

© Editorial Academia del Hispanismo · *Theatralia X* · 2008 - ISSN 1697-4034

RETÓRICA Y DRAMATURGIA DEL GESTO Y LA EXPRESIÓN EN *CELESTINA*

Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS
Universitat de València

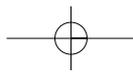
*Para Marta Haro, porque la amistad
es confianza y complementariedad*

María Rosa Lida de Malkiel señala como defecto imperdonable de las continuaciones e imitaciones de *Celestina* la supresión o abreviación de los diálogos retóricos:

No puede convertirse en *presto* y *staccato* a la moda de hoy el muy deliberado *adagio* y *lento* del original sin alterar su esencia, sin reducir a "huesos que no tienen virtud" la historia que los autores se complacieron en dilatar aun más allá del ideal artístico de la comedia humanística.¹

Con esta afirmación Lida de Malkiel sitúa su magna investigación no en la perspectiva de una mera búsqueda arqueológica de fuentes sino, por el contrario, en el camino de explorar la disidencias *modernas* respecto a los modelos. *Celestina* ofrece más novedades que coincidencias plenas con el teatro antiguo: sus personajes rompen el marco de la comedia romana de Terencio (en donde se encerraban en una convencional pasividad) y, sin embargo, sí que traducen el impulso que la comedia elegíaca daba a la descripción retórica del desbordamiento sentimental, y la intensidad del tono afectivo y la avidez por el retrato retórico individual que le proporciona la comedia humanística. En otras palabras, el mesurado artificio estilístico y retórico —tenido por un lastre en la lectura actual de la obra— cobra, por el contrario, un

¹ *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, p. 121.



EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

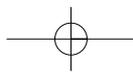
sentido de innovación en el momento de su producción, pues el diálogo oratorio, la *oratio* se vincula no a un tono discursivo desentendido o ajeno a la acción sino a la moderna efusión de energía retórica que prevalecerá en la alta literatura del siglo XV y que en *Celestina* opera como poderoso factor de dinamismo y tensión materializados en el presente escénico a través de actos, situaciones y elementos constitutivos de su expresión (gestos, actitudes y tonos) de peculiar cualidad dramática.² Nada, ni el diálogo ni los monólogos suponen un desanclaje de la acción y de las emociones: operan al abrigo de las palabras. Y éstas, convertidas en comentario perpetuo (lo cual las habilita para construir artísticamente unas acotaciones implícitas) nos muestran un intencional punto de vista: se tornan, en expresión de Lida de Malkiel, reacción subjetiva y caracterizadora de los personajes.³ Es lo que hace que la investigadora dé la razón a Menéndez Pelayo cuando, en su *Orígenes de la novela*, escribía que “todo es activo y nada es narrativo” en la obra. El autor de *Celestina*, compuesta en un momento en que la técnica teatral moderna está en sus balbucesos, merodea en la tensión ente palabra y acto, y busca la resolución de esta dialéctica en una trampa sugestiva: la retórica pero vertida en una realización moderna de eficaz vitalidad visual. Paradójicamente esta rémora de la acción, extraña al nervio teatral, es la que logra traducir el personaje en gesto, concretarlo en perfiles llamativos (no necesariamente vacíos psicológicamente), golpeando la atención del público.⁴ No será óbice la presumible condición de este público como *lector* u *oidor* porque al concepto contingente de representabilidad es preciso oponer el criterio esencial de calidad dramática sustentada en el predominio de la situación y la pintura minuciosa de la palabra, aunque sea en el marco del un aula retórica.⁵ Como ya dejó

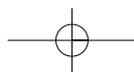
² Cf. Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, N. York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 308. Sobre el constante debate respecto a la adscripción de *La Celestina* al género diálogo o novela (teniendo en cuenta el sentido bajtiniano de *dialogismo* que se produce siempre en los periodos de crisis o de cambio de paradigma) puede verse Carlos Moreno Hernández, “Diálogo, novela y retórica”, *Celestinesca*, 18.2, 1994, pp. 3-30.

³ *Op. cit.*, p. 88.

⁴ *Vid.* Emilio de Miguel Martínez, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996, p. 137.

⁵ *Vid.* Juan Estremera Gómez, “Celestina o la seducción y persuasión por la palabra”, *Estudios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad, 1974, pp. 99-114.





EL GESTO Y LA EXPRESIÓN EN *Celestina*

claro Paul O. Kristeller⁶ la retórica, en el tránsito entre la Edad Media y el Renacimiento, compite con todos los campos de la civilización, desde la filosofía a la teología escolástica, desde la literatura vulgar a los saberes paracientíficos: invade la expresión emocional sublime o el *sermo humilis* de los personajes no idealizados, el retrato idealizado o irónico, la sentencia moral y —como en *Celestina*— hasta los recetarios de maquillajes o el elogio del vino.

