

Nuclearidad pragmática y poliacroasis discursiva en los apartes de la *Celestina**

Raúl Urbina Fonturbel**
Universidad de Burgos (España)

Resumen: La poliacroasis es un concepto procedente del análisis retórico que explica la manera que tiene el productor textual de ajustar su discurso a los receptores. Los núcleos pragmáticos, a su vez, son elementos discursivos que, pese a su relativa marginalidad semántica, resultan decisivos para la composición adecuada de un texto. En el caso del texto dramático, los apartes son recursos que, pese a romper las convenciones de la lógica comunicativa, evidencian esa adaptación de la obra teatral al público receptor y son muestras muy significativas de la nuclearidad pragmática. El estudio de los apartes de la *Celestina* nos demuestra que análisis es decisivo para la comprensión de la auténtica manera de pensar de los personajes y una manera perfecta de que los receptores comprendan todas las paradojas de la comunicación entre los seres humanos.

Palabras clave: Poliacroasis, Núcleos pragmáticos, Apartes, Celestina.

Abstract: *Polyakroasis is a concept that comes from rhetorical analysis and explains the way speakers adapt their discourse to their receivers. Pragmatic nucleus are discursive elements that, despite their semantic isolation, turn out to be decisive for an*

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de investigación METAPHORA, de Referencia FFI2014-53391-P, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Gobierno de España.

** Raúl Urbina Fonturbel es profesor del área de Lengua Española en el Departamento de Filología de la Universidad de Burgos (España). Su investigación está centrada en el análisis retórico y pragmático de textos publicitarios, literarios y en el análisis pragmático y discursivo-textual de las nuevas tecnologías. Dirección de correo electrónico: rurbina@ubu.es

adequate elaboration of a text. In the case of dramatic texts, asides are resources, that in spite of breaking with communication conventions, show the adaptation of dramatic plays to the audience and are significant indicators of the pragmatic cores. The study of asides in La Celestina shows what analysis is decisive to understand how characters actually think and it is a perfect way for receivers to understand all the paradoxes of human communication.

Keywords: Polyakroasis, Pragmatic Nucleus, Asides, Celestina.

1. La naturaleza pragmática de la retórica y la poliacroasis

Aristóteles, en su *Retórica*, planteó una clasificación de los géneros de la causa en función de los tipos de oyentes (Aristóteles, 1990: 1358a37-1358b2): «De la oratoria se cuentan tres especies, pues otras tantas son precisamente las de oyentes de los discursos. Porque consta de tres cosas el discurso: el que habla, sobre lo que habla y a quién; y el fin se refiere a éste, es decir, al oyente».

El productor del texto, de esta forma, elige una modalidad textual contando con la finalidad discursiva de un texto enfocado al oyente (Aristóteles, 1990: 1355b; García Berrio, 1984: 28 y 34-43; Eco, 1988: 393; Albaladejo, 1989: 23). De esta atención y adaptación del discurso al receptor para conseguir la persuasión se concluye que el discurso retórico es, eminentemente, un discurso persuasivo de naturaleza pragmática (Albaladejo, 1993a; Albaladejo, 1993b; Hernández Guerrero, 1998).

Dentro de la importancia concedida a la persuasión y a los receptores en la retórica es de gran importancia el concepto de poliacroasis (Albaladejo 1998; Albaladejo, 2000; Albaladejo, 2001; Urbina, 2008a; Urbina, 2013; Calvo Revilla, 2003), término acuñado por Tomás Albaladejo, formado a partir del prefijo *poly-* ('múltiple') y de la palabra griega *akróasis* ('audición', 'interpretación'). La poliacroasis abarca los procesos múltiples y plurales de audición e interpretación, y se revela de gran utilidad para entender la finalidad persuasiva de distintos tipos de discursos. Cualquier actividad textual susceptible de una recepción múltiple supone un acto de

enunciación con múltiples actos de audición e interpretación del discurso, que alcanza a tantos sujetos como oyentes hay.

Una variante de la poliacroasis es la «ilocución dividida» de Alwin Fill: se trata de una situación de enunciación en la que el productor textual se dirige expresamente a oyentes o grupos de receptores manifiestamente diferenciados (Fill, 1986). Otra de las posibles manifestaciones de la poliacroasis es la de la existencia de un público heterogéneo ante el que el productor ha de construir su discurso de manera que tenga alcance de forma individual, pero también generalizada (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 58-60). El emisor ha de adaptarse al público y debe construir su discurso de manera que tenga alcance entre todo el auditorio. Podría darse el caso, incluso, de que el auditorio, tras el discurso, ya no sea exactamente como se mostraba o manifestaba en un principio.

