

## El arte celestinesco y las marcas de teatralidad

Alfredo Hermenegildo  
Université de Montréal

Una de las preocupaciones recurrentes en la historia de la crítica celestinesca ha sido, y sigue siendo, la clasificación de la obra dentro de uno u otro de los géneros dramático y novelístico. La necesidad taxonómica llevó a Leandro Fernández de Moratín a hablar de la *Celestina* como "novela dramática"<sup>1</sup>; Menéndez Pelayo la llamó "poema dramático"<sup>2</sup>; para Stephen Gilman es obra agenérica marcada por el diálogo<sup>3</sup>; según George Steiner, es "part novel and part drama"<sup>4</sup>; para Edwin Webber, la *Celestina* debe clasificarse en un género aparte, que podría llamarse "arte de amores"<sup>5</sup>; Bataillon ve en la *comedia* o *tragicomedia* la expresión de un nuevo género, el "celestinesco"<sup>6</sup>; María Rosa Lida ató firmemente nuestra obra a la tradición de la comedia romana y de la humanística<sup>7</sup>; Dorothy Sherman Severin intenta "to reestablish Rojas as a precursor of the novel"<sup>8</sup>.

Cabe preguntarse si esta necesidad taxonómica que condiciona a los críticos citados, y a otros muchos que no es del caso señalar en detalle<sup>9</sup>, es un imperativo absoluto. El problema de los géneros está siendo continuamente planteado. Tal vez no sea inevitable la inserción de la obra dentro de un marco, el género, que no es más que una manera de ver la tradición literaria, lo que se ha hecho y lo que se puede hacer con una determinada forma de producir literatura. Un género es una muestra de posibilidades, de recursos y de límites formales dentro de los que la imaginación del autor puede concentrarse. Al mismo tiempo, según afirma Peter N. Dunn<sup>10</sup>, cada obra significativa es nueva en el sentido de que no ha sido "predicted from the previous history of the genre, either by recombining familiar elements or by some more radical innovation". Por esta vía, es legítimo trazar los límites de un nuevo género, el celestinesco -Bataillon- o el arte de amores -Webber-, encabezado por la genial obra que nos ocupa.

Preferimos, para no entrar en discusión con tan ilustres maestros, tomar otra senda, aun a riesgo de encontrarnos durante nuestra peregrinación con buen número de mojones plantados ya con anterioridad. Nuestra hipótesis de trabajo no queda fijada en la asignación de un género a la *Celestina*, sino en la

identificación y la clasificación de unas marcas que denuncian, a todo lo largo y ancho del texto o de los textos conservados, su inevitable, su inimitable teatralidad. Decía Lucien Goldman<sup>11</sup> que la taxonomía de los géneros no es sistemática. Y en consecuencia, el armazón de la *Celestina*, tan cargado de teatralidad -esa es nuestra hipótesis-, puede muy bien no corresponder a la categoría genérica drama, comedia, tragedia, etc... Dunn<sup>12</sup> señala que "everything about the work is dramatic: the technique, the situations, the characters, the logic of the action", pero omite, en la relación de los signos de dramaticidad, lo que define y caracteriza fundamentalmente una obra de teatro, algo que la separa con nitidez de la obra literaria en general, es decir la teatralidad. Se han evaluado, como elementos novelísticos en la *Celestina*, el diálogo rápido, la creación de la escena a través de los ojos de los hablantes, la aparentemente desorganizada corriente de la conversación y la ausencia de las convenciones de unidad formal (3, 4 ó 5 actos de longitud regular, etc..). Y Dunn subraya que todas estas notas "are not antidramatic. They simply appear out-of-place when seen against the later development of Renaissance and baroque verse drama with its tight organisation"<sup>13</sup>. Todo ello, fundamentalmente dramático -y tal vez novelístico-, no es una barrera que se alza como obstáculo adverso a la búsqueda de la teatralidad celestinesca.

Tal vez sea necesario salirse de las aulas universitarias y acercarse a los teatros. Los directores de escena han sabido descubrir, con su intuición y su experiencia creadora, toda la teatralidad latente en el texto celestinesco<sup>14</sup>. Y al contrario, pocas y desdichadas adaptaciones a la escena se han hecho de obras bien identificadas como novelas -el *Quijote*, por ejemplo-. La creación cervantina, en la que hay diálogo, construcción de la escena a través de los ojos de los hablantes, corriente de la conversación aparentemente desorganizada, etc..., carece de toda teatralidad y nunca ha sido capaz de servir de pre-texto para una auténtica representación.

Acerquémonos a estudiar el problema de la teatralidad de la *Celestina*, tratando de establecer, estructurar y reducir a paradigma el conjunto de las marcas de representatividad insertas en el texto. El resultado de nuestro análisis nos permitirá comprender por qué ha sido objeto privilegiado en el tratamiento escénico de un buen número de directores de teatro.

Se trata, en suma, de describir la especificidad del hecho teatral frente a la del hecho literario más general. La literariedad como característica de lo que

hace de una producción determinada una obra literaria, corre pareja con la teatralidad, como condición de lo que en la representación o en el texto dramático es específicamente teatral.

La teatralidad es lo que en una obra dramática depende de la semiótica misma de la escena, haciendo abstracción del texto, como objeto lingüístico literario, y de la diégesis, de la intriga. Más allá del material lingüístico y de la masa diegética, hay en la obra dramática algo específico que ha sido dejado tradicionalmente por la crítica universitaria en un segundo plano. Ese algo específico es la teatralidad, que en cierto modo tiene el sentido que le da Antonin Artaud cuando denuncia la sumisión y la ocultación de lo específicamente teatral en la escena europea tradicional: "Comment se fait-il qu'au théâtre, au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe, ou mieux en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue (et le dialogue lui-même considéré en fonction de ses possibilités de sonorisation sur la scène, et des *exigences* de cette sonorisation) soit laissé à l'arrière-plan?"<sup>15</sup>

No vamos a entrar en la polémica sobre ese absoluto radical e idealizado a que se refiere Artaud en toda su obra. La teatralidad, en vez de enfrentarse sistemáticamente con todo lo que obedece a la expresión por la palabra, en vez de identificarse exclusivamente con cuanto no está contenido en el diálogo mismo, puede verse también como el medio utilizado para que el texto dramático deje de manifestar su consistencia plana y se alce como "épaisseur de signes et de sensations qui édifie sur la scène à partir de l'argument écrit", en palabras de Roland Barthes<sup>16</sup>.

Ya el hecho de identificar la teatralidad como "medio utilizado" al servicio de la explicitación del texto, se opone a la consideración del texto como "medio utilizado" al servicio de la explicitación de la teatralidad. O se toma en cuenta la inversión del sistema textual (texto escrito) en el sistema verbal/no verbal de signos (el de la representación), o se contempla la inversión de lo verbal/no verbal en el sistema textual. La visión de los estudiosos universitarios se enfrenta generalmente con la que caracteriza al mundo de quienes "viven y practican" el teatro. Es la confrontación entre "profesores" y "teatros", usando palabras empleadas por José Monleón cuando daba cuenta del IV Simposio sobre el Teatro Español del Siglo de Oro, celebrado en El Paso, Texas, durante la primavera de 1983<sup>17</sup>.

