos los discursos. Por último, destaca como el principal tipo de estilo sintáctico utilizado en los discursos el periodo de miembros, que aparece ligado a la enumeración. La acumulación de elementos por medio de la yuxtaposición o coordinación, que desarrollan y amplifican una idea principal con un uso de la *expositio* y la *congeries*, es un procedimiento retórico fundamental en la mayoría de los parlamentos analizados<sup>84</sup>.

Una vez indicadas las principales características en cuanto al estilo de los discursos, esta segunda parte se centrará en la comparación retórica antes referida, con el objetivo de indagar acerca de la autoría de *La Celestina* a través del estilo. Dentro de las numerosas propuestas sobre esta cuestión, este trabajo partirá de la hipótesis aceptada por la mayoría de la crítica, la de dos autores diferenciados y tres momentos distintos en la elaboración de la obra<sup>85</sup>. Aplicada dicha premisa al análisis de este estudio, los parlamentos quedan divididos en tres grupos diferenciados. El primero reúne los discursos del primer auto, escritos según indica el propio Fernando de Rojas por un autor anterior a él<sup>86</sup>. El segundo grupo lo formarían los discursos de la *Comedia de Calisto y Melibea*, es decir, los que se encuentran entre los autos segundo y decimosexto, y que corresponden con la primera redacción que hace Fernando de Rojas de su obra<sup>87</sup>. El último conjunto agrupa los parlamentos propios de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y las adiciones textuales que Rojas introduce en algunos discursos originales de la *Comedia* y en otros pasajes de la obra. En esta nueva redacción de la obra, los discursos se encuentran en los cinco autos añadidos a partir del decimocuarto auto de la *Comedia*<sup>88</sup>.

Una vez organizados los discursos, el esquema de comparaciones estilísticas está formado por dos etapas: la primera enfrenta al primer autor con la primera redacción de Rojas, es decir, los parlamentos del primer auto en comparación con los de los quince autos de la *Comedia*. La otra comparación se establece entre los discursos de la *Comedia* y las adiciones

84.— Russell 1991: 284-286; 297-301; 417-421; 506-515 y 585-591; Canet 2011: 186-188; 196-199; 201-202; 204-205 y 341-346.

85.— Lobera *et alii* (2011: 369 y ss.).

86.— Canet 2011: 186-188; 196-199; 201-202 y 204-205.

87.— Canet 2011: 181-182; 186-188; 195-196; 196-199; 208-209; 211-212; 247; 254-255; 272; 291-292; 293; 297; 310-311; 311-312; 323 y 341-346.

88.— Los dos últimos autos de la *Comedia* pasan a ser numerados como vigésimo y vigésimo primero en la *Tragicomedia*.

textuales que los modifican en la *Tragicomedia*, para determinar los rasgos de estilo de las dos fases de redacción de Fernando de Rojas.

Los cuatro discursos analizados del primer auto destacan por el similar uso del estilo en la *argumentatio* de los personajes. Cabe destacar que todos ellos son parlamentos pronunciados por personajes bajos de la obra —Celestina y los criados de Calisto—, por lo que esta semejanza general está muy en relación con la adecuación del estilo a la condición similar de los personajes. Sin embargo, existen algunos rasgos significativos que engloban estos parlamentos dentro de una estructura retórica particular respecto a otros ajenos a este primer autor.

Los dos discursos de Celestina del primer auto presentan una estructura casi idéntica en el uso de la enumeración como forma argumentativa. Destaca en el empleo de esta figura sobre todo la mezcla entre la *auctoritas* de carácter bíblico y las comparaciones con la naturaleza que la alcahueta establece para justificar su posición. Esta última particularidad es exclusiva del primer auto y de la alcahueta, pues desaparece en las argumentaciones de los parlamentos de los criados. El uso de la que se puede considerar como una forma particular de *auctoritas* basada en la realidad física confiere a esta parte del discurso una mayor fuerza expresiva, en contraste con otras fuentes de autoridad más alejadas del lector como pueden ser las de raíz religiosa o clásica:

...el que verdaderamente ama es necessario que se turbe con la dolçura del soberano deleyte, que por el Hazedor de las cosas fue puesto porque el linaje de los hombres perpetuasse, sin lo qual perescería. Y no solo en la humana especie, más en los pesces, en las bestias, en las aves, en la reptilias; y en lo vegetativo, algunas plantas han este respeto... (Canet 2011: 202).