Sin entrar en la dirimida cuestión de la autoría colectiva o individual —revelando el nombre de Rojas, como segundo autor a través del célebre acróstico—, la evidencia de un primer acto más razonador y estático y las nivelaciones o correcciones de estilo que Rojas introdujera a partir de las “sesudas y adornadas sentencias” del culto cenáculo literario que lo asistió (recordando, como dijo Lida de Malkiel, los talleres de pintura de los siglos XVI y XVII) es evidente que el producto final es un proceso “fenomenológico” de creación, totalmente innovador en las letras castellanas de ese momento,⁷ en el que la invención retórica de diversos intervinientes abunda en una preocupación modernizadora común a los humanistas u *oratores* del siglo XV empeñados en una nueva concepción del texto que materialice los efectos y afectos, la visualización y el gesto. Así, el cuerpo textual acabará acrecentando, como se dice en la carta de “El autor a un su amigo”, “su sutil artificio, su fuerte y claro metal: su modo y manera de labor, su estilo elegante”.⁸ Esto es, una obra sentida y gozada por un público que prescinde de la sutileza de reflexión de dicha mediación creadora para observar su potencialidad expresiva y dramática, puesto que la retórica —y no sólo la forense, propia de los estudios de los leyes seguidos por Rojas, sino la deliberativa y aun la encomiástica— se ha convertido, a la altura del 1500, en un elemento intrínseco del discernimiento moral de la realidad y, sin duda, un suplemento de la teoría de las

⁶ *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 322.

⁷ Cf. Germán Orduna, “Auto-comedia-tragicomedia-Celestina: perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literarias”, *Celestinesca*, 12.1, 1988, pp. 3-8.

⁸ Citaré siempre por la edición de Fernando de Rojas (y “Antiguo Autor”), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000, p. 6. En citas posteriores, el añadido entre corchetes de la escena, según la práctica de otras ediciones, facilitará su localización.





EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

pasiones que, como arguyera Alfonso de Cartagena⁹ ayudará a “hablar segunt la arte” para aplicar “las generales doctrinas [...] para mover los coraçones”. Poco importa, a estos efectos, que debamos suponer, como hace Pedro Cátedra, que *Celestina* tuviera una primera difusión restringida o controlada desde el ambiente universitario salmantino en que la gestó su primer autor (y Rojas como su supuesto continuador) y otra, más polifónica, en beneficio de una multiplicidad de oyentes a los que se les invita, ya en las coplas de Alonso de Proaza añadidas en la edición de 1500 y de 1501, a una *lectura* igualmente académica pero elaborada a través del ejercicio de un *lector* humanista (*orator*, de acuerdo con la terminología de la época), un profesional de la *lectio* que —al modo de algunas comedias humanísticas, repeticiones universitarias burlescas o ejercicios latinos de principiantes— requiere *oyentes* que se dejen seducir por el estímulo suasorio de sus palabras:

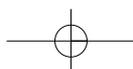
Pues mucho más puede tu lengua hacer,
lector, con la obra que aquí refiero,
que a un corazón más duro que acero
bien la leyendo harás licuecer.¹⁰

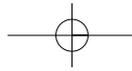
No es necesario concebir este *lector* al que instruye Proaza como *recitador* en una supuesta técnica de lectura en voz alta, colectiva y teatral de la obra:

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto *mover los oyentes*,
cumple que sepas *hablar entre dientes*,

⁹ *Rhetorica de M. Tulio Cicerón*, ed. de Rosalba Mascagna, Nápoles, 1969, p. 30. Pueden verse los estudios ya clásicos de Carmelo Samonà, *Aspetti del retoricismo nella Celestina* (Roma, Facoltà di Magisterio, 1953) y Malcom Read, “*La Celestina and the Renaissance Philosophy of Language*”, *PQ*, 55, 1976, pp. 166-177. Para el valor ético y pasional de la retórica en la obra véase Carmen Parrilla, “*Hablar segunt la arte*”, en Santiago López Ríos (ed.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 394-413.

¹⁰ Ed. cit., p. 351. Este “licuecer del corazón”, independientemente de que provenga de las propias artes del lector u *orator*, esta calado indiscutiblemente de la expresividad dramática de la práctica escénica tardomedieval. Versos como “Amemos a Aquel que espinas y lanza, / azotes y clavos su sangre vertieron. / Los falsos judíos su haz escupieron, / vinagre con hiel fue su putación...” (ed. cit., p. 349) recogen el mismo énfasis de la representación del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, por ejemplo.



EL GESTO Y LA EXPRESIÓN EN *CÉLESTINA*

a veces con gozo, esperanza y pasión,
 a veces *airado*, con gran *turbación*.
Finge, leyendo, mil artes y modos:
pregunta y responde por boca de todos,
 llorando y riyendo en tiempo y sazón. (ed. cit., pp. 352-353)

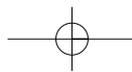
Porque en los versos, y si atendemos especialmente a los subrayados, se revela el *orator* moderno, hábil manejador de la teoría de los afectos,¹¹ de las variables fónicas de la *pronunciatio* en los apartes,¹² de la expresión de las pasiones, de la retórica de la *evidentia* o *ecfrasis*, incluyendo la *sermocinatio*.¹³ En pocas palabras, el autor no escribe drama, pero hace un ejercicio de dramaturgia: construye un texto dotado de todos los resortes y condicionamientos de la representabilidad. Y el supuesto *lector*, en un aula universitaria, atiende a lo leído y a lo *pre-senciable* de lo leído, absorbiendo acción, escena y acotaciones, lo visible y las reglas de su representación.