Patrice Pavis, sin adoptar una posición muy radical, habla de la especificidad del teatro y hace de ella un sinónimo de la teatralidad, con lo que se marca así esa condición particular que separa al teatro de la literatura y de las otras artes. Entre los criterios citados más frecuentemente para aislar y caracterizar la teatralidad, cita Pavis "l'interférence et la redondance de plusieurs codes, la présence physique des acteurs et de la scène, la synthèse impossible entre l'arbitraire du langage et l'iconicité du corps et du geste, synthèse qui trouve son aboutissement dans la voix du comédien, mélange d'arbitraire et d'incodifiable, de présence physique événementielle et de systématique."<sup>18</sup>

El problema se plantea a la hora de definir la teatralidad de la *Celestina*, en general, y no de esta o aquella *Celestina* en particular, representada en un día, una hora y un lugar. Como tenemos que referirnos -ejercicio típicamente universitario- a un texto plano, no representado *hic et nunc*, hemos de considerar ese texto en su virtualidad o potencialidad teatral. Es decir, surge así la necesidad de recurrir a la identificación en el texto de la presencia o ausencia de marcas de teatralidad, de signos condicionantes de la hipotética representación.

Esas marcas o signos de la representación son las didascalias u órdenes incorporadas al texto dramático. Quizás resulte utópico afirmar la necesaria rectificación y corrección de la línea que ha presidido la organización de nuestras historias del teatro y la preparación de una historia de las representaciones del teatro español. Como manera de acercamiento a ese absoluto tal vez imposible de alcanzar, proponemos trazar un panorama de los textos dramáticos y de su virtualidad teatral, con lo que estaríamos utilizando como datos de la hipotética historia las marcas de representación, las didascalias, fijadas por los escritores en todos los niveles de los textos conservados. Sólo a través de las didascalias, y de forma verosímil, podemos acercar los textos, los diálogos mismos y las informaciones que los acompañan, a los momentos en que tuvieron y tienen lugar las correspondientes ceremonias teatrales.

Las reflexiones de Anne Ubersfeld en su *Lire le théâtre*<sup>19</sup>, nos pusieron en camino para intentar definir un modelo o unos modelos de didascalias vigentes en el teatro castellano primitivo. De ese trabajo dimos cuenta en el congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en 1983<sup>20</sup>.

La descripción del sistema didascálico y de los diversos modelos que lo componen, nos permite reconstruir parte de la teatralidad implicada en los textos estudiados e identificar, por vía de consecuencia, alguno de los condicionantes de una determinada representación. Tal es el caso de la fiesta teatral en que se representó el *Auto de la Pasión*, del salmantino Lucas Fernández. Un estudio atento, consistente en superponer un icono visual denunciado por una acotación escénica y el símbolo textual implícito en una didascalia enunciativa atribuida al personaje [Jeremías], nos llevó a precisar el lugar y el contexto de la representación para la que verosímilmente se escribió el texto conservado<sup>21</sup>.

Los modelos de didascalia explícita o implícita, y sus variantes agrupadas en torno a las nociones de movimiento, de enunciación o de iconicidad, han sido puestos a prueba en un trabajo sobre "Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda" y en otro sobre "Inversión dramática y forma narrativa: Los romances del convite macabro"<sup>22</sup>. A través de ellos hemos podido medir la virtualidad operativa de los modelos diseñados y corregirlos según lo exigían los textos estudiados, para llegar a unas fórmulas suficientemente universales y capaces de integrar las diversas particularidades observadas<sup>23</sup>.

Las didascalias son signos que denuncian el contexto de la comunicación, que dan cuerpo, relieve y tercera dimensión al texto. Las didascalias determinan una pragmática, es decir las condiciones concretas del uso de la palabra<sup>24</sup>. La noción de didascalia engloba el nombre de los personajes en la nómina inicial, al frente del diálogo y dentro del diálogo mismo, y las indicaciones de lugar, de acción, etc... En las didascalias no hablan los personajes. Es el escritor quien interviene directamente para nombrar a los personajes y atribuir a cada uno un tiempo, un lugar y una circunstancia para hablar, así como una parte del discurso. Las didascalias son las marcas con que el escritor asegura su presencia. El dramaturgo, desde el lugar que el teatro le reserva, el de las didascalias, trata de mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo, el instante de la ceremonia dramática. La intervención del escritor intenta controlar las acciones que realizan los mediadores (director, actores, equipo técnico, etc...) cuando se pasa a la etapa de la enunciación.

La noción de didascalia es más amplia que la de acotación escénica. Abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales. Incluye las ya referidas acotaciones escénicas, además de la identificación de los personajes

al frente de cada parlamento o en la nómina inicial, con sus nombre, naturaleza y función. Comprende, en segundo lugar, los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Hemos llamado a la primera variante, con sus distintas modalidades, didascalia explícita. Identificamos la segunda como didascalia implícita.

Tras el análisis del conjunto de didascalias manifiestas en el *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández<sup>25</sup>, pusimos a prueba el modelo descrito recurriendo a otro corpus, el de la comedia *Medora*, de Lope de Rueda<sup>26</sup>. El resultado nos obligó a modificar ligeramente el modelo teórico. El cuadro general que da cuenta del juego de didascalias puede reorganizarse de la siguiente manera:

1.- Didascalias explícitas:

1.1.- identificación de personajes al frente de los parlamentos.

1.2.- identificación y clasificación de los personajes en la nómina inicial.

1.3.- introito, argumento, etc...

1.4.- acotaciones escénicas:

1.4.1.- didascalia enunciativa

1.4.2.- didascalia motriz:

1.4.2.1.- entrada y salida de personajes

1.4.2.2.- desplazamientos realizados en escena

1.4.2.3.- gestos:

1.4.2.3.1.- ejecutivos

1.4.2.3.2.- deícticos

1.4.3.- didascalia icónica

1.4.3.1.- señalamiento de objetos

1.4.3.2.- fijación del vestuario

1.4.3.3.- determinación del lugar

2.- Didascalias implícitas:

2.1.- cerradas

2.1.1.- didascalia enunciativa

2.1.2.- didascalia motriz:

2.1.2.1.- entrada y salida de personajes

2.1.2.2.- desplazamientos realizados en escena

2.1.2.3.- gestos:

2.1.2.3.1.- ejecutivos

2.1.2.3.2.- deícticos

2.1.3.- didascalía icónica:

2.1.3.1.- señalamiento de objetos

2.1.3.2.- fijación del vestuario

2.1.3.3.- determinación del lugar

2.1.- abiertas<sup>27</sup>

Las variantes surgidas en el *Auto de la Pasión* y en *Medora* quedan comprendidas en el marco propuesto. Pero en todo caso, se trata de órdenes manifestadas de modo explícito o implícito para condicionar la hipotética representación, para marcar la tercera dimensión del texto, para poner de relieve su potencial teatralidad.