2. La poliacroasis en el teatro

El texto dramático, inherentemente dialógico, tiene unas peculiaridades enunciativas y comunicativas especiales: los personajes hablan e instancias receptoras muy diversas escuchan e interpretan el mensaje. En este contexto, el concepto de poliacroasis sirve para dar una explicación más ajustada de los diferentes niveles de recepción.

El teatro es un género con una peculiar dimensión pragmática que relaciona, por un lado, el autor con el texto y, por otro, el texto con el receptor. Por lo que al receptor se refiere, parece conveniente distinguir la recepción individualizada por la lectura y la recepción colectiva, bien a través del teatro leído, bien a través de la representación. Además, es importante tener en cuenta la distinción entre el texto principal, que será luego expresado por los personajes, y, superpuesto a este, el texto secundario, que contiene las acotaciones. Dentro del género dramático también hay que contar con una configuración particular del espacio teatral: fuera del espacio escénico, se encuentran las instancias emisoras primarias y secundarias del autor y del director (que, a su vez, es receptor respecto al primero); dentro del espacio escénico, se encuentran los

actores (que primero han sido receptores del texto) y los espectadores entre los que media la representación, separados de los actores por la «cuarta pared».

En el plano de la enunciación, corresponde al autor la elaboración del texto dramático, que será luego manifestado por el actor como el discurso de su personaje. En cualquier caso, no suelen estar presentes marcas directas del autor ni en la lectura ni en la representación —sí pueden verse vestigios del «autor» en las acotaciones (Pavis, 1990: 466)—. Por lo que se refiere al plano de la recepción dramática, no es habitual que sea una comunicación efectiva y directa entre el actor y los espectadores (Pavis, 1990: 87), a no ser en el *happening*, en una pausa o en una apelación no programada. El contacto con el público se realiza en la comunicación dramática por medio de otros mecanismos.

3. Las nociones de núcleo y margen y su aportación al análisis del texto dramático

Las nociones de núcleo y margen, desde una perspectiva lingüístico-discursiva, pueden tener una dimensión semántica y una dimensión pragmática (Urbina, 2006; Urbina, 2008b). Todas las unidades lingüísticas tienen un núcleo, que puede o no estar acompañado por márgenes, según la secuencia /+ Núcleo ± Márgenes, tanto en el nivel oracional (Longacre, 1976: 197) como en el nivel textual (Longacre, 1976: 214). Las nociones, utilizadas inicialmente en el campo sintáctico, pueden aplicarse también al campo semántico y al campo pragmático. Tal y como lo define el *Diccionario de la lengua española* (RAE, 2014: s. v. «Núcleo»), el núcleo es «Parte o punto central de algo material o inmaterial», mientras que el margen es tanto la «Extremidad y orilla de una cosa» como, referido a una página manuscrita o impresa, el «Espacio que queda en blanco» (RAE, 2014: s. v. «Margen»). Por lo tanto, mientras el núcleo representa lo insustituible y esencial de una unidad lingüística, el margen contrasta, reitera o evidencia lo nuclear (Hernández Alonso, 1983: 18). En la tradición de los estudios

sintácticos y semánticos, es habitual hablar de núcleos sintácticos y de núcleos semánticos (Lamíquiz, 1994: 95).

En el ámbito semántico-textual, un núcleo sería un segmento de especial importancia por su significación que está acompañado por unos adyacentes o márgenes, que reciben el nombre de márgenes semánticos. Aunque las secuencias de hechos llevan aparejadas unas secuencias lingüísticas en una correspondencia entre referentes y elementos oracionales, la ordenación y prelación de elementos también está condicionada por factores pragmáticos (Dijk, 1980: 163). Por esta razón, un núcleo pragmático «es un elemento estructural del enunciado cuya pertinencia no viene tanto de la información esencial que aporta ese enunciado cuanto de la fundamentación de un marco enunciativo, temporal y espacial» (Urbina, 2006) en el que se concede una especial importancia a la función fática, como ocurre, por ejemplo, en el texto publicitario (Gutiérrez Ordóñez, 1997: 12; Rey, 1996: 54) y que es evocadora de un fondo sobre el que se establece el marco comunicativo (Núñez y Teso Martín, 1996: 220-221).

En relación con esta última cuestión, la tendencia a la nuclearidad y a la marginalidad, tal y como apuntábamos en un trabajo anterior (Urbina, 2006), tiene su fundamento en unos principios cognitivos asentados en el proceso psicológico básico de la percepción, mediante el cual seleccionamos los estímulos sensoriales y separamos, tal y como nos enseñó la Escuela de la Gestalt, la figura del fondo, es decir, lo esencial y fundamental de lo accesorio. No obstante, como lo demuestran el caso de figuras reversibles, un elemento accesorio puede pasar a ser esencial. La eficacia persuasiva se basa con frecuencia en el decir y no en lo dicho, de manera que el grado de colaboración interpretativa entre emisores y receptores queda condicionado de forma pragmática por un principio de cooperación entre ambas instancias comunicativas.