Todo ello se entenderá mejor si atendemos al mundo intelectual del que surge y en el que se difunde la primera recepción de *La Celestina*. Sobre todo si recordamos que Alonso de Proaza (autor de las octavas y corrector de la edición valenciana de 1514), fue humanista y bachiller en artes y más que probable profesor en el Estudi General de Valencia, en la que, sobre todo a partir de 1501, se produce una reforma auspiciada por la imposición de la nueva corriente nominalista que imponía un nuevo modelo de enseñanza frente al escolasticismo imperante, ilustrando al estudiante en técnicas retóricas de observación y debate sobre cuestiones anímicas, pasionales y de pedagogía vital y en las técnicas expositivas de las mismas. No fue casual, en este ambiente de renovación perfectamente delineado por José Luís Canet, la reforma de la Facultad de Artes y el incremento de las cátedras, duplicándose la de la oratoria. Y el sistema universitario y sus humanistas, hasta ese momento organizado bajo la orientación exclusiva de los textos aristotélicos, de la *Consolación de la filosofía* de Boecio o *De los remedios de una*

¹¹ Cfr. Manuel da Costa Fontes, "Afecto, afeción y afectación en *La Celestina*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 1991, pp. 401-410.

¹² Francisca Suárez Coalla, "La función de los *apartes* en el discurso dialógico de *La Celestina*", *Archivum* (Oviedo), XXXIX-XL, 1989-1990, pp. 469-484.

¹³ Véase Pedro Cátedra, "Lectura, polifonía y género en *La Celestina* y su entorno", en Gonzalo Santonja (coord.), *Celestina. La comedia de Calixto y Melibea, locos enamorados*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 33-58. Véanse especialmente pp. 56-57.



EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

y otra fortuna de Petrarca, se impregnan cada vez más del universo del *Orator* y el *De Oratore* ciceronianos.¹⁴ El erudito que sólo a finales del siglo XVI empezará a ser llamado precisamente *humanista* será, de este modo, y de acuerdo con la tradición de los *studia humanitatis* un *orator* que, al decir de Hanna Frey, reclamaba combinar la elocuencia con la sabiduría, es decir, la retórica con la filosofía, para revivir un ideal de Cicerón cuyas obras retóricas (*Orator*, *De Oratore* o *Brutus*) se habían recuperado en un código descubierto en la Biblioteca de la Catedral de Lodi de Milán en 1421.¹⁵ La reivindicación de la capacidades expresivas y emocionales de lo declamatorio —asumidos asimismo desde la *Rhetorica ad Herenium* y que durante todo el medioevo se atribuiría a Cicerón—¹⁶ renovarán no sólo la elocuencia y sus ejercicios filológicos: tendrán un profundo impacto en la fijación expresiva de la representación plástica e, incluso, del teatro. De modo que Rojas pudo carecer de referentes genéricos dramáticos, pero nunca de referentes retóricos de *representabilidad*, consiguiendo así, al decir de Shipley Gilman, “resolver el problema que tanto preocupó al Cicerón de los diálogos sobre oratoria: el contraste entre las recetas retóricas y la eficacia natural y viva del discurso”.¹⁷ Si los ejercicios o *praeexercitamenta* de las *declamationes* y *controversiae* (con el modelo de Séneca el viejo y sus *Suasoria*, tan difundidas en la Edad Media y primer Renacimiento,¹⁸ sin olvidar, por supuesto a Quintiliano) alentaron la tectónica dialogal de Rojas y el arte sermocinal de la dialéctica, del *De Oratore* de Cicerón se asumirá, el recuerdo, de profunda influencia en la dramaturgia renacentista, de la tragedia *Teucro* de Pacuvio:

¿Qué puede haber más ajeno a lo real que la poesía, la escena,
una pieza teatral? Y sin embargo, con frecuencia he visto en tales

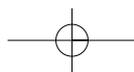
¹⁴ “*La Celestina* y el mundo intelectual de su época”, en Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 1997, pp. 51-52.

¹⁵ “Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence”, *Journal of the History of Ideas*, núm. 24, 1963, pp. 479-514. Para los diferentes usos de la retórica en la época, véase Jacques Lafaye, *Por amor al griego. La nación europea, señorío humanista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

¹⁶ Fue Lorenzo Valla (1405-1457) quien desestimaría finalmente esta atribución a Cicerón.

¹⁷ *La Celestina. Arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974, p. 56.

¹⁸ Cfr. Charles F. Fraker, “Declamation and the *Celestina*”, *Celestinesca*, 9.2, 1985, pp. 47-64.