Con este instrumento de análisis nos acercamos a la *Celestina*, tratando de encontrar en ella la serie de marcas de representación que descubran la existencia de una poderosa teatralidad, considerada esta incluso más allá de su problemática pertenencia a un género o a otro.

Stephen Gilman centró el problema de la identificación de la obra en torno a la afirmación siguiente: su estructura escénica "como todo el arte de Rojas, es no-teatral o ateatral"<sup>28</sup>. Da la impresión de fijar lo teatral en la organización particular de actos y escenas, y en la existencia o inexistencia de lo que él llama "direcciones escénicas". Después de constatar la falta de tales "direcciones" -es decir de acotaciones escénicas, en el lenguaje que adoptamos-, ve el vehículo compensador de tal carencia, pues "cada hablante está preocupado por el lugar en que se encuentra y en que se encuentran los demás en relación a él [...] Debemos tener cuidado, por lo tanto, de no tomar por afectación del autor este modo de revelar la escena del diálogo, y tampoco debemos pensar que los fragmentos del diálogo que aludan al lugar son un sustituto consciente de las indicaciones marginales"<sup>29</sup>.

En su trabajo "El tiempo y el género literario en la *Celestina*" (*Revista de Filología Hispánica*, VII, 1945, p. 149), Gilman afirma que la circunstancia externa de la obra emana del diálogo, de las percepciones de los personajes. En otro lugar de sus documentados análisis, hace notar que los iconos que hay en escena tienen función y peso considerables porque "los personajes que participan en la situación les conceden valor especial"<sup>30</sup>. Tales emanaciones y tales concesiones son, justamente, las marcas de representatividad, los signos

teatrales que hemos llamado didascalias explícitas y que se alzan como indicios de la teatralidad negada por el crítico.

María Rosa Lida se opuso abiertamente -y con razón- a las formulaciones de Gilman y habló del "instinto teatral de Rojas"<sup>31</sup>. Considerando la obra como una superación del drama medieval y como un ejercicio de creación inspirado en el modelo de la comedia humanística, la crítica argentina trató de poner de relieve los rasgos que definen la "naturaleza dramática" de la *Celestina*.

Lida estudia, además de los diálogos, monólogos y apartes, las "acotaciones" de la obra y señala que todas están incorporadas al texto dramático. Señala cuatro clases<sup>32</sup>: enunciativas, descriptivas, implícitas y enlazadas con la acción y con los caracteres. Hace varias subdivisiones en las distintas clases, tratando de sistematizar una riqueza sémico-escénica considerable latente en el diálogo.

Sin entrar en la descripción detallada del contenido, sí nos parece pertinente hacer una observación sobre la noción de "acotación implícita". Según Lida, dichos signos son marcas que "en lugar de expresar los datos pertinentes permiten inferirlos [...] Una ojeada al uso de esta acotación muestra que los autores de la *Celestina* se han valido sistemáticamente de ella para soslayar la presentación directa de escenas escabrosas"<sup>33</sup>. Y cita el caso de "Voyme [sola], porque me hazeys dentera con vuestro besar y retoçar" (p. 147).

Resulta poco pertinente la última observación de Lida. No creemos que haya recurrencia del modelo en situaciones de "escabrosidad". El problema se sitúa en la concepción misma que de acotación tiene la crítica. Una didascalia -llamémosla por su nombre- no sirve para informar al lector de cómo son y de lo que hacen los personajes. Es una orden inscrita en el texto para que los personajes sean, hagan, se muevan, actúen. No son informaciones dirigidas al lector o al público espectador, sino órdenes transmitidas al director o al representante que asume el personaje portavoz del correspondiente segmento del diálogo. Luego volveremos sobre este tipo de didascalias. Adelantemos que, en nuestra terminología, se trata de una didascalia que transmite una orden realizada antes de que dicha orden sea enunciada en el diálogo. De todas formas, la confusión surge desde el momento en que María Rosa Lida, al mismo tiempo que defiende, con gran eficacia y pertinencia, "la naturaleza



teatral" de la obra, lee la *Celestina*-teatro como si fuera *Celestina*-literatura. Esta es posiblemente la clave del desajuste.

Para identificar algunos rasgos precisos de la teatralidad de la *Celestina*, hemos analizado un segmento de la obra, el acto primero, sin entrar en consideraciones sobre su autoría e, incluso, sobre su carácter ejemplar con relación al resto de la pieza. Después de aislar todas las marcas de representación teniendo en cuenta el modelo de análisis identificado en páginas anteriores, podemos resumirlas de la manera siguiente.

El texto celestinesco<sup>34</sup> incluye, como didascalias explícitas, la identificación de los personajes al frente de los correspondientes parlamentos, y los argumentos general de la obra y del primer acto, donde se identifican ciertos rasgos concernientes a la función, la pertenencia social, la edad, etc... de algunos de los personajes, lo que reemplaza, en cierto modo, la nómina inicial. No hay ninguna acotación escénica, con lo que se justifica -es tendencia señalada en nuestros estudios anteriores<sup>35</sup>- la afirmación de que la ausencia de acotaciones escénicas queda compensada por una red considerable de didascalias implícitas. Más adelante lo veremos.

Un caso particularmente significativo, en que la ausencia de toda indicación de cambio de escena y de salida y entrada de personajes deja una ambigüedad en la representación, es el que aparece al final del pasaje en que Sempronio ofrece a Calixto los servicios de la vieja. Tras la última intervención de Calixto (p. 36), el único signo anunciador del cambio de lugar dramático, es la atribución a Celestina del parlamento que sigue. Se trata de una didascalia explícita con función doble.

La escasez de didascalias explícitas parece estar fuertemente compensada por la variedad de marcas implícitas condicionantes de la representación y denunciadoras de la teatralidad del segmento aislado. Procedamos por partes, utilizando el esquema señalado páginas atrás.

Las didascalias enunciativas decretan las formas de enunciar previstas en el programa que gobierna la vida dramática de los distintos personajes. En general, la pertenencia de los actantes a diversos campos sociológicos y axiológicos, condiciona su respectiva manera de expresarse. Pero el ámbito de tales marcas es más amplio. En nuestro corpus, las didascalias enunciativas definen los modos de producir sonido:

a) articulado verbalmente. Cuando Celestina comunica a Elicia la llegada de Sempronio ("¡Albricias, albricias!" -p. 36), el diálogo implica una excitación y un nivel acústico elevado, denunciado por la inmediata intervención de Elicia ("¡Ce, ce, ce! [...] Porque esta aquí Crito." -p. 36), que reclama un modo de enunciación más mesurado.