Como la sanguijuela que saca la sangre, desagradescen, injurian, olvidan servicios, niegan gualardón. ¡Guay de quien en palacio envejece! Como se escribe de la probática piscina, qu[e] de ciento que entran, sanava uno (Canet 2011: 205).

En este sentido, el uso que el primer autor hace de las comparaciones naturales se asemeja mucho al empleo de refranes en toda la obra<sup>89</sup>, ya que se trata de un conocimiento basado en la experiencia natural que produce un efecto en el lector casi idéntico. Sin embargo, Fernando de Rojas

89.— En la segunda comparación, el primer autor introduce un refrán, adaptado a una situación que requiere de mayor expresividad. El proverbio original, «pobre muere quien en palacio vejece», lo recoge Lobera *et alii* en su edición (2011: 73 n. 517). Aunque aparezca algún refrán en el primer auto, estos distan mucho de la cantidad y del valor de significado que adquieren en los autos de Fernando de Rojas, el cual pudo perfectamente notar este rasgo menor, y, siendo de su agrado, potenciarlo en su añadido a la obra.

no retoma este recurso para sus parlamentos, por lo que este se torna como una particularidad significativa del primer autor.

Los rasgos de estilo particulares de los discursos del primer auto de Sempronio y Pármeno están, al igual que en el caso de Celestina, relacionados con la figura de la enumeración. En este caso, el uso de la *audivitas* no es común a ambos criados, pues desaparece en el caso de Pármeno. Eso se debe a que todavía es un criado joven e inexperto, al contrario que Sempronio, cuya mayor edad le acerca al personaje de Celestina en cuanto a sabiduría, y por lo tanto su uso es similar<sup>90</sup>. Sin embargo, aunque la enumeración no tenga una finalidad argumentativa, en ambos discursos está construida de la misma forma, y con el objetivo común de describir una realidad de forma humorística. En el caso de Sempronio, la enumeración introducida en su discurso misógino se basa en una gran acumulación de los defectos propios de las mujeres, hasta el punto de recurrir a la «tópica de lo indecible» para expresar su infinidad<sup>91</sup>. Respecto a las dos enumeraciones que aparecen en el parlamento de Pármeno, la segunda de ellas, que sirve para describir los objetos del laboratorio de Celestina y sus oficios de alcahueta y hechicera<sup>92</sup>, está compuesta de la misma forma que la de Sempronio, aunque con una extensión mucho mayor. Aunque este uso de la *congeries* con el objetivo describir una realidad aparece en parlamentos de otros autos, la gran extensión e idéntica estructura de ambas enumeraciones son un elemento característico de este primer auto.

Los ocho parlamentos analizados de la *Comedia* también comparten ciertas características retóricas que los distinguen ligeramente de los escritos por el primer autor<sup>93</sup>. Para comprobar estas variaciones de estilo entre ambos la atención recaerá igualmente en la *argumentatio* de los parlamentos, pues es la parte fundamental de todos ellos, donde la cons-

90.— Parece existir un ligero patrón entre la *narratio* y la *argumentatio* de Celestina y Sempronio en los parlamentos de este primer autor. Es muy significativa la combinación de figuras expresivas —*interrogationes* y *exclamationes*— que contienen la opinión personal de los personajes acerca de un asunto, con una argumentación basada en el uso bastante superficial de la *audivitas*. Como se ha apuntado, esta estructura caracteriza muy a menudo en literatura al habla de personajes populares —el ejemplo por excelencia es el personaje de Sancho Panza—. En mi opinión, *La Celestina* es otro ejemplo más de este tipo de retrato.

91.— Este parlamento en concreto es el vituperio que Sempronio pronuncia contra las mujeres (Canet 2011: 186-188). En la Edad Media, muchos de los discursos misóginos estaban concebidos bajo la influencia del humor, como ocurre en este caso. Aunque en la actualidad el sentido humorístico se haya perdido, desde un punto de vista histórico-literario debe considerarse como un parlamento cómico, por lo que esta importante enumeración basada en la *congeries* constituye, al igual que en el caso de Pármeno, una misma manifestación del uso de esta fórmula retórica con fines humorísticos.

92.— El pasaje puede entenderse también como una metonimia.

93.— La importancia del parlamento del auto III (Russell 1991: 284-286) reside en la adición textual que Fernando de Rojas introduce en su *Tragicomedia*, por lo que esta será comentada en la última comparación entre las dos fases de redacción de Fernando de Rojas.

trucción retórica es mucho más marcada. La organización por personajes facilitará su comparación.

