



Tradición literaria y realidad social en «La Celestina»

Peter E. Russell

El primero de estos libros, *Two Spanish Masterpieces*¹, contiene el texto de seis conferencias sobre el *Libro de buen amor* y *La Celestina* que María Rosa Lida de Malkiel pronunció en Illinois en 1959-1960. Las conferencias empezaron con una declaración categórica de la señora de Malkiel sobre su adhesión a la opinión de que la crítica literaria no puede aspirar más que a una verdad relativa y provisional. Esto puede sorprender a algunos, pues el modo nada indefinido en que a menudo formuló ella sus conclusiones escritas, junto a su forma a veces despiadada de tratar opiniones críticas con las que discrepaba, quizá no reflejan suficientemente su evidente consciencia de que las verdades críticas que tan pertinazmente se afaná por hacer patentes pudieran tener solamente una validez provisional. Pero por la elocuente necrología publicada en la *RPh*, XVII (1963), queda claro que para los que sólo han conocido a la señora de Malkiel por sus escritos ha quedado oculta buena parte de su personalidad. Esto es tanto más lamentable cuanto que, debido a su fatal enfermedad, no pudo realizar su intención de asistir al Congreso Internacional de Oxford de 1962, lo que, sorprendentemente, habría constituido su primera visita a Europa.

Por lo que se refiere a Juan Ruiz, *Two Spanish Masterpieces* se limita en gran medida a una reafirmación de conclusiones ya obtenidas por la autora en otros lugares. Vuelve a exponer su teoría de que Juan Ruiz había imitado el *magâmât* hebreo (pp. 23 y 25), y ahora llega incluso a referirse al Arcipreste considerándolo «claramente familiarizado con las letras de la España no cristiana» (p. 8). Últimamente algunas de

las pruebas, por cierto -280- no del todo contundentes, aducidas en apoyo de estas opiniones han sido puestas en duda seriamente (por ejemplo, por Rodolfo A. Borello en *Boletín de Literaturas Hispánicas*, n.º 3 [1961] y por L. Jenaro MacLennan en *Medium Aevum*, XXXII [1963], y en *Vox Romanica*, n.º 21-22 [1963]).

Sobre *La originalidad artística de La Celestina*, por las páginas dedicadas a *La Celestina* en *Two Spanish Masterpieces*, resalta un importante dato bibliográfico: el primer estudio citado, no publicado hasta finales de 1962, póstumamente, ya estaba terminado cuando, unos tres años antes, la señora de Malkiel había pronunciado sus conferencias de Illinois. Como resultado de ello, obras que aparecieron, por ejemplo, en 1961, un año destacado en los estudios sobre *La Celestina*, no se tienen en cuenta en él. Así, su discusión de la interpretación de Bataillon de *La Celestina*, con la que no está de acuerdo, se basa en artículos de Bataillon anterior es a la publicación de *La Célestine selon Fernando de Rojas*; no considera así la autora el conjunto de argumentos expuestos en este último libro. Esta observación no se hace con ningún propósito de censura. A partir de 1960, la trágica enfermedad de la señora de Malkiel, junto a la labor de conseguir llevar a término la impresión de un libro de esas dimensiones (756 págs., tamaño 25 x 18 cm), le hicieron imposible revisarlo para tomar en consideración publicaciones recientes. Pero, por lo mismo que *La originalidad artística* marcará ciertamente una nueva época en la crítica de *La Celestina*, vale la pena indicar su *terminus ante quem exacto*.

La obra es un *tour de force* en el que la señora de Malkiel despliega sin reservas su imponente erudición sobre la literatura clásica y las literaturas latinas y vernáculas medievales y posteriores. Ello se usa en provecho de una inteligencia crítica penetrante y singularmente determinada, que pretende proporcionar aquí «un comentario descriptivo de varios aspectos de la difícil y compleja *Tragicomedia*, cuya originalidad me he propuesto aquilatar cotejándola con otras obras de su tradición» (p. 723). La señora de Malkiel hace pocas concesiones al lector con prisa; sigue -281- siempre, quizá un poco demasiado rígidamente, una rigurosa técnica de investigación. Es difícil para un crítico dar en unas pocas páginas una impresión real del detalle y la pertinacia con que discute la autora las cuestiones que trata, tanto en el texto como en las largas notas a pie de página siempre características de sus publicaciones. Además, su enfoque de *La Celestina*, admirablemente ecléctico (rechaza totalmente la idea de la existencia de una clave interpretativa única), tiene la desventaja estilística de dejar al lector, más que la impresión de algunas amplias directrices de argumentación, la recopilación de muchas cuestiones de detalle admirablemente aclaradas.