La articulación verbal puede efectuarse de una cierta manera, cantando, según la didascalia implícita en el parlamento que Calixto dirige a Sempronio ("canta la mas triste cancion que sepas" -p. 26). La orden de que Sempronio cante debe hacerse realidad cuando este último entona el "Mira Nero de Tarpeya" (p. 26)

b) no articulado verbalmente. La pregunta de Sempronio a Elicia ("Mas di, ¿que passos suenan arriba?" -p. 37) implica una orden de producción de ruido anterior a la enunciación citada. Sempronio llama a la puerta de Calixto cuando vuelve acompañado de Celestina. Por instigación de la vieja, Sempronio acompaña el gesto de golpear en la puerta con una imitación fónica del ruido producido ("Tha, tha, tha" -p. 39). La orden de crear sonido tiene su confirmación en la observación que, dentro de casa, hace Calixto a Pármeneo ("¿No oyes, maldito sordo?" -p. 39), como prueba de que dicha orden ya se ha ejecutado. El ruido producido deja aislado a Pármeneo (no a Calixto ni al espectador). El no oír Pármeneo es una didascalia que condiciona la no-enunciación del criado. El espectador omnisciente "oye que Pármeneo no oye" y asiste al entramado de las relaciones entre los personajes.

Como una dimensión especial de la enunciación no verbal, aparecen las órdenes de reír implícitas en el diálogo de Calixto y Sempronio ("¡Ha, ha, ha!"; "¿De que te ries?"; "fecho me has rey" -p. 29).

Uno de los rasgos celestinescos más comentado por la crítica ha sido el aparte. Su gran consistencia dramática no es más que un evidente signo de la teatralidad de la obra. Un aparte no es sino el resultado de la textualización de una orden de representación, orden enunciativa que identifica el sujeto encargado de la enunciación, el objeto de la misma y el modo de realizarla. Los apartes rompen el ritmo comunicacional que gobierna la alternancia de los actantes en la asunción de los papel de emisor y de receptor. Los apartes ponen de manifiesto la existencia de los dos sistemas de comunicación que cohabitan en el momento de la ceremonia dramática, el del circuito interno -el de los personajes- y el del circuito externo -el que establece la relación entre el emi-

sor/espectáculo global y el receptor/público espectador. Cuando surge el aparte, se subraya la complicidad del público con el personaje que asume el aparte y excluye de tal complicidad al que queda marginado dentro de la comunicación del circuito interno.

En el aucto primero de la *Celestina* la técnica del aparte varía según los casos. La didascalía implícita en el diálogo condiciona la manera de marcar la complicidad ya citada. En algunos casos, la orden de enunciación hace que un personaje diga algo que entiende el público y que oye, sin llegarlo a descodificar, el segundo personaje que comparte la escena. Así cuando Sempronio afirma, dirigiéndose a una tercera persona que sólo puede ser el espectador, "No me engaño yo, que loco esta este mi amo" (p. 27), Calixto señala el murmullo ("¿Que estas murmurando?" -p. 27) que ha oído sin comprender. Sempronio está programado con una orden enunciativa que le manda decir algo audible pero no comprensible por Calixto. Es un aparte semántico, pero no fónico. Es una didascalía enunciativa que prevee el modo de enunciación, además del sujeto y el objeto. El mismo modelo se repite cuando Sempronio añade "No basta loco, sino hereje" (p. 27) y Calixto reclama de su interlocutor una altura fónica de enunciación adecuada para que él mismo sea capaz de descodificar el mensaje ("¿No te digo que hables alto cuando hablares?" -p. 27). La convención exige que la fuerza de la enunciación, poca o mucha, no influya en la descodificación del mensaje por el espectador.

Una variante de este tipo de didascalías es la que está implícita en el aparte puesto en boca de Sempronio en dos tiempos. La intervención inicial ("Assi te medre Dios como me sera agradable esse sermon" -p. 33), interrumpida por Calixto ("¿Que?" -p. 33), es completada por un segundo parlamento de Sempronio que repite parte del primero y modifica lo que podría ser ofensivo para el señor e interlocutor ("¡Que assi me medre Dios como me sera gracioso de oyr!" -p. 33). Es una didascalía enunciativa que, desplegada en dos parlamentos, condiciona la forma de la enunciación. La homofonía de parte de ambos segmentos de la intervención de Sempronio es paralela con la contrapuesta significación de uno y otro. El interlocutor Calixto queda marginado en medio de la complicidad de los dos actantes que descodifican el sentido del segmento teatral, Sempronio y el público espectador.

Un caso semejante ("Sempronio: ¡Mas en asnos! --- Calixto: ¿Que dizes? --- Sempronio: Dixe que esos tales no serian cerdas de asno." -p. 33)

conserva en el aparte y en la explicación al interlocutor una palabra común - asno/asnos-, pero el significado cambia radicalmente.

Otra variante del aparte prevee la total exclusión del segundo interlocutor en lo que a comprensión e, incluso, a audición se refiere. Cuando habla en aparte Sempronio, Calixto queda totalmente aislado por el guiño teatral y denegador -la denegación es una de las marcas de teatralidad más pura- hecho por el criado al espectador. Hay un juego de cómplicitad entre Sempronio y el público, basado en la inserción de la forma proverbial "¡En sus trece esta este necio!" (p. 34). Calixto hace una detallada descripción de la figura de Melibea, descripción que recoge las excelencias de trece componentes del cuerpo amado (ojos, pestañas, cejas, nariz, boca, dientes, labios, torno del rostro, pecho, tetas, tez, cuero, color). Sempronio interrumpe con el parlamento proverbial ya referido, dejando a Calixto totalmente aislado en la tercera persona de "este necio" y usando como único interlocutor al espectador. Calixto continuará la descripción de Melibea sin tener en cuenta -no la ha oído- la intervención de Sempronio y añadirá otras excelencias a las trece caricaturizadas en el aparte con intertexto proverbial.

Un segundo ejemplo de aparte aislador del interlocutor del circuito interno es el que dice Sempronio después de que Calixto le promete un jubón de brocado. Dice así: "Prosperete Dios por este [el jubón], y por mucho mas que me daras. De la burla yo me lleuo lo mejor. Con todo, si destos agujijones me da, traergela he hasta la cama" (p. 35). La didascalía implica la enunciación dirigida al espectador y no a Calixto, a pesar de la segunda persona del verbo [darás]. El parlamento tiene tres parte, ancladas en el sujeto de los verbos [tú-darás / yo-me lleuo / él-me da]. El paso de [tu] a [él], en que [él] se refiere abiertamente a Calixto cuando Sempronio se dirige al espectador, viene dado por la intromisión de los intereses del [yo], que hace la lectura del [tú me darás] como mensaje no destinado al [tú Calixto], sino al [yo Sempronio]. Es un [tú/yo] que implica el desdoblamiento del que habla en emisor y receptor. El interés del [yo] se manifiesta ya en el [muchos más que me darás]. Y esto no puede ir dirigido a Calixto. El [yo] que sigue justifica tal lectura. Y el pronombre [él] la confirma, dando paso franco a la tercera dimensión de la ceremonia teatral, a la que indica la presencia del espectador.