La nuclearidad pragmática tiene antecedentes históricos en las ciencias clásicas del discurso (retórica y poética). En el ámbito grecorromano, Aristóteles y Horacio plantearon el estudio del orden de la composición y su incidencia en la materia literaria. En la *Poética*, Aristóteles analizaba los componentes de la tragedia y

establecía un orden en la aparición de los mismos (Aristóteles, 1987: 1455b) y Horacio, en la *Epístola ad Pisonem*, insistirá en la «gracia del orden» y en las diferentes posibilidades con que cuenta el autor para alterar el orden de lo dicho (Horacio, 1987: vv. 42-45). En el ámbito de la retórica, la distinción entre *ordo naturalis* y *ordo artificialis* (Albaladejo, 1992: 38-39; Chico Rico, 1988; García Berrio, 1977: 74-79, 1979, pp. 23-24; García Berrio y Albaladejo, 1983; García Berrio y Cascales, 1988: 53-155; Lausberg, 1966: §§ 448 y 452) no siempre se ha referido al orden temporal, sino que también está relacionada con la esencialidad y sustancialidad de cada parte (Chico Rico, 1988: 149-51; Pozuelo Yvancos, 1988: 152). En la Edad Media, los procedimientos del *ordo* sirvieron también para responder al orden canónico de las partes cuantitativas de la retórica, pero también al orden inusual de las mismas cuando se altera el orden general textual durante el proceso de elaboración (Sulpicio Víctor, 1964: 320; Marciano Capella, 1964: 471-72). En el ámbito español, Lope de Vega era consciente de la conexión que tiene el orden para conseguir un efecto pragmático de intriga en el público (Lope de Vega, 1976: vv. 231-245) o la distribución adecuada de las escenas, que deben rematar en un final elegante (Lope de Vega, 1976: vv. 294-297). Con posterioridad, la distinción entre un orden natural y un orden artificial volverá a plantearse en los autores formalistas y neoformalistas, así como en los estudios narratológicos, con la distinción entre fábula y sujeto, historia y discurso o conceptos equivalentes. Dámaso Alonso, por su parte, hablaba de la existencia en los poemas de partes marginales con una función estructural determinante: «En los poemas conviene, a veces, la existencia de partes neutras, disminuidoras, etc.; en éstas, su vitalidad consiste, precisamente, en su aparente apagamiento» (Alonso, 1987: 50).

Por lo tanto, la elección de un orden determinado o una disposición textual concreta incide en la consideración y concepción de los elementos nucleares y marginales en semántica y pragmática. En palabras de Chico Rico:

En todo caso, un claro valor pragmático se desprende de las distintas formas de composición textual, puesto que sirven al productor para invocar de diferentes maneras la tensión del ánimo y la atención del receptor para el logro de los fines perseguidos por aquél [...]. En efecto, la ruptura de la progresión temático-remática, especialmente en el texto narrativo, es provocada por el productor de manera consciente, mediante desautomatización, con fines especialmente deleitosos de cara al receptor, como lo son los estilísticos, los de creación de expectativas de interés o los de suspensión del ánimo ante el desarrollo del discurso (Chico Rico, 1988: 159-60).

Roland Barthes, con su noción de catálisis, distinguía las funciones cardinales de un relato de las menos trascendentes. Barthes establece dos tipos de funciones: unas son cardinales o nucleares, mientras que otras son catalíticas o marginales. En el caso de las funciones catalíticas, podemos tener en cuenta que se trata de elementos que no son esenciales para hacer progresar la acción, pero, en cambio, resultan fundamentales para la recepción adecuada del relato (la descripción espacial, la caracterización de personajes, etc.):

Pour reprendre la classe des Fonctions, ses unités n'ont pas toutes la même «importance»; certaines constituent de véritables charnières du récit (ou d'un fragment du récit); d'autres ne font que «remplir» l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières: appelons les premières des *fonctions cardinales* (ou *noyaux*) et les secondes, eu égard à leur nature complétive, des *catalyses* (Barthes, 1981: 15).

Por lo tanto, las funciones cardinales inauguran o resuelven una incertidumbre, mientras que el valor de las catálisis es funcional en el relato por su relación con las funciones nucleares y, por lo tanto, tienen una función «parasitaria» pero no por ello menos determinante (Barthes, 1981: 15-16).