En los cuatro discursos analizados de *Celestina* aparecen de forma muy clara unas estructuras argumentativas que difieren de las construcciones del primer auto, y que hacen evolucionar en este desarrollo de la obra al personaje de la alcahueta, añadiendo nuevos rasgos a su personalidad. El más importante de todos es sin duda su afición por el refranero, que a partir de la *Comedia* se vuelve una característica distintiva de la alcahueta. En todos los discursos analizados aparecen con abundancia, integrados en la estructura argumentativa basada en la *expolitio* y *congeries* común a toda la obra. El recurso de la enumeración encadena a partir de ahora refranes o sentencias de todo tipo, aunque predominan las de tipo popular por motivos de decoro.

Otro recurso particular del personaje de la alcahueta y distinto a los parlamentos del primer auto es el novedoso uso que hace del humor. Este aparece en forma de ironía cruda o sarcasmo en uno de los parlamentos más importantes y polémicos de toda la obra, el de la crítica contra la moralidad de los clérigos, discurso irónico en su totalidad. El tono humorístico también aparece en la descripción que hace la alcahueta de doña Claudina, parlamento que Fernando de Rojas modifica en la *Tragicomedia* mediante una adición textual que tan solo amplía el retrato cómico de Claudina<sup>94</sup> en esa misma línea cómica.

Los parlamentos de los personajes elevados de la *Comedia* de Fernando de Rojas constituyen una de las diferencias más notables entre estos autos y el primero, y los rasgos de estilo de este grupo se erigen por tanto como particularidades que marcan una clara diferencia entre ambos autores.

La característica más importante es el distinto tipo de *auctoritas* a la que recurren Calisto, Melibea y Pleberio como forma de argumentación. Las fuentes populares, religiosas o basadas en la naturaleza son dominantes en los parlamentos de la alcahueta y los criados del primer auto, característica que Fernando de Rojas desarrolla como un rasgo de la personalidad propia de estos personajes. Sin embargo, como elemento diferenciador entre los dos grupos sociales de la obra, las fuentes de origen clásico, mitológico o que demuestran un nivel cultural superior a los personajes bajos son un elemento clave en estos nuevos parlamentos, y constituye una aportación del propio Fernando de Rojas que clasifica a los personajes según las reglas del decoro<sup>95</sup>. Asimismo, existe una gran diferencia

94.— La característica del humor en personajes de baja condición social es un rasgo muy común en la tradición literaria hispánica —el *ribaldo* del *Libro del caballero Zifar*, los rústicos de Juan del Encina o el mismo Sancho Panza—. *La Celestina* constituye otro claro ejemplo de ello.

95.— La presencia de Fernando de Rojas aparece de forma casi explícita en el parlamento analizado del personaje de Calisto situado en el Auto XIV (Russell 1991: 506-515). En este discurso Calisto hace gala de un conocimiento de las leyes muy superior al de un joven noble, y que responde más a la condición de jurista del autor que a la propia realidad del personaje.

entre el abuso casi cómico del uso de la *auctoritas* en los discursos de los personajes bajos y la moderación con el que lo emplean Calisto, Melibea y Pármeno. Sin embargo, Fernando de Rojas introduce en estos nuevos parlamentos un elemento que flexibiliza esta división estricta, el refrán popular. Este aparece en todos los discursos analizados y en cualquier situación dramática, incluso en intervenciones en teoría tan ajenas a este tipo de sentencias como pueden ser el suicidio de Melibea o el lamento final de Pleberio. Este uso indiscriminado del refranero constituye un rasgo propio del segundo autor, y la naturalidad que le atribuye a los personajes supone un acierto estilístico y literario.

Una última característica propia de los discursos de Calisto, Melibea y Pleberio son la gran presencia de figuras expresivas con un objetivo patético y otros recursos propios del teatro entre los que destaca el apóstrofe. Este aparece también en parlamentos de la alcahueta del primer auto, aunque su finalidad es diferente al tratarse de un recurso dialógico, pues siempre se dirige a un interlocutor para captar su atención, de igual forma que en las conversaciones. En el caso de los personajes elevados, la figura tiene un uso más literario, ya que en numerosas ocasiones se dirigen a elementos personificados como el amor o el mundo injusto, en combinación con las *exclamationes* e *interrogationes* y en algún caso también con el *dilemma*<sup>96</sup>. La gran presencia de estas figuras en los parlamentos de Calisto, Melibea y Pleberio los convierten en intervenciones cercanas a los monólogos teatrales, con una estructura claramente distinta a los discursos del primer auto. Este uso de técnicas retóricas comunes en los textos dramáticos producen la gran independencia que caracteriza a estos discursos, los cuales se elevan más allá de la propia historia de la obra.