La *Introducción* (pp. 11-26) muestra que la omnipresente influencia de la comedia humanística italiana es ya evidente en la *Carta*; la pretensión de que la *Comedia* (exceptuando el Acto I) fuera escrita en quince días de unas vacaciones de los estudios legales de Rojas tiene claros antecedentes en el material de los prefacios de esas comedias. Los acrósticos tienen también antecedentes convencionales: fueron utilizados a veces por autores tanto medievales como humanistas, cuando no se hacían responsables de una obra en su totalidad o cuando la obra sólo había de circular dentro de un pequeño círculo de amigos del autor (p. 15). Sigue preocupándonos, no obstante, el hecho inexplicado de que, en vida de Rojas y después, a pesar de la clarísima afirmación de su personalidad individual que se ve en el *Prólogo*, los críticos que discutieron entonces sobre *La Celestina* hablaran como si no hubieran advertido la identificación de autor tan ligeramente oculta por los acrósticos. La señora de Malkiel

sugiere que Rojas no fue el único autor de las interpolaciones: contó, según ella, con la ayuda de «colaboradores hoy desconocidos que ya habían intervenido en menor medida en la *Comedia*» (p. 26). Es bien difícil aceptar la posibilidad de que la *Comedia* tuviera dos autores distintos; para considerar *La Celestina* producto de una especie de *atelier* literario harían falta pruebas realmente muy convincentes.

En *El género literario* (pp. 29-78) se examina en todos los -282- aspectos el problema del género. Se muestra que diversos recursos técnicos utilizados en *La Celestina* derivan en última instancia de la comedia romana, pero «ni por su argumento ni por su representación de ambiente y caracteres ni por su tono sentimental *La Celestina* procede de la comedia romana» (p. 32). La señora de Malkiel atribuye una mayor influencia a la llamada comedia elegíaca y considera el contacto entre *La Celestina* y el *Pamphilus* como «cosa averiguada» (p. 37). En *Two Spanish Masterpieces* se refiere al *Pamphilus* como «punto de partida de la trama» de *La Celestina* (p. I). Durante mucho tiempo éste ha sido uno de los lugares comunes de la crítica de *La Celestina*, pero creo que su validez nunca ha sido demostrada de modo concluyente, y se advierte que la mayor parte de las pruebas de un contacto directo entre el *Pamphilus* y *La Celestina* que aduce la señora de Malkiel quedan igualmente bien explicadas por la relación entre la comedia humanística y *La Celestina*.

El tratamiento que presenta la señora de Malkiel acerca de la influencia de la comedia humanística (pp. 37-50, entre otras) es plenamente convincente. *La Celestina* adopta el especial tratamiento libre del espacio y el tiempo de ese género; los rudimentarios esfuerzos que se ven en éste por crear personajes individualizados más que tipos dramáticos convencionales presagian una de las grandes innovaciones del libro de Rojas. Ambos presentan una trama principal relativamente simple lentamente desarrollada («Hec est summa comedie sed eam poeta miro modo dilatat», dice una nota adjunta al argumento de la *Poliscena*). A las «heroínas y héroes» de la comedia humanística la pasión ilícita les conduce a ponerse en manos de alcahuetas y criados que van en busca del propio provecho. La marcada tendencia a la sátira, característica de la comedia humanística, y que se dirige especialmente contra las mujeres y los clérigos, se repite en *La Celestina*. La comedia humanística trata sobre todo de presentar, más que ningún teatro anterior, usando a menudo la prosa, una impresión más próxima, amplia y móvil de la realidad cotidiana. Queda claro que, sin la comedia humanística no -283- hubiera habido *Celestina*. Pero el estudio de la señora de Malkiel muestra igualmente que ese género literario, de importancia esencialmente menor en Italia, quedó totalmente superado en *La Celestina*.