Parece lógico concebir que cada modalidad textual concibe y hace uso de los núcleos pragmáticos de un modo diferente. Por esta

razón, no es de extrañar que en distintos tipos de discursos no coincidan las partes nucleares semánticas con las partes nucleares pragmáticas. En líneas generales, los elementos nucleares y marginales se invierten según tengamos en cuenta el aspecto significativo o el comunicativo: las partes marginales de la obra son frecuentemente nucleares en el nivel pragmático, mientras que las partes nucleares de la obra son frecuentemente marginales en dicho nivel.

El estudio de la nuclearidad pragmática es de gran utilidad para el análisis de algunos géneros textuales y manifestaciones literarias, como el caso de la obra dramática y los apartes teatrales, de los que nos ocuparemos en el siguiente apartado.

4. Los apartes en el teatro. Poliacroasis discursiva y nuclearidad pragmática

El trabajo de Magdalena Cueto (1986) resulta indispensable para el estudio de los apartes, los monólogos y las apelaciones al público en el discurso teatral. Según esta autora, todas estas situaciones teatrales constituyen «anomalías enunciativas» (Cueto, 1986: 243), puesto que son unos elementos mediadores entre la representación y el público que invaden las convenciones de separación entre actores y espectadores.

El aparte (Cueto, 1986: 248-250; Pavis, 1990: 33-34; Garcigómez 1993: cap. 3) es un elemento del texto teatral en el que el personaje no se dirige de la manera habitual a otro personaje, sino que se dirige a sí mismo, a otro personaje —ante la presencia de otros, que no oyen o fingen no escuchar— o al público (Bobes Naves, 1992: 252). En este sentido, el aparte es un claro ejemplo de un elemento aparentemente marginal en el plano semántico pero esencial y nuclear en el nivel pragmático. Su marginalidad semántica se justifica por esa anomalía enunciativa de la que acabamos de hablar y, sin embargo, se convierte en un elemento pragmático de primer nivel por la conexión especial que se establece con el público y la información que este recibe a través de los personajes de forma exclusiva. El aparte rompe con el contexto enunciator de la escena

y las convenciones conversacionales admitidas como verosímiles se erigen en recursos dramáticos que acercan de forma lúdica el espacio dramático a los espectadores. Como decíamos, el aparte tiene una importante dimensión pragmática en tanto que el espectador percibe la obra como oyente secreto y privilegiado de contenidos y emociones que otros personajes ignoran.

Pueden darse muchas situaciones distintas: un diálogo superpuesto al diálogo de primer plano, un comentario espontáneo, o un aparte gestual. Lo que siempre queda patente es su artificialidad comunicativa, en la que el espectador se ha convertido en el destinatario y «cómplice» de dicho mensaje, aunque el resto de personajes esté más próximo a su enunciador. Un elemento del texto dramático, en definitiva, elidido o ignorado necesaria y obligatoriamente para otros personajes, pero esencial para comprender algunos elementos de la acción o del comportamiento de alguno de esos mismos personajes. Desde el punto de vista del contenido, el aparte comunica verdades que los personajes, por su condición o su situación, no pueden expresar por la vía convencional y logra, por tanto, una complicidad especial con el espectador (Bobes Naves, 1992: 255). El aparte supone un elemento oculto para algunos personajes de la escena, pero no para el público, con el que se establece una relación de complicidad. Esta mediación ha de ser necesariamente breve porque congela el tiempo representado en esa suspensión marginal. El público, gracias al aparte, dispone de una información esencial que el personaje quiere comunicarle o accede a una información privilegiada con la que domina una perspectiva de las emociones del personaje mayor que la de otros personajes en escena. Así, el aparte proporciona al autor dos formas de lenguaje, en palabras de Bobes Naves (1992: 256):

El aparte proporciona al autor dramático dos formas de lenguaje: el exterior en el diálogo de los personajes y otro que se supone interior, en contraste con el diálogo, y que se exterioriza sólo para el público. El aparte es una transgresión de las leyes del diálogo porque es una salida del intercambio cara a

cara para dirigirse a alguien cuya presencia ni siquiera está reconocida convencionalmente.

De esta manera, el aparte tiene una ventaja comunicativa: el alocutario no está convencionalmente presente y, de esta manera, pueden romperse las limitaciones del diálogo «cara a cara». En suma, la marginalidad semántica se convierte en ventaja porque la comunicación se realiza con un personaje que no tiene límites en la expresión (Bobes Naves, 1992: 256). Para reconstituir parte de esa falta de verosimilitud, el actor cambia la entonación, se sitúa en posición marginal, fija su mirada directamente al público o es iluminado de manera diferente (Pavis, 1990: 34).