Por último, las adiciones textuales de la *Tragicomedia* que aparecen en los discursos analizados subrayan alguna de las características ya señaladas del estilo propio de Fernando de Rojas. Las tres adiciones significativas corresponden con tres parlamentos de la alcahueta, y todos ellos constituyen una *amplificatio* de alguna parte del texto de la *Comedia*, sin que se aprecien diferencias notables en cuanto al estilo empleado. La primera de ellas aparece en el discurso de Celestina del auto III, desarrollando el retrato de doña Claudina en clave humorística, con un nuevo uso de figuras como la ironía, el refrán y el tono hiperbólico. La segunda adición al discurso del auto IV está en consonancia con esa intención de Fernando de Rojas de ampliar el contenido de la *Comedia*. A través de una enumeración de supersticiones, que la alcahueta interpreta como buenos presagios para el éxito de sus tercerías, el autor refuerza la condición de hechicera de Celestina. La última adición al parlamento del auto

96.— Fernando de Rojas emplea de forma conjunta esta figura y el *locus a fictione* en este y en otro monólogo importante, otorgándoles un mayor dramatismo, ya que el personaje, después de contemplar todas las posibles soluciones de la adversidad que le afecta, no encuentra ninguna, lo que le hace desesperar (Russell 1991: 297-301 y 506-515).



IX, en consonancia con los anteriores casos, desarrolla un tópico —*el tempus fugit*— ya introducido en el texto original, mediante el empleo de una de las figuras retóricas básicas en el estilo de los discursos de *La Celestina*, la enumeración.

En definitiva, la comparación estilística ha arrojado algunas características diferenciadoras entre los dos autores de la obra. Como usos estilísticos particulares del primer autor, sobresalen las comparaciones naturales en el caso de los discursos de Celestina y su combinación con la *auctoritas* de carácter bíblico, lo que confiere al personaje un marcado carácter popular que posteriormente desarrollará Fernando de Rojas mediante el recurso similar del refranero. En el caso de los criados Sempronio y Pármeno, destacan en este primer auto las dos enumeraciones basadas en la acumulación de elementos, ambas de una extensión y estructura que no vuelve a aparecer en el texto la *Comedia*. Asimismo, las aportaciones de estilo que Fernando de Rojas introduce, enriquecen y hacen evolucionar a algún personaje, sobre todo a la alcahueta. Elementos novedosos como el ya mencionado gusto por el refranero o el empleo del humor, plasmado en los discursos de Celestina mediante recursos como la ironía, la hipérbolo o el poliptoton son sin duda alguna señas de identidad de Fernando de Rojas, que logra dar continuidad al estilo del primer autor mediante la renovación y ampliación de sus principales pautas. Por último, los rasgos de estilo de los discursos de Pleberio, Melibea y Calisto constituyen la mayor diferencia entre la escritura de ambos autores, pues las reglas del decoro hacen necesaria una adecuación del estilo a la elevada condición de estos personajes. Este hecho queda reflejado en los discursos mediante el empleo de otras fuentes de mayor nivel intelectual, como pueden ser las de origen clásico y mitológico, y por la mayor reflexión a las que son sometidas, en contraste con la superficialidad mostrada por los personajes populares. También se aprecia esta diferencia en la abundancia de figuras expresivas y recursos propios del teatro como el dilema y el apóstrofe, cuyo uso en estos parlamentos está justificado, además de por la ya mencionada condición elevada de los personajes, por la trágica situación dramática a la que son sometidos al final de la obra.