En el largo estudio de *La técnica teatral* (pp. 81-280) se presentan muchas cuestiones de interés. Se categorizan y se analizan las funciones de las diferentes formas de diálogo. La utilización de la técnica por la cual se incorporan las acotaciones dentro del mismo diálogo se emplea de manera regular sólo *después* del Acto 1 y constituye una característica muy importante del libro. De lo más notable es, a mi juicio, el modo en que se usa el diálogo para referirse retrospectivamente, con nuevos detalles, a situaciones ya discutidas o representadas; en las páginas 272-273 se dan algunos ejemplos. A esta innovación se le habría podido dar quizá aún más importancia; tiene consecuencias realmente radicales para las perspectivas y el tono de *La Celestina*, pues da al libro un delicado sentido de coherencia y continuidad y recuerda al lector cómo fluctuantes recuerdos del pasado, tanto interiores como exteriores a la acción representada en él, influyen en el comportamiento y las emociones presentes de los

personajes. Al discutir la influencia de la comedia «humanística», la señora de Malkiel señala correctamente que, a pesar del adjetivo, ese género seguía, por lo que se refería a la secuencia dramática, los usos medievales. Pero, si bien *La Celestina* deriva de concepciones medievales de la forma dramática, también es cierto que, en su tratamiento del tiempo pasado y futuro, abandona el característico deseo medieval de narrar más por sencilla yuxtaposición que por integración. Puede señalarse de paso cómo parece haber sido aceptado tácitamente por los críticos que, a pesar de la fecha de *La Celestina*, la supuesta dicotomía entre lo medieval y lo renacentista, tan grata a los historiadores de la literatura, tiene poca relevancia en lo referente a este libro.

Con los que han tratado de identificar la ciudad en la que tiene lugar la acción, la señora de Malkiel se muestra con razón impaciente: Rojas mismo cuidó de hacer imposible toda identificación -284- en ese sentido. Creo que puede relacionarse con esto el cuidado puesto por él en evitar dar nombres hispánicos a sus personajes. El porqué de que creyera importante evitar toda localización en España es asunto para otras especulaciones. Cualquiera que fuera el propósito, el efecto es el de aumentar la característica ambigüedad de *La Celestina*, aunque dicha ambigüedad no sea un rasgo al que se refiera mucho la señora de Malkiel. Sugiere ella (p. 164, n. 7) que la famosa referencia a la «deleytosa vista de los nauíos» y la alusión de Melibea a «las nuues, como huyen» (Acto XIX) pueden revelar la influencia de la pintura paisajística flamenca. Ve una analogía entre el «realismo verosímil» de esa escuela y el realismo de *La Celestina*. Esto no resulta muy convincente. El realismo detallista, y estático, por no decir sentimental, de la tradición flamenca parece tener poco en común con el realismo impresionista y el tono adusto y fundamentalmente irónico de *La Celestina*. También en la pintura italiana de la época se encuentran paisajes con ciudades junto a un río o junto al mar, con nubes y navíos, y quizá hacen más al caso aquí los intentos de Piero de Cosimo y Paolo Ucello de captar en la pintura un sentido de movimiento. Pero tanto la referencia a las nubes como la alusión a los barcos pueden ser una reminiscencia de Petrarca (véase Deyermond, *The Petrarchan Sources of La Celestina*, pp. 59-60 y 74-75). En esta parte de su trabajo, la señora de Malkiel proporciona una excelente explicación de la función estilística de las alusiones eruditas en *La Celestina*. Aquí, como en algunos otros capítulos, es considerable lo que debe a Gilman, *The Art of La Celestina*, aunque la autora rechaza las tesis principales de esta última obra.

La mayor parte del estudio de la señora de Malkiel la ocupa un análisis de los personajes particulares (pp. 283-720). Rechaza ella la censura de que sea un anacronismo estudiar los personajes de Rojas en términos de personalidad psicológica únicamente porque tal enfoque lo sea en el caso de otros libros de la época: «*La Celestina* no es un producto cualquiera de esa época, sino una obra extraordinaria en todo sentido, dentro y fuera de -285- España, y no tiene nada de imposible que precisamente en ella arranquen innovaciones que algún momento habían de empezar» (p. 312). En cuanto a la caracterización, en las páginas que siguen la señora de Malkiel justifica excelentemente su postura. Ahora bien, ¿determinó ella todas sus posibles implicaciones en relación con la tradición literaria en general? Presumiblemente, un genio capaz de idear, como Rojas, innovaciones radicales en la creación de caracteres, fue capaz también a veces de descubrir por sí mismo, sin guiarse por la tradición, lo descubierto ya por otros. Debe recordarse siempre que la alcahuetería, la prostitución, la hechicería, la magia y elementos parecidos destacaban en la tradición literaria porque eran también rasgos prominentes de lo cotidiano, tanto antes como después de que fuera escrita *La Celestina*. Quizá la señora de Malkiel consideró esta verdad demasiado obvia

como para mencionarla, pero parece que el papel que desempeña lo observado en su consideración de la originalidad de la obra es secundario.