EL GESTO Y LA EXPRESIÓN EN CELESTINA

espectáculos cómo a través de la máscara parecían arder los ojos de —al fin y al cabo— un actor. Y cuando decía aquello de [...] *¿Tampoco has temido el semblante de tu padre?*, nunca decía ‘aquel semblante’ sin que me pareciese ver a Telamón lleno de ira y enloquecido por la muerte de su hijo. [...] Y si aquel actor, a pesar de actuar todos los días, sin embargo no podía representar la escena sin dolor, ¿crééis que Pacuvio al escribirlo mantuvo un ánimo apacible y tranquilo?¹⁹

Es pues la retórica lo que condiciona la creación y la lectura (de cualquier modo que sea entendida ésta, pero siempre en términos de dialéctica de representación) y, sobre todo, la manera que aquella induce a percibir imágenes y experiencias visuales. Como ha recordado Michael Baxandall los humanistas (*oratores*) imprimen un nuevo modo de composición basada en el estímulo de energía de lo retórico o *figuratus*. La parte del estilo —al decir de Cicerón— “que nos abre los ojos, pues la vista es el sentido al que más importancia concedemos”.²⁰ E incluso en la suposición de una *Celestina* meramente narrativa, habría que recordar la *Retórica* de Hermógenes de Tarso, ampliamente divulgado desde el siglo XV:

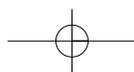
Que la narración sea viva y caracterizadora; lo cual se cumple cuando las costumbres de los hombres, los dichos, las aficiones, los hábitos y los hechos todos son indicados por el gesto, las palabras y la disposición del rostro, y aunque brevemente, se explican de tal modo que parezcan ser realizados, no oídos.²¹

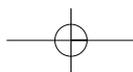
¿Acaso no nos está advirtiendo de todo ello Sempronio cuando se dirige a Celestina?: “La admiración concebida en los ojos desciende al ánimo por ellos; el ánimo es forzado descubriendo por estas exteriores señales” (V, [Esc. 2], p. 138). Un factor esencial de individualización en la modernidad presidirá así la retórica de la dramaturgia celestinesca: el modo como el gesto compromete al cuerpo y al ser entero. Pese a las benevolentes lecturas que intentan encontrar factores de representa-

¹⁹ *De Oratore*, II, 46, 193-194. Cito por la traducción de José Javier Iso, Madrid, Gredos, 2002.

²⁰ *De partitione oratoria*, VI, 20. Apud Michael Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas y el descubrimiento de la composición pictórica. 1350-1450*, Madrid, Visor, 1996, p. 41.

²¹ Apud Elena Artaza, *El ‘ars narrandi’ en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989, p. 114.





EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

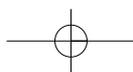
ción determinantes en la iconografía de las primeras ediciones de la obra,²² su estructura visual se fundamenta mentalmente en la expresión exterior (*foris*) que da a conocer las manifestaciones y movimientos interiores (*intus*).²³ Así se despliega toda una suerte de acotaciones implícitas que atienden a la gestualidad somático-pasional: “¿Qué es, señora, tu mal, que así muestras las señas en las coloradas colores de tu gesto?” (X, [Esc. 2], p. 220); “Y en señal de triste despedida, abajó la cabeza con lágrimas en los ojos” (XIII, [Esc. 2], p. 266); “Y pues tan claras señas traes deste cruel dolor...” (XIII, [Esc. 2], p. 266); “Cuando tú más me querías encobrir y celar el fuego que te quemaba, tanto más sus llamas se manifestaban en la color de tu cara [...] en el meneo de tus miembros [...] Así que contino se te caían como de entre las manos señales muy claras de pena.” (X, [Esc. 4], pp. 229-30); “... tu padre, cuya persona, agora representada en mi memoria, enternece los ojos piadosos, por donde tan abundantes lágrimas vees derramar...” (I, [Esc. 10], p. 80); “Por una parte me alteras y provocas a enojo; por otra me mueves a compasión...” (IV, [Esc. 5], p. 124); “El dolor turba, la turbación desmanda y altera la lengua...” (IV, [Esc. 5], p. 130); “Aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, por su honestidad muestran un frío exterior, un sosegado vulto, un apacible desvío...” (VI, [Esc. 1], p. 147); “Mira qué reverenda persona, qué acatamiento [...] por la filosofía es conocida la virtud interior...” (I, [Esc. 9], p. 66).²⁴

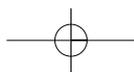
Se tratará pues, de acuerdo con las propias palabras de Melibea (“Cuanto me dices [...] se me representa delante: todo me parece que lo

²² Véanse los trabajos de Joseph T. Snow, “La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones” en Á. Gómez Moreno, J. Huerta Calvo y V. Infantes (eds.), *Arcadia. Estudios dedicados a Francisco López Estrada. Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, 1987, I, pp. 255-277; y de Isidro J. Rivera, “Visual Structures and Verbal Representation in the *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499?)”, *Celestinesca*, vol. 19-1-2, 1995.