Podemos dividir los apartes entre aquellos que tienen una función primordialmente expresiva, en los que un personaje o personajes manifiestan al público un pensamiento o su intención de realizar una acción, y los apartes con una función esencialmente comunicativa que pueden dividirse en los apartes con otro personaje y los apartes con los espectadores. Por su interés, parece conveniente reproducir la tipología de los apartes que señala Miguel Garci-Gómez (1993: cap. 3):

Aparte	Monologado	Alocución			
		Intimación	Entreoído	Notado	
				Repetido	Equívoco
					Evasiva
			Inadvertido	Interlocutores	
				Al paño	
	Dialogado	Cuchicheo			
		Fisgoneo			

Los apartes, en esa nuclearidad pragmática, constituyen una importante manifestación de poliacroasis en el texto dramático. El autor elabora el texto de tal modo que un personaje o una pareja de personajes emita un enunciado que, pese a que la lógica enunciativa normal indica que tiene que dirigirse a personajes que estén en escena, alcanza al espectador. Sobre los espectadores descansa el fundamento de la obra dramática: más allá de los personajes, que cumplen sus funciones argumentales, el espectador es el árbitro final de la comunicación literaria, y es él quien tiene que ser persuadido, a la postre, para que la obra cumpla su cometido.

5. Los apartes en la *Celestina*

Emprender el análisis de la *Celestina* supone ponerse ante una tarea dificultosa con un abanico bibliográfico prácticamente inabarcable y una posibilidad interpretativa y una disparidad teórica casi sin límites. Por ello, nosotros intentaremos, tan solo, abordar aquellos elementos que más directamente puedan influir en el fenómeno estudiado, sin ánimo de ser exhaustivos en aquellos aspectos que no nos atañen directamente y sin el deseo de penetrar en algunas variantes interpretativas que quedan lejos de nuestras posibilidades.

La *Celestina* se compuso en un contexto intelectual y urbano en el que Fernando de Rojas se nutre tanto de la literatura castellana del momento como de autores clásicos o italianos como Petrarca, Séneca, Plauto, Terencio, propios del ambiente universitario de aquella época (Lacarra, 1990: 22 y ss.).

Todo lo que atañe a la autoría de la obra, como es bien sabido, es un asunto muy delicado (Serés, 2000). Por de pronto, las diferentes versiones —con actos, interpolaciones, preliminares y finales añadidos y/o transformados— eleva sobremanera la dificultad de encontrar una única instancia emisora. Los críticos se han decantado mayoritariamente por la posibilidad de la doble autoría, pero no es infrecuente que alguno haya optado por la autoría única, la autoría triple, o alguna otra posibilidad diferente a

las barajadas de forma tradicional, por no mencionar a los que hablan de Alonso de Proaza como elemento mediador-configurador textual con responsabilidades mayores de las que normalmente se le han atribuido. Y todo ello en el seno de una obra dramática en la que la instancia enunciativa en esta obra solo aparece de manera clara en los liminares de la obra, y con el nombre escondido en acrósticos. La determinación de la autoría no es cosa menor, dado que afecta tanto a las fuentes como a la concepción textual de los diferentes elementos dramáticos.

Otro de los aspectos problemáticos de la *Celestina* es el del género al que se adscribe (Ruiz Arzálluz, 2000). Hay estudiosos que consideran que es una obra puramente dramática, otros piensan que es una comedia humanística y otros, por fin, una obra narrativa. En todo caso, el asunto es de interés para nosotros porque la elección de una u otra posibilidad puede hacer variar el marco contextual de recepción del más que probable lector hacia los oyentes. El influjo de la comedia romana, en la tradición de Plauto y Terencio, ha sido, sin duda, el inspirador de numerosos recursos técnicos (Lida de Malkiel, 2001; Lida de Malkiel, 2004) como los tipos de acotación, el diálogo, el monólogo, el aparte, la ironía, las peculiaridades espacio-temporales de la acción, las categorías de algunos personajes, así como situaciones, sentencias, etc. No obstante, no es un reflejo servil de Terencio, sino que posee muchas peculiaridades y desvíos respecto a la comedia romana, ya que no proceden de ella ni el argumento, ni la representación de ambiente y caracteres, ni su tono sentimental. También pueden señalarse relaciones de la *Celestina* con la comedia elegíaca (existen algunos elementos que la vinculan al *Pamphilus*). Y, por último, también pueden establecerse nexos de unión con la comedia humanística (Lida de Malkiel, 2001; Lida de Malkiel, 2004), con la que comparte el estar escrita en prosa, estar dividida en actos a la manera clásica pero con una concepción de secuencia dramática medieval, el empleo de recursos utilizados en la comedia romana y de otros añadidos a esta (acotación implícita, monólogo en boca de personajes bajos, el uso verosímil del aparte, y, especialmente, su concepción espacio-temporal). Lo que sí parece determinante,

respecto al problema del género, es que la *Celestina* es una obra compuesta para ser leída y no representada, matiz que aparece manifiesto en las coplas de Alonso de Proaza.