El análisis que la señora de Malkiel hace de Calisto es un revelador ejemplo de su capacidad de ver lo que otros críticos de *La Celestina* debieron ver y no han visto. Llama la atención sobre el egoísmo de Calisto, sobre su inseguridad intelectual y emocional, sobre su impaciencia y avidez como amante, sobre su ansiedad por el paso del tiempo. Puede añadirse que esos rasgos bastan para explicar que no aparezca en *La Celestina* el motivo del matrimonio; uno no puede imaginarse al Calisto que se nos muestra sosegándose pacientemente mientras se abordan los complicados requisitos necesarios en el siglo XV para preparar un matrimonio de clase alta. La personalidad de Melibea, anota la señora de Malkiel, es muy diferente de la de su amante. A diferencia de él, ella no se presenta aislada de su situación social y doméstica, y tampoco es irresponsable respecto a esa situación. También, a diferencia de Calisto, es arrogante y disimuladora. Como dice la señora de Malkiel, Pleberio, cuando finalmente interviene largamente, resulta ser un padre nada habitual en la literatura española. No hace reproches a Melibea y es, según ella, -286- tierno y no vengativo. Esto es, a mi juicio, verle excesivamente a lo moderno; para los primeros lectores de *La Celestina* Pleberio ha debido de ser un padre estúpido e ineficaz. El carácter de Celestina se analiza, claro está, extensamente (pp. 506-593). Como siempre ha sido objeto de la mayor atención, hay menos lugar para nuevas ideas. La señora de Malkiel postula una oposición entre Calisto, el soñador, y Celestina, firmemente enraizada en la sociedad y dueña de la acción. No obstante, su sugerencia de que ambos son básicamente similares, porque ambos se entregan a sus respectivos apetitos y ambos encuentran una muerte «fortuita e inevitable» (p. 506), parece forzada. Lo dispuesta que está la señora de Malkiel para hacer esa observación muestra que su rechazo del didactismo no es total: «*La Celestina* no tiene moraleja, por más que insisten en ella las admoniciones en prosa y verso que la encuadran, aunque sí tiene moral» (p. 233). Habría sido de desear una elucidación más precisa de esa distinción.

La señora de Malkiel pone acento en la forma tan original en que Rojas trata el mundo bajo. Su análisis del personaje de Sempronio es particularmente agudo; no he visto señalado en ningún otro lugar la razón por la que se le acepta en el papel de consejero (papel para el que, moralmente, encaja especialmente mal): porque es el más viejo de los criados. En cuanto a Pármeno, aunque la señora de Malkiel presenta datos que parece que tienen que inducir a un juicio favorable, ella parece extrañamente hostil hacia él. Dice que, aparte de su sensualidad, no tiene ni sentimientos ni pasiones (p. 608), y, en consecuencia, le presenta como un precedente del pícaro. Dadas las experiencias de su infancia, podría sostenerse, a mi juicio, que ha surgido de ellas como un personaje enteramente distinto a un pícaro convencional. Parece, por ejemplo, que no se tiene en cuenta para nada su notable sentido de lealtad y afecto para con su amo en la primera parte de la obra. Sobre Centurio, la señora de Malkiel presenta un importante estudio (pp. 693-720); lo considera la única creación auténticamente original del libro: todos los demás -287- personajes son «variaciones muy originales de tipos literarios preexistentes» (p. 693), mientras que Centurio no debe nada ni al *miles gloriosus* ni al *leno*. Es un cobarde que admite que lo es. Es además, opina ella, una figura puramente cómica que no pretendía provocar la muerte de Calisto, y el hecho de que en realidad la provoque es típico de la penetrante ironía que recorre *La Celestina*. Dudo de si realmente puede definirse justificadamente a Centurio tanto más alejado que algunos otros personajes de sus posibles modelos literarios como postula la señora de Malkiel.