Una de las marcas de teatralidad implicadas en dos cuasi-aptos del aucto primero es la construcción de dos escenas que deben considerarse

como auténtico teatro en el teatro. El escritor ha recurrido a la didascalía enunciativa para poner en marcha un juego escénico de gran eficacia dramática. El primer caso es el momento en que Celestina llega con Sempronio a casa de Elicia. La vieja y su discípula fingen delante de Sempronio. Elicia "representa" que no sabe a quién está abrazando Celestina ("¿A quien, madre?" -p. 36), a pesar de que esta última ya ha entrado gritando y anunciando la visita del galán de la prostituta. Llamábamos cuasi-aparte a este pasaje porque en él queda marginado, aislado, uno de los actantes, Sempronio, que asiste, como un mirante, un espectador no omnisciente sino engañado, al espectáculo que las dos mujeres está representando ante él. Es el público omnisciente, desde su condición de observador privilegiado y global, el que ve todo, el juego de Celestina y Elicia (primer nivel de representación) y la presencia del "espectador" Sempronio.

El segundo pasaje es más complejo y pone en marcha un mecanismo teatral muy sofisticado. A partir de las órdenes implícitas en las didascalías del diálogo, se construye una escena en que el teatro en el teatro manifiesta toda su fuerza creadora. Hay oyentes (los llamados generalmente mirantes) y escuchados (identificados, de forma más común, como mirados), porque en el pasaje que nos ocupa unos y otros está separados por una puerta, la de la casa de Calixto, y no se pueden ver. Los oyentes son Calixto y Pármeneo. Los escuchados, Celestina y Sempronio. La vieja organiza el "espectáculo" con el que engañarán a los oyentes. Le dice a Sempronio: "Escucha, y dexame hablar lo que a ti y a mi [me] conuiene" (p. 45). Y cuando Sempronio le da la palabra ("Habla" -p. 46-, le dice), ella alza la voz para que la oigan a través de la puerta Calixto y Pármeneo, e inicia el parlamento (p. 46). Calixto y Pármeneo actúan como oyentes/espectadores ("Parmeneo, detente. ¡Ce! Escucha que fablan estos. Veamos en que biuimos", le dice Calixto al criado -p. 46). Pármeneo se sale del papel de espectador pasivo, ve la ficción, la trampa que les tienden los "representantes" y comunica sus dudas a Calixto ("De verte o de oyrte decendir por la escalera, parlan lo que estos fingidamente han dicho, en cuyas falsas palabras pones el fin de tu desseo" -p. 46). Y finalmente, Sempronio descubre a Celestina que "ruynmente suena lo que Parmeneo dize" (p. 46).

Es decir, por medio de las distintas marcas de representación insertas en el diálogo, el escritor señala un teatro embutido en el teatro, con cinco ni-

veles de dependencia. 1) Celestina representa y tiene a Calixto y Pármeneo como espectadores. 2) Sempronio observa el juego escénico de los anteriores. 3) Pármeneo no cae en la trampa, denuncia su carácter de ficción, de representación, y asiste a ella como espectador consciente del engarce de los dos primeros niveles. 4) Sempronio, a su vez, descubre la ruindad, la falsía, la ficción de lo que Pármeneo afirma, y adopta la actitud del espectador omnisciente que contempla el juego "escénico". 5) El público se integra como último observador de la terrible trampa teatral y observa la intrincada red de signos entrecruzados con sus constantes llamadas al carácter lúdico, no real, fingido, de la acción. La cadena de apartes, de didascalias implícitas enunciativas, ha organizado este segmento de la obra como una manifestación significativa de la virtualidad teatral del texto.

La didascalia motriz es una orden que, *a priori* o *a posteriori*, justifica el movimiento de entrada o salida de los personajes, el desplazamiento en escena o el gesto del personaje enunciativo o del personaje, singular o plural, destinatario del mensaje.

En primer lugar, las órdenes de entrada y salida de los personajes. El segmento acotado en la *Celestina* incluye cuatro tipos de didascalias que implican las órdenes citadas.

a) Un personaje está programado para entrar en escena, pero la orden se manifiesta *a posteriori* en el diálogo, después de que dicho personaje ha aparecido y ha asumido el uso de la palabra. Así ocurre cuando Sempronio dice "¡Madre bendita!" (p. 36), dirigiéndose a Celestina.

b) La orden de entrada inminente de un personaje está textualizada en el parlamento de otro ya presente en el espacio escénico. Es el caso de Sempronio, que debe aparecer en escena siguiendo el decreto implícito en los gritos que Celestina dirige a Elicia ("¡Albricias, albricias! ¡Elicia! ¡Sempronio, Sempronio!" -p. 36).

c) La orden de salida de escena de un personaje se manifiesta en el parlamento del interlocutor, que no se irá. Tal orden suele ir acompañada de una confirmación, de un signo complementario presente en la intervención del personaje que se retira. Es una didascalia desplegada en los parlamentos de dos figuras escénicas, cuya acción -el desplazamiento- será de signo opuesto -uno sale, el otro se queda-.

Así se manifiesta la orden de representación en el diálogo de Melibea ("¡Vete, vete de ay, torpe!" -p. 24) y Calixto ("Yre como aquel [...] -p. 24), momento en que concluye la escena inicial de la obra. Lo mismo ocurre cuando Calixto dice "¡Vete [...]!" (p. 25) a Sempronio, y este contesta "Yre, pues solo quieres padecer tu mal" (p. 25). La respuesta del criado es signo complementario que asegura la ejecución de la orden motriz de salida del personaje.

Cuando, al final del aucto primero, Celestina se va de casa de Calixto, su salida está marcada por una orden motriz implícita en la intervención dialogal de Calixto ["Ve agora, madre, y consuela tu casa"] (p. 59), de Celestina ["Quede Dios contigo"] (p. 59) y de Calixto, de nuevo, ["Y El te guarde"] (p. 59).

El caso de una didascalía en que los dos personajes dialogantes salen de escena -ligera variante de la anterior- aparece cuando Sempronio ("Toma el manto y vamos" -p. 38) y Celestina ("¡Vamos!" -p. 38) se van de casa de Elicia.

d) Las órdenes de entrada y de salida del mismo personaje se suceden con gran rapidez. Y los correspondientes movimientos quedan marcados en el diálogo con la pertinente confirmación de la figura implicada. En el ejemplo que sigue intervienen tres personajes, Elicia y Celestina, que no son los determinadores del movimiento en cuestión, y Crito, que ha de realizarlo. Elicia denuncia la presencia de Crito ("Porque esta aquí Crito" -p. 36). Celestina señala el lugar donde el sujeto del movimiento tiene que recluirse ("Metelo en la camarilla de las escobas" -p. 36). Elicia transporta la orden dirigida a Crito ("Retraete ay" -p. 36), orden confirmada en el breve parlamento de Crito ("Plazeme" -p. 36).