Por último, pueden apreciarse en la obra tanto un influjo de la retórica (Fraker, 1990; Mota, 2000) como de la oralidad. Hay aspectos concretos en los que la página impresa no puede reproducir todos los matices que tiene la obra, como es el caso de los apartes (Moudoud, 1987), que es el que vamos a estudiar a continuación.

Marcel Bataillon (Bataillon, 1961: 78-81 y 83-87) señalaba, en el marco del tuteo con intención social de cinismo o insolencia, que los apartes cumplen una función de deslealtad o disimulo al modo de Plauto o Terencio (Lida de Malkiel, 2004) u otros autores humanistas italianos del XV en los que el autor debe contar con el público para que acepte esa convención. Bataillon resalta, a partir de ese «deer entre dientes» al que hace alusión Proaza al final de la obra, el conocimiento del personaje ruin que se entrega a un doble juego y de un personaje que se deja engañar. Y es que, en la *Celestina*, el uso del aparte es un maravilloso recurso caracterizador de los personajes (Bobes Naves, 1992: 282):

El aparte nos muestra que hay discordancia entre lo que un personaje dice y lo que piensa y que lo que piensa no puede decirlo a la cara, pues no se trata solamente de un insulto, es toda una filosofía cínica que sólo se puede decir ante un interlocutor que no disponga de la palabra, es decir, ese público que está y no está, porque no se buscan argumentos que aclaren las ideas; todos han adoptado una postura vital, que no están dispuestos a cambiar, y todos son conscientes de ello.

De este modo, el aparte en la *Celestina* es revelación del pensamiento íntimo del personaje en el que no se determina la acción, sino el contraste entre lo que el personaje dice y lo que piensa, esto es, entre lo que parece y lo que es (entre la sustancialidad semántica de lo que dice y la sustancialidad pragmática de su auténtico yo). Si exceptuamos a Calisto, el aparte

solo se utiliza entre la gente baja y, en el único caso en el que aparece en Calisto, no es sino signo de su degradación personal (Mota 2000, CXXXVIII). Por eso, en una obra en la que los apartes son tan importantes para conocer la auténtica esencia de los personajes, sorprenden opiniones como la de Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, que consideran que la *Celestina* es una obra que ignora por completo al público (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1981: 81):

La acción de nuestra obra aparece como un trozo, adecuadamente intensificado, de la realidad. En ningún momento encontramos alusión alguna de los personajes a su propia teatralidad, a su irrealidad escénica [...]. Como el drama realista, nuestra *Tragicomedia* nos permite ver la acción a través de una cuarta pared a cuya existencia jamás se alude. Los personajes nunca se dirigen al espectador; ni por un momento salen del mundo de ficción en el que están inmersos.

El peculiar e intensivo empleo de los apartes en la obra ha llevado incluso a Miguel Garci-Gómez a postular una triple autoría de la *Celestina* (Garci-Gómez, 1993; Garci-Gómez, 1992; Garci-Gómez, 1996). Para este autor, el AUTO pertenece a un autor, la COMEDIA a otro y el TRATADO de Centurio a otro autor distinto. Las diferencias en la cantidad y calidad de los apartes llevan a Garci-Gómez a pensar que el TRATADO de Centurio pertenecen a un autor distinto.

En general, los apartes de la *Celestina* suelen incluir al espectador en la acción, sobre todo en el AUTO y la COMEDIA para envolverle en la acción y es una manera magistral de revelar la interioridad de los personajes, que debe permanecer oculta para el resto de los personajes, que no son destinatarios del aparte. Garci-Gómez señala que los apartes son muy abundantes y de tipología variada en el AUTO y en la COMEDIA, pero son más escasos en el TRATADO de Centurio, en el que solo hay un tipo determinado de aparte, ausente en las dos partes anteriores.

En la *Celestina* se distinguen, pues, apartes monologados y dialogados (Garci-Gómez, 1993), dependiendo del número de personajes que intervengan en estas intervenciones.

En lo que al aparte monologado se refiere, es muy frecuente en el AUTO. Aparece ya en el aparte en el que Sempronio participa al público la ceguedad de su amo. De esta manera, el personaje se hace cómplice del espectador. Nótese que, desde el comienzo mismo de la obra, se establecen esos lazos de unión entre el personaje y su auditorio real en la comunicación teatral (Garci-Gómez, 1993):

Al público le agrada el irónico privilegio de estar fuera de la acción y, no obstante, saber más de lo que en ella pasa que los personajes de dentro. El público es el único que, gracias a los apartes, sabe todo lo que tras la fachada pasa en el interior. Con el aparte el actor comparte.