Las comparaciones generales que se establecen con los personajes de las imitaciones de *La Celestina* de los siglos XV y XVII también resultan reveladoras: los autores de las imitaciones, según la señora de Malkiel, no entendieron en la obra original ni la agudeza de caracterización ni el constante uso de la ironía. Así, el personaje paralelo a Calisto que aparece en dichas imitaciones se presenta simplemente como un loco, y los elementos del mundo bajo se multiplican únicamente buscando un propósito cómico. A pesar de todo, me parece exagerado afirmar que la obra de Rojas «apenas ejerció influjo literario» (p. 730), aunque es obvio que gran parte de su originalidad no fue captada más que de un modo confuso por los imitadores (por cierto, escritores de méritos muy variables), pues ellos fueron, en cuanto a su talento literario, hombres muy de su época.

Creo que el estudio que hace la señora de Malkiel de los personajes en *La Celestina* puede criticarse en un aspecto bastante importante. Tiende a llevar a cabo su análisis de todos ellos como si todos se nos presentaran en la obra en su aspecto psicológico y moral normal. En algunos casos esto es cierto (por ejemplo, en los de la misma Celestina, de Sempronio, de Centurio y de las *mochachas*), pero en el caso, pongamos, de Calisto, sobre su verdadera personalidad hay una gran incertidumbre, y los autores de *La Celestina* parecen esmerarse en dejar claro que lo encontramos en el libro en una situación moral y emocional posiblemente muy atípica. De modo parecido, ¿cómo podemos -288- estar seguros de que el Pleberio que oímos extensamente en los Actos XX y XXI, bajo un grave impacto emocional, es el Pleberio «normal» en contraste con el padre de familia con sentimientos convencionales, muy diferente, que aparece en el Acto XVI de la *Tragicomedia*, acto sumamente irónico? Es difícil hablar convincentemente del carácter de Melibea, y más aún de un cambio de carácter de tipo definitivo, cuando Rojas sugiere que el cambio puede ser resultado de un caso de hechicería. Aunque yo no iría, de ningún modo, tan lejos como Gilman (*op. cit.*, III), sí habría deseado que la señora de Malkiel hubiera dejado más en claro que lo que dice sobre algunos de los personajes sólo es válido en cuanto a las contingencias provisionales y transitorias en que los vemos en el libro.

Con una excepción, la señora de Malkiel estudia la originalidad artística de *La Celestina* con referencia a un mundo cerrado, puramente literario. Parece extraño que, a pesar de señalar el sumo acierto de *La Celestina* en transmitir un sentido de la realidad, no sintiera ella nunca ningún deseo de relacionar el libro con las realidades sociales e históricas del mundo en que fue escrito, de su época. La originalidad de *La Celestina* se nos presenta aquí en su mayor parte como resultado del contacto entre la tradición literaria y un genio individual muy original que manejó esa tradición sin estímulos externos. De ese modo, Celestina, por ejemplo, tiene que ser explicada en última instancia por una fuente literaria, Trotaconventos (p. 565). Esto difícilmente será satisfactorio para los que, por ejemplo, hayan leído el estudio que hace Cirac Estopañán de los casos de hechicería juzgados por la Inquisición, donde encontramos documentos oficiales sobre viejas que, por sus actividades profesionales, recuerdan vivamente a la alcahueta de Rojas. De modo similar, recordando el acento que pone la señora de Malkiel en la originalidad de Centurio, nos viene a la memoria que en la España de los Reyes Católicos, por su estrecha implicación en el mundo de la prostitución, el rufián (así definido en los documentos contemporáneos) constituía un problema social (cf. los mandatos reales sobre -289- rufianes y prostitutas impresos en *CDIHE*, t. CXII). Es, con seguridad, por lo menos posible que la detenida observación del mundo que le rodeaba contribuyera en gran medida al original tratamiento que hace Rojas de tipos literarios preexistentes. Además, documentos históricos de la época pueden ayudarnos a entender