## Bibliografía

- ARISTÓTELES (1990): *Retórica*, edición española de Quintín Racionero Carmona. Madrid: Gredos.
- CICERÓN, Marco Tulio (2002): *Sobre el orador*, edición española de José Javier Iso. Madrid: Gredos.
- AZAUSTRE, Antonio y Juan CASAS (2011<sup>6</sup>): *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, (1997<sup>1</sup>).
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo (1969): *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos.
- CANET VALLÉS, José Luis (ed.) (2011): *Comedia de Calisto y Melibea*. Valencia: Publicaciones Universitat de València.
- Comedia de Calisto y Melibea*, vid. Canet Vallés (ed. 2011).
- CORTIJO OCAÑA, Antonio (1997): «La *disputatio* entre Celestina y Pármeno al final del primer acto de *La Celestina*: 'retranca irónica' y retórica en acción», *Bulletin of Hispanic Studies* 74: 413-423.
- CURTIUS, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media Latina*, traducción española de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, (1948<sup>1</sup>).
- DI PATRE, Patrizia (2007): «P y NO-P. El lenguaje retórico de *La Celestina*», *Celestinesca* 31: 155-169.
- FRAKER, Charles F. (1990): *Celestina: genre and rhetoric*. Londres: Tamesis.
- GILMAN, Stephen (1974): *La Celestina: arte y estructura*, traducción española de Margit Frenk Alatorre. Madrid: Taurus, 1974 (1956<sup>1</sup>).
- HANDY, Otis (1983): «The rhetorical and psychological defloration of Melibea», *Celestinesca* 7.1: 17-27.
- LAUSBERG, Heinrich (1966): *Manual de retórica literaria*, traducción española de José Pérez Riesgo. Madrid: Gredos, (1960<sup>1</sup>).
- LLORET, Albert (2007): «El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en la *Celestina*», *Celestinesca* 31: 119-132.
- LOBERA, Francisco J. *et alii* (eds.) (2011): Fernando de Rojas (y «Antiguo Auctor»), *La Celestina*. Madrid: Real Academia Española.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (1994): «Diálogo, novela y retórica en *Celestina*», *Celestinesca* 18.2: 3-30.
- MORGAN, Erica (1979): «Rhetorical technique in the persuasion of Melibea», *Celestinesca* 3.2: 7-18.
- PARRILLA, Carmen (2007): «Incremento y raciocinio en la *Tragicomedia*», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'*, ed. Juan Carlos Cond. New York: HSMS, pp. 227-239.

QUINTILIANO DE CALAHORRA (2001): *Sobre la formación del orador*, edición de Alfonso Ortega Carmona (5 tomos). Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.

*Rethorica ad Herenium* (1991), edición bilingüe (latín-español) de Juan Francisco Alcina. Barcelona: Bosch.

ROJAS, Fernando de: *La Celestina*, *vid.* Lobera *et alii* (eds. 2011) y Russell (ed. 1991).

RUSSELL, Peter E. (ed.) (1991): Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia.

SAMONÀ, Carmelo (1953): *Aspetti del retoricismo nella «Celestina»*, Facoltà di Magisterio dell'Università di Roma.

Azaustre Lago, Antonio, «Estilo y argumentación en los discursos de *La Celestina*», *Celestinesca* 41 (2017), pp. 9-60.

#### RESUMEN

---

El presente artículo constituye un análisis retórico de diez parlamentos extensos de *La Celestina*, pronunciados por sus personajes principales. El estudio del *ornatus* y la *compositio* en fragmentos de carácter unitario supone una línea de investigación útil para la profundización en este extenso campo del análisis retórico de esta obra. Los recursos de estilo principales de *La Celestina* serán señalados y ampliados a través del comentario exhaustivo de dichos parlamentos, y su continuidad en la obra se justificará mediante la mención de otros ejemplos. Asimismo, las conclusiones supondrán una pequeña pero coherente aportación a la problemática de la autoría, pues las diferencias de estilo entre las distintas etapas de escritura pueden servir como apoyo a los avances que sobre esta cuestión han conseguido otras disciplinas filológicas.

PALABRAS CLAVE: Parlamentos de *La Celestina*. Análisis retórico.

#### ABSTRACT

---

This article constitutes a rhetorical analysis of ten *La Celestina*'s extensive discourses, pronounced by their main characters. The description of the *ornatus* and the *compositio* in these unitary orations is an useful line of research to make a deepening in this large study field. The main style resources in *La Celestina* will be identified and extended through a comprehensive comment of these discourses, and its continuity in the book will be justified through the mention of other examples. In addition, the conclusions drawn suppose a brief but consistent contribution of the problematic in the authorship, since the variations in the style of the different writing stages can serve as a support to the advances made by other philological disciplines about this subject.

KEY WORDS: *La Celestina*'s discourses. Rhetorical analysis.