²³ Jacaues Le Goff y Nicholas Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, p. 122. Puede verse también el ensayo de James F. Burke, *Vision, the gaze and the functions of the senses in Celestina*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2000.

²⁴ Todos los ejemplos se extraen de la base de datos del proyecto de investigación HUM2003-05271, *Léxico de la práctica escénica en el Siglo de Oro: hacia un diccionario crítico e histórico. Fase I*, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología. De escasa utilidad, por su obvedad resulta el trabajo de M. Concepción Bados Ciria, “*Celestina* y el lenguaje del cuerpo”, *Celestinesca*, vol. 20.1-2, 1996, pp. 75-88.





EL GESTO Y LA EXPRESIÓN EN CELESTINA

veo con mis ojos" [XIX, [Esc. 2], p. 319]) de afirmar la *evidentia*, la pregnancia visual que transforma la palabra del personaje en oralidad corporal, como en la catacresis que Calisto opera en su encuentro amoroso con la joven: "La gloria y descanso que mi sentido recibe de la *noble conversación de tus delicados miembros*." (XIX, [Esc. 3], p. 322) o en el énfasis con que él mismo había subrayado, desde el principio, la consistencia plástica de lo real: "Como de la *apariciencia* a la *existencia*, como de lo *vivo* a lo *pintado*, como de la *sombra* a lo *real*..." (I, [Esc. 3], p. 33).

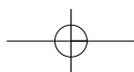
Es una gestualidad que puede, incluso, trasladarse en *amplificatio* o rodeo perifrástico:

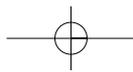
Haz para tus manos y pies *una ligadura de sosiego*, para tus ojos *una cobertura de piedad*, para tu lengua *un freno de silencio* (X, [Esc. 2], p. 224).

Los rayos ilustrantes de tu muy claro gesto dieron luz a mis ojos, encendieron mi corazón, despertaron mi lengua [...] *destorcieron mi encogimiento* [...] *desadormecieron mis pies y manos* (XII, [Esc. 2], pp. 245-46).

Pero que también es asimilada por el *sermo humilis* (pedagogía inexcusable en la retórica de la comedia): "¿Lobitos en tal gestico?" (I, [Esc. 10], p. 68); "No te conociera sino por esa *señaleja* de la cara" (IV, [Esc. 4] p. 121); "¡Oh, si me vieses hermano, cómo estoy, placer habrías! *A medio lado abiertas las piernas, el pie izquierdo adelante puesto en huída, las haldas en la cinta*" (XII, [Esc. 5], p. 248); "Hijo, por Dios, *que se me hinchan los ojos de agua*" (VII, [Esc. 1], p. 168). Y hasta en la parodia de las comparaciones descriptivas de raíz épica: "¡Cuánta premia pusiste en el amor, que es necesaria *turbación* en el amante [...] todos pasan, todos rompen, *pungidos y engarrochados como ligeros toros, sin freno saltan las barreras*..." (I, [Esc. 4], p. 35); "Aquella cara, señor, que suelen *los bravos toros mostrar contra los que lanzan agudas flechas en el coso, la que los monteses puercos contra los sabuesos que muchos los aquejan*..." (VI, [Esc. 1], p. 145).

La estrategia dialogal puede asimismo asimilar acotaciones dinámicas de movimiento y gesto: "¡Válala el diablo, *haldear* que trae! [...] ¿Quién jamás te vido por la calle *abajada la cabeza*, puestos los ojos en el suelo [...] Y venir *aguijando*, como quien va a ganar beneficio?" (V, [Esc. 2], pp. 138-9); "A Sempronio y a Celestina veo venir cerca de cada, *haciendo paradillas de rato en rato*, y cuando están quedos *hacen rayas* en el suelo con la espada..." (V, [Esc. 3], p. 142); "Llégate a ella, dale el pie, *hagámosle señal* que no espere más..." (VI, [Esc. 2], p. 159); "¿Qué son esas *estrañezas y esquividad*, estas *novedades* y *retramiento*?" (VII, [Esc. 3], p. 182); "Desgreñado viene el bellaco..." (XIII, [Esc. 2], p. 265). Y, por





EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

supuesto, las de tonalidad y voz: “¿Qué es de tu *habla graciosa*?”; “¿No te digo que *hables alto* cuando hablo?” (I, [Esc. 4], p. 34); “¿Aún *hablas entre dientes* delante de mí...?” (IV, [Esc. 5], p. 127); “... habéis padecido las *alteraciones de mi airada lengua*...” (IV, [Esc. 4], p. 134); “¿Qué vas, bellaco, *rezando*? ¿Qué dices, que no te entiendo?” (VI, [Esc. 2], p. 154); “Escucha, que *hablan quedito*...” (XII, [Esc. 2], p. 243); “Loca, *habla paso*...” (XII, [Esc. 2], p. 243); tonalidad que se expresa, incluso, con el desarrollo de encripciones onomatopéyicas del tipo: “¡ji, ji, ji! Mala landre te mate *si de risa puedo estar*” (IV, [Esc. 3], p. 116).