enigmáticas cuestiones sobre *La Celestina*. La señora de Malkiel se queja, por ejemplo, de que la muerte de Calisto en la *Comedia* no se presenta más que como accidente casual, extraño a la estructura dramática de la obra y falto de impacto trágico o moral (p. 231). Quizá se hubiera sentido menos crítica si hubiera conocido la carta n.º 800 del *Opus Epistolarum* de Pedro Mártir, que relata cómo la gente de la época de Rojas reaccionó ante un suceso de la vida real que no carece de parecido con la muerte de Calisto. Mártir refiere, en 1524, la indecorosa muerte accidental de su amigo, el tesorero real Francisco de Vargas, quien cayó una noche de una escalera al salir de un convento donde solía visitar con fines amorosos a una monja noble. Vargas murió a consecuencia de su caída, como Calisto. Mártir explica que la calamidad fue atribuida por algunos a la debilidad consiguiente al placer sexual, por otros al vértigo y por otros a un súbito horror experimentado por el tesorero ante la idea de su delito; no obstante, todos estuvieron de acuerdo en ver la caída como prueba de que el cielo no deja que tales actos queden sin castigo. Así pues, puede dudarse de que los contemporáneos de Rojas consideraran que la fatal caída de la *Comedia* fuera inexplicable o careciera de impacto trágico o moral.

Otro aspecto en el que hubiera sido útil un estudio de fuentes no literarias se refiere a la magia, que presenta buen número de dificultades para la señora de Malkiel (cf. pp. 220-226, 246, 422, 566). Con respecto a la época en que fue escrita *La Celestina*, no es correcta la afirmación de que las brujas y hechiceras estaban menos perseguidas en España que en ningún otro país de Europa (p. 223, n. 22); el procesamiento de ellas estaba todavía en manos de los tribunales civiles, y las leyes españolas del siglo XV contra todas las formas de magia eran salvajes. La indicación -290- de que la ortodoxia religiosa implicaba no creer en la hechicería (p. 566) es del todo incorrecta. La propia señora de Malkiel menciona con sorpresa el hecho de que Vives, en el *De subventione pauperum*, deje ver en cuatro ocasiones que cree que la conjunción de alcahuetería y hechicería es vicio característico de viejas pobres (p. 220, n. 19); parece que atribuye el fenómeno al hecho de que Vives estaba «fascinado y repelido a la vez por *La Celestina*». Es muchísimo más probable que simplemente se refiriera a un fenómeno social bien conocido y aceptado por cualquiera que viviera en la Europa de la época.

La única ocasión en la que la señora de Malkiel sí utiliza la historia social para explicar la originalidad de *La Celestina* se refiere a la situación de converso de Rojas, aunque pone ella cuidado en afirmar que ésta «no sirve de panacea para resolver de un golpe todos los problemas de la *Tragicomedia*» (p. 22, n. 11). Evidentemente, es muy posible que, por lo menos en la época en que escribió *La Celestina*, la situación de converso de Rojas fuera una influencia decisiva en él. No obstante, no deberíamos precipitarnos en suponer que sólo por eso el innovador artístico tan excepcional, como la señora de Malkiel nos muestra que fue Rojas, tuviera que ser capaz de interpretar las formas de existencia humana de un modo no convencional. Es ciertamente un poco desconcertante ver cómo (en *Two Spanish Masterpieces*, pp. 5-6) la señora de Malkiel sugiere que, en 1541, Rojas no era el cristiano sincero que parece mostrar su testamento; no tenemos manera de saber cuáles eran entonces sus opiniones religiosas. También parece dudoso aducir como posible prueba del agnosticismo del propio Rojas el testimonio o los testigos referidos en el proceso inquisitorial contra su suegro (*La originalidad artística*, p. 169, n. 1). Estas reservas no se hacen por deseo de rechazar lo que, como he dicho, es una hipótesis admisible; pero no es más que eso, y debe admitirse que lo que por documentos sabemos de momento de la trayectoria de Rojas, como de las de sus descendientes directos, no encaja en conjunto muy

satisfactoriamente con dicha hipótesis. Rojas, como su libro, sigue siendo, un -291- ente ambiguo. ¿Qué hacían, por ejemplo, todas aquellas historias de caballerías que tan inesperadamente aparecen en el inventario de la biblioteca del autor de *La Celestina*? Y sobre todo, ¿cómo es posible que, en los cuarenta y pico años de vida que le quedaban, el más original artista literario de su época en España, autor de los más vendidos en su país y fuera de él, no escribiera ningún otro libro? El *magnum opus* de la señora de Malkiel muestra que hasta ahora, incluso para los más devotos admiradores de *La Celestina*, había pasado desapercibido todo el alcance de su originalidad. No obstante, quedamos preguntándonos en qué medida esa originalidad fue deliberada y consciente y en qué medida fue producto de una única y decisiva intuición.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