Una variante de la didascalía motriz es la que condiciona los desplazamientos de los personajes dentro de la escena misma. El *corpus* que estudiamos ofrece ejemplos en los que la ordenanza del movimiento se manifiesta con gran precisión. Los matices son variados y perfilan el alto grado de teatralidad previsto por el diálogo. Veamos algunas muestras.

a) Un personaje recibe la orden de hacer un simple desplazamiento. Los dos casos recogidos pertenecen al tipo de didascalía desplegada, de las que incluyen la confirmación de la realización del desplazamiento llevada a cabo por el sujeto de la acción.

En el primero, Calixto le dice a Sempronio "Dame aca el laud" (p. 26). El criado responde "Señor, veslo aquí" (p. 26). El desplazamiento de Sempronio

ha de ir desde el lugar en que está hasta el "acá" deíctico donde se encuentra Calixto. Y Sempronio reduce la distancia existente entre él y su señor por medio del índice complementario de lugar [aquí]. En el pasaje inmediatamente anterior, las distancias entre Calixto y Sempronio han quedado marcadas por la existencia del espacio escénico de Calixto -la cámara- y del de Sempronio -"lo mas sano es entrar" (p. 26)-. La orden de desplazamiento viene implícita en la llamada de Calixto -"¡Sempronio!" (p. 26)- y en la respuesta del criado -"¿Señor?" (p. 26)-. La distancia que les separa será reducida siguiendo la orden comentada líneas arriba. Y el agente reductor, el personaje que se mueve, es Sempronio.

Otro ejemplo de desplazamiento simple aparece cuando Calixto dice a Pármeno "A la puerta llaman; corre" (p. 40), y este último contesta "¿Quién es?" (p. 40), lo que implica la realización del movimiento y la localización del criado junto a la puerta.

b) Los desplazamientos de los personajes van acompañados de ciertas acciones realizadas según la orden motriz implícita en el diálogo. Veamos dos casos significativos.

Calixto enuncia las órdenes que llevará a efecto Sempronio: "abre la cámara y adereça la cama [...] cierra la ventana" (p. 24). En el caso de las dos primeras, el criado confirma la realización ("Señor, luego hecho es!" -24), según el modelo de didascalía desplegada.

Una acción claramente marcada en el diálogo es la que acompaña la enunciación de Sempronio ["Destemplado esta esse laúd"] (p. 26). En ella se implican un movimiento de Sempronio, que se ha separado de Calixto después de darle el laúd -es orden motriz realizada *a priori* y marcada por el índice [esse], que señala una distancia entre la persona que habla y la que escucha- y el rasgueo de dicho laúd realizado por Calixto, para que Sempronio pueda afirmar el destempe del instrumento.

c) El personaje modifica su orientación para dirigirse hacia un receptor distinto del que compartía previamente el diálogo con él. Sempronio va a hablarle a Celestina -"A mi madre quiero hablar, y quedate a Dios" (p. 38)- y rompe el contacto dialogal que tenía establecido con Elicia, quien le dice "¡Anda, anda! ¡Vete, desconocido, y esta otros tres años que no me vuelvas a ver!" (p. 38).



d) La orden de movimiento va seguida de una contraorden, que obliga al sujeto a hacer un simple amago. Uno de los casos es el de Sempronio, cuando, engañado por Elicia a propósito de la presencia del desconocido oculto en el cuarto de la prostituta, tiene que hacer un doble movimiento. Elicia le dice a Sempronio "Sube alla y verlo has" (p. 37), a lo que contesta el rufián con el performativo ["Voy"] (p. 37), cuya correspondiente acción es detenida por el parlamento de Celestina ["¡Anda aca! Dexa essa loca ... Ven y hablemos"] (p. 37).

e) El desplazamiento de ciertos personajes está marcado, a veces, por una orden enunciada después de que dicho desplazamiento se ha efectuado. Es el caso previsto en el diálogo de Celestina y Sempronio a la puerta de Calixto. La vieja dice "Passos oygo. Aca descenden" (p. 45). La acción del sujeto plural impersonal se ha hecho realidad *a priori*, ya que Pármemo ha tenido que moverse en dirección a la puerta.

f) La orden de desplazamiento negativo, de movimiento no realizado, debe ser considerada también como una variante de didascalía motriz. Así aparece en el parlamento de Calixto en que le dice a "Parmeno, detente. ¡Ce! Escucha que fablan estos" (p. 46), refiriéndose a quienes están al otro lado de la puerta, Celestina y Sempronio.

Una tercera clase de didascalías motrices es la que determina los gestos de los personajes. Es evidente que tales órdenes inscritas en el diálogo son realizadas con arreglo a códigos que varían a través del espacio y del tiempo. Los signos gestuales de la España medieval, por ejemplo, no fueron necesariamente los mismos que los usados durante el siglo barroco, ni los adoptados por la práctica social castellana son iguales a los utilizados en otras áreas del mundo cultural español, ni las costumbres generales de una colectividad se repiten de la misma forma en todos sus estratos sociales, ni la realización individual de tales modos de inserción corresponde, en sus detalles, a las prácticas de otros individuos del mismo conjunto. Las nociones de lengua, habla, dialecto, sociolecto e idiolecto se aplican, *mutatis mutandis*, al lenguaje del gesto, con todas las dificultades que ello plantea. El gesto es un signo o conjunto de signos sometidos a los condicionamientos de la diacronía, la diatopía y la diastratía. Y resulta imposible definir hoy, en el estado actual de la investigación, las variantes de realización de un gestema aún mal definido. Carecemos de una gramática del gesto y, por vía de consecuencia, de su

gramática histórica o de su dialectología<sup>36</sup>. Mientras tales estudios salen a la luz, el análisis de las didascalias motrices puede iluminar ciertos aspectos del problema, ya que la gestual inscrita en los diálogos teatrales ha de reflejar la práctica de la sociedad en que se produce la obra dramática y la de la comunidad en que el texto literario se hace teatro.

Las didascalias motrices que controlan los gestos pueden agruparse en dos grandes categorías: las ejecutivas u órdenes de "hacer algo de una determinada manera", y las deícticas u órdenes de "señalar algo".

El texto celestinesco estudiado ofrece ejemplos pertinentes. La didascalia ejecutiva decreta:

a) Los gestos del que habla y expresa una duda en su manera de actuar. El monólogo de Sempronio, fuera de la cámara de Calixto, implica la aparición de las dudas que el locutor va teniendo en torno a la posibilidad de dejar solo a Calixto o de quedarse para acompañarle: "¿Dexarle he solo, o entrare alla? Si le dexo, matarse ha; si entro, matarme ha. Quedese, no me curo [...] Quiero entrar [...] Con todo, quierole dexar vn poco desbraue, mature [...] Este vn poco [...] (pp. 25-26). La serie de afirmaciones de signo cambiante implica otros tantos signos gestuales de manos y brazos, pies y piernas, cabeza y tronco, expresivos de la duda que anida en el corazón del personaje. Los gestos de duda acompañan a la enunciación del parlamento y complementan su significado. Son elementos conformadores del significante que, evidentemente, condicionan el significado.

b) Los gestos que acompañan determinadas acciones:

1) Tocar un instrumento músico y cantar. El parlamento de Calixto ["Pero tañe, y canta la mas triste cancion que sepas"] (p. 26) implica la orden de realización de los gestos correspondientes a la ejecución del canto ["Mira Nero de Tarpeya"] (p. 26) y de su acompañamiento instrumental.