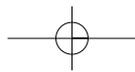
No obstante, la técnica retórica que ha dejado mayor huella o *cicatriz* dramática en la composición de la obra ha sido, sin duda, el método de *descriptio* o *ecfrásis*, una descripción disgresiva cuya raíz etimológica (del griego *ecfraseîn*) subraya la semántica de “dar cuenta en detalle”. Es el antiguo sentido, arrastrado hasta el Renacimiento, y que los *oratores* consolidaron para la enfatización poética de la descripción de los valores plásticos y dramáticos de la obra de arte pictórica o escultórica.²⁵ Prima de nuevo la influencia ciceroniana a través de los *progymnasmata* o *praexercitamenta* codificados por Hermógenes de Tarso en el siglo II y que se practican en las aulas universitarias desde el 1400:

La ecfraesis es una descripción detallada; es visible, por así decirlo, y pone ante los ojos aquello que se quiere mostrar. Las *ecfrasis* pueden referirse a gentes, acciones, épocas, lugares, y a muchas otras cosas [...] Las virtudes específicas de la ecfraesis son la claridad y la visualidad; el estilo ha de contribuir a hacer posible la visión a través del oído. Sin embargo, es igualmente importante que la expresión se acomode al tema: si el tema es florido, el estilo será también florido, y si el tema es árido, dejemos que el estilo también lo sea...²⁶

²⁵ Cf. C.S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic*, N. York, MacMillan, 1928, p. 35. Sobre el abanico ecfrásico de modos descriptivos que tanto influyó en el discurso artístico —a todos los niveles— del Renacimiento, véase Michael Baxandall, *Op. cit.*, p. 130 y ss. Dejo aparte, por exceder el espacio de mi trabajo, la evidente implicación de la estrategia retórica en el decoro formal que el pregnante erotismo de numerosas escenas: el gesto se sumergirá en la palabra, precisamente para ocultarlo, para velarlo. Pero sólo en apariencia: no pasaría inadvertido a los ojos del *lector* humanista ni tampoco del lego.

²⁶ Hermógenes, *Opera*, ed. de H. Rabe, Leipzig, 1913, pp. 22-23.





EL GESTO Y LA EXPRESIÓN EN *CELESTINA*

Toda la tratadística retórica se impregna de este filtro de evidencia visual en que podemos situar la estructura dramática intencional de *Celestina* que convierte su *lectura* en virtual espacio de representación compartido por el *orator* y el oidor convertido en potencial espectador. Lo subrayará Quintiliano al definir la *evidentia*: “credibilis rerum imago, quae velut in rem praesentem perducere audientes videtur” (*Institutio*, 4,2, 123); lo hará asimismo Prisciano: “oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrant”.²⁷ El resultado a efectos dramáticos es la consecución de lo que los mismos retóricos llaman la *energeia* que propende, según Cicerón, al “non tan dicere videtur quam ostendere”, al desarrollo de los afectos, a la conversión de lo escrito y dicho, al decir de Prisciano, como “praesentans oculis quod demonstrat”, y que es definida, en fin, por San Isidoro como “rerum gestarum aut quasi gestarum sub oculos inductio”.²⁸

En *Celestina* se detectan, cuanto menos, tres procedimientos o variantes de la *ecfrásis* referida a la expresión gestual y emocional del personaje como virtual *actor* en situación. En primer lugar la que revisite la forma de etopeya, trasladando la figuración corporal y gestual; puede ser una hipotiposis patética en la que la fuerza de la representación recae en síntomas emocionales proyectados al futuro, como cuando Melibea, poco antes de suicidarse, dice ver ya las lágrimas de su padre Pleberio “malsofridas por tu arrugada haz” (XX, [Esc. 3] p. 334)²⁹ o en rasgos físicos evocados desde una condición temporal; así, la que *Celestina* realiza respecto a los achaques de la pobre vejez:

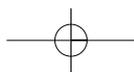
¿[...]Aquel *arrugar de cara*, aquel *mudar de cabellos* su primera y fresca color, aquel poco oír, aquel *debilitado* ver puestos los ojos a la sombra, aquel *hundimiento de boca*, aquel *caer de dientes*, aquel *carecer de fuerza*, aquel *flaco andar*, aquel *espacioso comer*? (IV, [Esc. 4], p. 119)

²⁷ Cfr. Henri Lausberg, *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1976, II, núm. 810, pp. 224-27. La edición alemana original es de 1960; la primera edición castellana, en la misma editorial citada, de 1966.

²⁸ *Etymologiarum*, II, 21, 33. Véase edición bilingüe de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 1993, t. I.