En cuanto al aparte monologado de intimación, el personaje enunciador, casi siempre humilde, intenta buscar en el espectador un grado de complicidad y rebelión al margen del control de su superior en la jerarquía social. Puede consistir en un mal deseo. También se producen en las manifestaciones de emoción o insultos. En el aparte entreoído notado no se les escapa totalmente lo dicho a los interlocutores. También puede producirse un aparte entreoído repetido, en el que uno de los interlocutores no oye bien o pide alguna aclaración. Normalmente, en la repetición suele emplearse el equívoco o una evasiva. Hay ocasiones en los que el aparte de intimación pasa inadvertido a los personajes presentes en la escena o incluso el personaje está alejado físicamente del resto de los personajes.

En lo que a los apartes dialogados respecta, los personajes a veces cuchichean en voz baja sin que el resto de los personajes se enteren de lo que dicen. Otras veces, en cambio los personajes fisgan a escondidas y comentan lo que están viendo.

En la obra puede encontrarse la friolera de setenta y dos apartes que nos pueden dar una idea aproximada de hasta qué punto los autores de la *Celestina*, sean estos los que fueren, tenían en

consideración un recurso de orden pragmático como este en el que, si bien los receptores no quedan totalmente ficcionalizados salvo en una ocasión, la misma marca del aparte y su representación configura un direccionamiento claro del mensaje hacia el receptor. Como antes hemos indicado, se da la circunstancia paradójica de que este recurso, que en principio atenta contra el principio de verosimilitud dramática, redunde en beneficio de la misma precisamente porque logra revelar, ante el espectador, los sentimientos íntimos de los personajes. Tanto es así que la mera lectura de los apartes nos haría partícipes de la evolución de los personajes, su codicia, su proceso de convencimiento para participar en la trama, su dominancia respecto a otros, su desprecio hacia los poderosos o sus deseos de revancha, dependiendo de cada caso. En suma, el aparte, pese a ser un recurso marginal y fuera de la concepción convencional de la comunicación, constituye un elemento nuclear y pragmático de primer orden que establece un marco de recepción privilegiado y que es manifestación evidente del concepto de poliacroasis.

Reproducimos a continuación los apartes en la obra y realizamos algún comentario general para cada auto¹.

ACTO I. El antiguo autor utiliza profusamente los apartes en este primer acto de la obra. En primer lugar, asistimos a la caracterización interna de Sempronio como un criado que desprecia a su amo, y que nos descubre el «mal» de Calisto desde su óptica, calificándolo de loco e incluso de blasfemo. Los receptores tenemos, gracias a este recurso, una información privilegiada de las interioridades de los personajes y su falsedad respecto al comportamiento con los demás. En segundo lugar, e iniciando una serie de apartes dialogados, una vez conocidos los sentimientos de Sempronio, también asistimos al engaño de Celestina y Elicia, que ocultan a Crito para que Sempronio no se entere de la presencia de Crito. Nótese que el juego de ficción interna se complica, porque ahora es Sempronio el que no puede acceder a la interioridad de las

¹ Citamos la obra según la edición electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Alicante, 1999), basada en la de Julio Cejador y Frauca de 1913.

palabras y la acción de la alcahueta y su compañera. En tercer lugar, los monólogos dialogados entre Celestina y Sempronio tienen información privilegiada de la conversación entre el todavía fiel Pármeneo y Sempronio, y aparecen los sentimientos de aquél, y las primeras dudas hacia los consejos de la vieja, aunque todavía muestra estar a años luz de la infidelidad de Sempronio.