2) Reír. El diálogo de Sempronio ["Ha, ha, ha"] (p. 29) y Calixto ["¿De que te ries? ... fecho me has reyr"] (p. 29), condiciona los gestos de ambos, que han de reírse según las prácticas de la época y de la clase social a que uno y otro pertenecen. Otro caso semejante aparece cuando Pármeneo ríe ("¡Hy, hy, hy!" -p. 59), después de que Calixto da las cien monedas de oro a Celestina.

3) Imponer el silencio, reducir la altura fónica de la enunciación y ponerse en actitud de escuchar. Calixto, en el parlamento ["¡Ce! Escucha que fa-

blan estos"] (p. 46), está implicando determinadas posturas de manos, cabeza, etc... Lo mismo ocurre cuando Celestina impone el silencio en su intervención ["Pero callemos, que se acerca Calisto y tu nuevo amigo Sempronio"] (p. 59), dirigida a Pármeno, o cuando Elicia pide a Celestina que hable en voz baja en su parlamento ["¡Ce, ce, ce!"] (p. 36).

4) Entregar algo a alguien. Tal acción va acompañada de gestos, que están implícitos en la didascalia oculta bajo el parlamento ["Recibe la dadiua pobre de aquel que con ella la vida te ofrece"] (p. 59), que Calixto dirige a Celestina.

5) Abrazar. En las palabras ["Torna y dame otro abraço"] (p. 36) que Celestina dice a Sempronio, están implicadas las órdenes de ejecución de un primer abrazo, anterior al momento de la enunciación, y de un segundo que se efectuará *a posteriori*. Los gestos correspondientes de los dos sujetos de la acción indicada deben hacerse presentes en la realización de las órdenes.

6) Cambiar de interlocutor. El sujeto de tal acción pasa de la situación de quien habla en aparte a la de quien identifica un nuevo receptor de su mensaje. Cuando Pármeno comenta la reacción de Celestina ("Ensañada esta mi madre [...] quierola complazer y oyr" -pp. 57-58), hace una alusión, en tercera persona, al personaje que comparte la escena con él; "está" y "quierola" marcan la exclusión de Celestina como interlocutor. Pero el diálogo se reanuda por medio del signo conativo ["¡Madre!"] (p. 58), con el que Pármeno restablece la comunicación. Tal modificación implica un gesto de reorientación y de acercamiento del sujeto [Pármeno].

Todas las didascalias motrices repertoriadas pertenecen al modelo de orden ejecutiva. Pero la *Celestina* ofrece también ejemplos de didascalia motriz deíctica, la que implica una orden de "señalar algo". Tales mandatos están textualizados por medio de índices, demostrativos o adverbiales. Un ejemplo. Elicia invita a Sempronio: "Sube alla" (p. 37). Y Celestina da la contraorden ["¡Anda aca!"] (p. 37). En uno y otro caso están implicadas didascalias motrices de realización de gestos deícticos por medio de las manos o de la cabeza.

La tercera variante de didascalias implícitas está constituida por las llamadas icónicas, cuya función es triple: 1) Determinar la presencia de determinados objetos, anclados frecuentemente por índices, objetos que se alzarán, dentro del tejido de signos, como iconos o símbolos. 2) Fijar el

vestuario. 3) Marcar el lugar escénico. La primera finalidad subyace en las órdenes implícitas de los parlamentos que señalan la presencia de una cámara (Calixto, p. 24), una cama (Calixto, p. 24), una ventana (Calixto, p. 24), un laúd (Calixto, p. 26), una puerta (Celestina, p. 38), un objeto indeterminado (Calixto, p. 59) que será identificado *a posteriori* como "cien monedas en oro" (Sempronio, p. 59), etc...etc...

En algún caso, la orden icónica condiciona la existencia de un objeto o su presencia disminuida. Así ocurre con la didascalía implícita en el parlamento de Calixto ["Cierra la ventana, y dexa la tiniebla acompañar al triste"] (p. 24), en que se precisa la presencia y la modalidad de manifestarse escénicamente el objeto [luz].

Un ejemplo de prescripción del vestuario aparece cuando Sempronio identifica el manto que Celestina ha de llevar al salir de casa de Elicia camino de la morada de Calixto (p. 38).

Finalmente, la determinación del lugar escénico o de alguno de sus accidentes y la fijación en él de ciertos personajes, es otra modalidad de orden implícita icónica. El aucto primero celestinesco ofrece, entre otros, los casos siguientes.

En las casas de Elicia y de Calixto tiene que haber estancias distribuidas en dos niveles. La "camarilla de las escobas" (p. 36) aludida por Celestina, ha de estar en un plano superior al que ocupan Sempronio y Celestina en casa de Elicia, porque el rufián se inquieta de que "passos suenan arriba" (p. 37), es decir, los del oculto Crito. También en casa de Calixto hay dos alturas, puesto que Celestina, en la puerta, le dice a Sempronio "passos oygo. Aca descinden" (p. 45).

La didascalía marca en otros momentos la delimitación de dos espacios escénicos distribuidos en un solo nivel. El espacio dramático del señor, simbolizado en el espacio escénico de la cámara de Calixto, queda señalado por el deíctico [aquí] (p. 24), puesto en boca de Sempronio en respuesta a la pregunta del galán protagonista ["¿Donde esta este maldito?"] (p. 24). La ignorancia de Calixto y la contestación de Sempronio señalan icónicamente los dos espacios escénicos aludidos y la correspondiente distribución de los personajes. En este ejemplo, a diferencia del anterior, no se indica diderencia de niveles.

Una gran precisión en la localización de los personajes es el objeto de la didascalia implícita en el parlamento de Sempronio ["Callemos, que a la puerta estamos"] (p. 39), en que se indica la puerta de la casa de Calixto como lugar ocupado por el criado y por la vieja Celestina.

---

## CONCLUSION

Hemos recorrido el primer aucto de la *Celestina* para buscar en sus diálogos una serie de marcas de representación, que creemos haber dejado suficientemente analizadas y clasificadas. No hemos indicado todos los ejemplos encontrados. La exhaustividad no es, frecuentemente, una garantía probatoria. Queda pendiente, de todas formas, el análisis de los demás actos de la tragicomedia.