²⁹ El bellissimo planto desesperado de Pleberio tiene su comentario retórico efrásico (emocional y gestual) poco después, en las palabras de Alisa: “¿Por qué son tus fuertes alaridos? [...] oyendo tus gemidos, tus voces tan altas [...] tu llanto y congoja [...] avivaron mis turbados sentidos [...] ¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrada cara?” (XXI, [Esc. 1], p. 337)





EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

Y puede servir, incluso, para que la descripción física externa de una patente turbación interior, deje ver con nitidez la exagerada disposición material de la horma retórica con que se construye. El momento más interesante es que el propicia Celestina al narrar a Calisto el paroxismo corporal que sufre Melibea al decirle algo (*algo* que evita revelar al joven mientras describe morosamente la agitación de su amada):

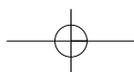
Y como ella estuviese *suspensa*, mirándome, *espantada* del nuevo mensaje [...] *diose en la frente una gran palmada* como quien cosa de grande *espanto* hobiese oído [...] Y empós desto, mil *amortecimientos* y *desmayos*, mil milagros y *espantos*, *turbado el sentido*, *bullendo fuertemente los miembros* todos a una parte y otra, herida de aquella flecha que del sonido de tu nombre le tocó, *retorciendo el cuerpo*, las *manos enclavijadas* como quien se despereza, que parecía que las *despedazaba*, mirando con los ojos a todas partes, *coceando con los pies* el suelo duro. Y yo a todo esto arrinconada, encogida, callando, muy gozosa con su *ferocidad*; mientras más *bascaba* más yo me alegraba, porque más cerca estaba el rendirse y su caída. (VI, [Esc. 2] pp. 150-151)

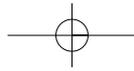
Convertida en sagaz maestra de retórica que se regodea en la vívida evocación del ataque de cólera de Melibea (tal es el significado aquí de *basca*) Celestina empuja a Calisto, como era de esperar, a exigir saber lo que la ha puesto en semejante trance mientras ataja la hiperbólica efusión retórica de la alcahueta: "Eso me di, señora madre, que yo he revuelto en mi juicio mientras te escucho y no he hallado desculpa [...] conveniente con que lo dicho se *cubriese ni colorase*." (VI, [Esc. 2], p. 151)

En segundo lugar, asistimos no pocas veces en el desarrollo del diálogo a un ejercicio retórico de *sermocinatio*, es decir, el fingir, para caracterizar a personas naturales sus supuestas reflexiones o verbalizaciones.³⁰ Bastará el ejemplo de la propia Celestina al aventar su habilidad para invitar al goce erótico:

El deleite es con los amigos en las cosas sensuales, y especial en recontar las cosas de amores y comunicarlas: 'Esto hice, esto otro me dijo; tal donaire pasamos, de tal manera la tomé, así la besé, así me mordió, así la abracé, así se allegó. ¡Oh que habla, oh qué gracia, oh qué juegos, oh qué besos! Vamos allá, volvamos acá.' (I, [Esc. 10], p. 77)

³⁰ Vid. Henri Lausberg, *Op. y loc. cit.*, núm. 820, p. 235.



EL GESTO Y LA EXPRESIÓN EN *CÉLESTINA*

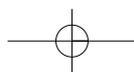
O de Calisto al exponer las reticencias de Melibea a su fogosa pre-tensión con todo el aparato de la retórica cortés tardomedieval:

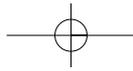
Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente; vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel 'Apártate allá, no llegues a mí', aquel 'No seas descortés' que con sus rubicundos labrios vía sonar, aquel 'No quieras mi perdición' que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra; aquel soltarme y prenderme; aquel huir y llegarse; aquellos azucarados besos. (XIV, [Esc. 7], p. 282)

El tercer sistema, como era de esperar, se aplica al retrato de la belleza femenina. La presencia en ellos de los elementales *topoi* de la *perfecta* o *soberana hermosura* (I, [Esc. 1 y 4], pp. 27 y 43), del *cuerpo gracioso* o de la *angélica imagen*, de la *suave habla* y *alegre gesto* (IV, [Esc. 4], p. 122), inscritos con frecuencia no sólo en la tradición poética sino en la metáfora del *Deus pictor* ("El temor perdí mirando, señora, tu beldad, que no puedo creer que en balde *pintase* Dios unos gestos más perfectos que otros, más dotados de *gracias*, más *hermosas facciones...*", IV, [Esc. 4], p. 125) se ajustan, claro está, a los gastados ejercicios de la *descriptio* latina —de ahí su evidente frotamiento con una irónica intención paródica—:

Yo lo *figuraré* por partes por estenso [...] ¿Ves tú las madejas de oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone [...] Los ojos verdes rasgados, las pestañas luengas, las cejas delgadas y alzadas, la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos, los labios colorados y grosezuelos, el torno del rostro poco más luengo que redondo, el pecho alto. La redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te las podría figurar? Que se despereza el hombre cuando las mira. La tez lisa, lustrosa, el cuero suyo escurece la nieve, la color mezclada, cual ella la escogió para sí..." (Calisto de Melibea, I, [Esc. 4], pp. 44-45)