A través del estudio efectuado, una realidad se manifiesta claramente. El diálogo celestinesco lleva implícita una prodigiosa cantidad de órdenes de representación que hablan de la naturaleza teatral de la obra. El aucto primero está preñado de signos portadores de su virtualidad o potencialidad teatral. A través de ellos podemos, de forma verosímil, acercarnos al texto, el diálogo mismo, a los momentos en que tuvieron y tienen lugar las correspondientes ceremonias teatrales. El segmento analizado es un conjunto de signos atravesados por una constante de representatividad, por un entramado de marcas capaces de transformar lo literario del texto en lo teatral de la representación, de modificar la consistencia plana de los diálogos impresos en el espesor de signos y de sensaciones que se edifican en la escena durante la ceremonia dramática.

Y nos preguntamos, para cerrar este trabajo, si sigue siendo pertinente la discusión, muy universitaria y muy poco teatrera, en torno al género de la *Celestina*.

---

<sup>1</sup>.- Leandro Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español*, Madrid, 1830.

<sup>2</sup>.- Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. III, Madrid, C.S.I.C., 1943, p. 223.

<sup>3</sup>.- Stephen Gilman, «*La Celestina*»: *arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974.

<sup>4</sup>.- George Steiner, *The Death of Tragedy*, Nueva York, Hill and Wang, 1961, p. 248.

---

<sup>5</sup>.- Edwin Webber, "The Celestina as an arte de amores" (*Modern Philology*. 55, 1958: 145-53)

<sup>6</sup>.- Marcel Bataillon, «La Célestine» selon Fernando de Rojas, París, Didier, 1961.

<sup>7</sup>.- María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970<sup>2</sup>.

<sup>8</sup>.- Dorothy Sherman Severin, *Memory in «La Celestina»*, Londres, Tamesis, 1970.

<sup>9</sup>.- Véase, por ejemplo, el trabajo de Louise Fothergill-Payne, "Celestina transformada en figura teatral" (*Ibero-Romania*, 23, 1986: 149-55), en que su autora opta por considerar a Celestina como "personaje novelesco". No he podido consultar el artículo de Pietro Taravacci, "Osservazioni sulla teatralità della Celestina" (Pisa, Guardini, 1985, 33 pp.). Según la referencia bibliográfica y el breve comentario de José Ruano de la Haza (*The Year's Work in Modern Language Studies*, 48, 1987: 335), Taravacci tiene "different opinion" de la de Fothergill-Payne.

<sup>10</sup>.- Peter N. Dunn, *Fernando de Rojas*, Boston, Twayne, 1975, p. 93.

<sup>11</sup>.- Lucien Goldman, *Para una sociología de la novela*, Madrid, 1967.

<sup>12</sup>.- Dunn, pp. 88-89.

<sup>13</sup>.- Dunn, p. 99.

<sup>14</sup>.- José Ricardo Morales, Alvaro Custodio, Luis Escobar-Huberto Pérez de la Ossa, José Osuna, Angel Facio, José Blanco Gil, Adolfo Marsillach, etc., han sido algunos de los directores modernos que han encontrado la teatralidad celestinesca, al margen de las consideraciones más literarias a las que nos hemos entregados los críticos universitarios.

<sup>15</sup>.- Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964, p. 53.

<sup>16</sup>.- Roland Barthes, *Essais critiques*, París, Seuil, 1964, p. 41.

<sup>17</sup>.- José Monleón, "El Paso, un lugar inesperado y acogedor para el teatro español del siglo de oro", (*Primer Acto*, Madrid, Editorial VOX, 202, 1984, p. 49).

<sup>18</sup>.- Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, París, Editions Sociales, 1980, p. 410.

<sup>19</sup>.- París, Editions Sociales, 1978

<sup>20</sup>.- Alfredo Hermenegildo, "Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández" (*Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. I, Madrid, Istmo, 1986, pp. 709-727).

<sup>21</sup>.- Alfredo Hermenegildo, "Del icono visual al símbolo textual: El *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández" (*Bulletin of the Comediantes*, 35, 1983: 31-46)

<sup>22</sup>.- Alfredo Hermenegildo: "Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda" (*El mundo del teatro español en su siglo de oro*, Ottawa, Dovehouse, 1988, pp. 161-176) e "Inversión dramática y forma narrativa: Los romances del convite macabro." (*Cuadernos de Teatro Clásico. El mito de Don Juan*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, n° 2, pp. 25-35)

<sup>23</sup>.- La pertinencia del estudio de las didascalias para describir y medir la teatralidad de un texto dramático será puesta a prueba en un proyecto de investigación iniciado por Fernando de Diego, de la Universidad de Ottawa. César Olivar aborda el problema de la teatralidad de los pasos de Lope de Rueda y aísla los llamados *lazzi* recurriendo a las didascalias como instrumento señalador de la teatralidad. Véase su trabajo "Tipología de los *lazzi* en los pasos de Lope de Rueda" (*Criticón*, 42, 1988, pp. 65-76).

---

<sup>24</sup>.- Ubersfeld, pp. 21-22.

<sup>25</sup>.- Hermenegildo, "Acercamiento...", 1986.

<sup>26</sup>.- Alfredo Hermenegildo, "Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda". Vid. nota 22.

<sup>27</sup>.- César Oliva, en su "Tipología de los *lazzi* en los pasos de Lope de Rueda" (*Criticón*, 42, 1988, p. 71), señala la existencia de otra didascalía implícita motriz, que "sería la que designara los movimientos arbitrarios (más o menos también) de los actores por la escena, didascalía inexistente en Hermenegildo por no estar precisada en el texto, pero existente en la realidad, aunque sólo modernamente la recojan los cuadernos de los directores de escena". Aceptando la perspicaz sugerencia de César Oliva, creemos poder identificar el tipo de didascalías abiertas y no reducir su función al señalamiento de motricidad. La didascalía abierta incluye también las órdenes enunciativas e icónicas.

<sup>28</sup>.- Gilman, «*La Celestina*»..., 1974, p. 168.

<sup>29</sup>.- Gilman, «*La Celestina*»..., p. 168.

<sup>30</sup>.- Gilman, "*La Celestina*.. 1974, p. 171.

<sup>31</sup>.- Lida, *La originalidad*..., p. 725.

<sup>32</sup>.- Lida, *La originalidad*..., pp. 84-103.

<sup>33</sup>.- Lida, *La originalidad*..., p. 98.

<sup>34</sup>.- Usamos, como material de estudio, la *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado la Celestina*. Edición crítica por M. Criado de Val y G. D. Trotter. Madrid, C.S.I.C., 1970<sup>3</sup>. Lo citaremos indicando simplemente el número de la página.

<sup>35</sup>.- Hermenegildo, "Acercamiento...", p. 716.

<sup>36</sup>.- El *Diccionario de gestos. España e Hispanoamérica*, de Giovanni Meo-Zilio y Silvia Mejía (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980-1983, 2 vols) es un instrumento de necesaria consulta para trazar los comportamientos gestuales previstos en las didascalías. Su referencia a las prácticas actuales le quita vigencia cuando se trata de definir los gestos de otros períodos, de otras sincronías. Pero el camino está abierto...