Pero traslucen también la nueva estética humanista que matiza la composición, las formas y hasta la luz en el ejercicio ecrásico: la modesta o digna composición se transforma en *venustas* mientras que la suavidad impersonal de los colores son sustituidos por la brillantez o esplendor y el requerimiento —muy pronto exigido por Castiglione en *Il Cortigiano*— de la *gracia*. La abstracta armonía y concordancia





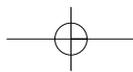
EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

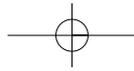
escolásticas se sensualizan para dar paso a lo grato de la percepción detallada que atañe a los afectos: es, de nuevo, el “movere oculos” que recomendaba Cicerón para la expresión de la *pulchritudo* o *venustas*.³¹

Dicho todo lo cual, es evidente que el uso de toda esta máquina retórica en *Celestina* no debió tener solamente un objetivo de enciclopedista pedagogía: deriva de una masa intelectual de círculos académicos que sin duda eran capaces no sólo de apartarse del abstracto escolasticismo sino de parodiar la aparente eficacia persuasiva de aquel mismo sistema. Y no sólo por el *tic* moralizante del rechazo a la falsa seducción de los recursos artísticos, sino porque el hecho mismo de construir al personaje desde la reiterada exposición retórica lo puede convertir en un ente de naturaleza paródica, parodia que traduce la incontinencia pasional —alentada hasta la saciedad por los protagonistas de la novela sentimental— y que es fulminada justamente en incontinencia verbal. Carmen Parrilla, al recordar cómo Dorothy Severin sabe detectar signos inequívocos de comicidad en el supuesto “héroe problemático” de Calisto,³² alude a que algunos componentes de su ridiculidad reflejaban de algún modo las consideraciones de Aristóteles sobre el hombre esclavo de la ira o del apetito sexual que “habla a tontas y a locas [...] de modo que hemos de suponer que los incontinentes hablan en este caso como los actores en el teatro” (*Ética*, VII, 1147b). He aquí, de nuevo, una sutil estrategia de complicidad teatral, por tanto. Porque no es sólo su fatigosa facundia verbal en sus estereotipados *ejercicios* de memoria retórica (al describir, sobre todo, a Melibea); es el centro de indisimulados dardos irónicos inscritos en código de *descriptio* por parte de otros personajes. Pármene nos lo retrata “colgado de la boca de la vieja, sordo, mudo y ciego, hecho *personaje sin son*, que aunque le *diésemos higas*, diría que alzábamos la manos a Dios.” (XI, [Esc. 3], p. 233). Y la misma Melibea (a quien sabemos su padre instruyó debidamente en la lectura de muchos libros enjundiosos) lo menta como “loco *saltaparedes*, *fantasma de noche*, *luengo como ciguñal*, *figura de paramento mal pintado*” (IV, [Esc. 5], pp. 127-28), en una premonición nada inocente del sentido de mamarracho ridículo que, con el tiempo, adquirirá precisamente el término *figura* en el teatro. Figura feísta no lejana a la condensación grotesca de *huestantigua* (o *estantigua*) con que se describe en otras ocasiones a la propia *Celestina* (VII, [Esc. 2], p. 173).

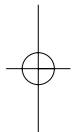
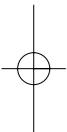
³¹ *De Officiis*, I, 98. Vid. Edgard de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1994, p. 43.

³² Dorothy Severin, “Humour in *La Celestina*”, *Romance Philology*, 32, 1979, pp. 274-291. Art. cit., pp. 339 y 409-410.



EL GESTO Y LA EXPRESIÓN EN *CÉLESTINA*

En fin, ciertamente, y como algunos han dicho, la retórica —y la filología— no nacieron para sentirnos cómodos. Comenzábamos recordando a Lida de Malkiel y su protesta ante la incomprensión que el constante *ornatus* disgresivo de la técnica retórica ha provocado. En su amplísimo y admirable estudio escribirá también que para el lector (y por supuesto, podemos añadir, el potencial espectador) moderno son incompatibles “la expresión de los sentimientos y las reminiscencias eruditas, separadas como están para él por el abismo de entre vida y literatura”.³³ Por nuestra parte podemos sugerir que Rojas (y tal vez un primer autor y tal vez un taller colectivo de correctores y comentaristas de la obra) demostraron hasta qué punto la experiencia e inmediatez de lo real no queda anulada (más bien al contrario) por una concepción *no realista* del estilo, cuajado orgánicamente en una retórica que, enunciada en palabras, tocaba a los afectos. Con ello vislumbra (por algo acabó llamando a su obra *tragicomedia*) cómo la ortodoxia académica de las reglas acabaría siendo desplazada por la flexible agilidad de la persuasión retórica, galvanizada en este caso de acción y de dinámica vocación de representación visiva. El *ornatus* abandona los márgenes y se sitúa en el centro. En ese *ornatus* se esculpen y pintan las acciones, pactan la vida y la literatura. Y surge la primera intuición de una dramaturgia moderna cuya tarea consista en vincular la emoción de lo vivible y la estética, el mundo y el escenario.



³³ *Op. cit.*, p. 331.