- (1) SEMPRONIO. No creo según pienso, yr comigo el que contigo queda. (¡O desventura, o súbito mal! ¿Cuál fue tan contrario acontecimiento que así tan presto robó el alegría deste hombre, y lo que peor es, junto con ella el seso? ¿Dexarle he solo, o entraré allá? Si le dexo matarse ha; si entro allá, matarme ha. Quédese, no me curo. Más vale que muera aquél a quien es enojosa la vida, que no yo, que huelgo con ella. Aunque por ál no desseasse bivar sino por ver [a] mi Elicia, me debería guardar de peligros. Pero si se mata sin otro testigo, yo quedo obligado a dar cuenta de su vida. Quiero entrar. Mas puesto que entre, no quiere consolación ni consejo. Assaz es señal mortal no querer sanar. Con todo quiérole dexar un poco desbrave, madure, que oýdo he dezir que es peligro abrir o apremiar las postemas duras, porque más se enconan. Esté un poco, dexemos llorar al que dolor tiene, que las lágrimas y sospiros mucho desenconan el corazón dolorido. Y aun si delante me tiene, más conmigo se encenderá, que el sol más arde donde puede reverberar. La vista a quien objecto no se antepone cansa, y quando aquél es cerca, agúzase. Por esso quiérome soffrir un poco, si entretanto se matare, muera. Quiçá con algo me quedará que otro no [lo] sabe, con que mude el pelo malo. Aunque malo es esperar salud en muerte ajena. Y quiçá me engaña el diablo, y si muere, matarme han, y yrán alla la sogá y el calderón. Por otra parte, dicen los sabios que es grande descanso a los afligidos tener con quien puedan sus cuytas llorar, y que la llaga interior más empece. Pues en estos extremos en que stoy perplexo, lo más sano es entrar y sofrirle y consolarle, porque si possible es sanar sin arte ni aparejo, más ligero es guarecer por arte y por cura.)
- (2) SEMPRONIO. (No me engaño yo, que loco está este mi amo.)

- (3) SEMPRONIO. (Algo es lo que digo; a más ha de yr este hecho. No basta loco, sino herege.)
- (4) SEMPRONIO. (¡Ha, ha, ha! ¿Este es el fuego de Calisto: éstas son sus congoxas? Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros. ¡O soberano Dios, cuán altos son tus misterios, cuánta premia pusiste en el amor, que es necesaria turbación en el amante! Su límite pusiste por maravilla. Paresce al amante que atrás queda; todos pasan, todos rompen, pungidos y esgarrochados como ligeros toros, sin freno saltan por las barreras. Mandaste al hombre por la mujer dexar el padre y la madre. Agora no sólo aquello, mas a ti y a tu ley desamparan, como agora Calisto. Del qual no me maravillo, pues los sabios, los santos, los profetas por él te olvidaron.)
- (5) SEMPRONIO. (De otra temple está esta gayta.)
- (6) SEMPRONIO. (¡Ha, ha, ha! ¿Oýstes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?)
- (7) SEMPRONIO. (¡O pusillánime, o fi de puta! ¡Qué Nembrot, que magno Alexandre; los quales no sólo del señorío del mundo, mas del cielo se juzgaron ser dignos!)
- (8) SEMPRONIO. (¡Qué mentiras y qué locuras dirá agora este cativo de mi amo!)
- (9) SEMPRONIO. Dixe que digas, que muy gran plazer avré de lo oýr. (¡Assí te medre Dios, como me será agradable esse sermón!)
- (10) SEMPRONIO. (¡Duelos tenemos! Esto es tras lo que yo andava. De passarse avrá ya esta importunidad.)
- (11) SEMPRONIO. (¡Más en asnos!)
- (12) SEMPRONIO. (¿Tú cuerdo?)
- (13) SEMPRONIO. (¡En sus treze está este necio!)
- (14) SEMPRONIO. Prospérete Dios por éste (y por muchos más que me darás. De la burla yo me llevo lo mejor; con todo, si destos agujiones me da, traérgela he hasta la cama. Bueno ando; házelo esto que me dio mi amo, que sin merced, imposible es obrarse bien ninguna cosa.)
- (15) ELICIA. (¡Ce, ce, ce!
CELESTINA. ¿Por qué?
ELICIA. Porque está aquí Crito.

CELESTINA. ¡Mételo en la camarilla de las escobas, presto: dile que viene tu primo y mi familiar!

ELICIA. Crito, ¡retráhete ahí; mi primo viene, perdida soy!

CRITO. Plázeme; no te congoxes).

- (16) CELESTINA. (Passos oygo; acá descenden; haz, Sempronio, que no lo oyas. Escucha y déxame hablar lo que a ti y a mí *me* conviene.

SEMPRONIO. Habla.)

- (17) SEMPRONIO. (Celestina, ruynmente suena lo que Pármeno dize.

CELESTINA. Calla, que para la mi santiguada, do vino el asno vendrá el albarda; déxame tú a Pármeno, que yo te le haré uno de nos, y de lo que oviéremos, démosle parte: que los bienes, si no son comunicados no son bienes. Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos. Yo te le traeré manso y benigno a picar el pan en el puño, y seremos dos a dos y, como dizen, tres al mohíno).

- (18) CELESTINA. (Sempronio, ¡de aquéllas bivo yo! Los huessos que yo roý, piensa este necio de tu amo de darme a comer! Pues ál le sueño; al freýr lo verá; dile que cierre la boca y comence abrir la bolsa; que de las obras dubdo, quanto más de las palabras. Xo, que te striego, asna coxa. Más avías de madrugar.

PÁRMENO. ¡Guay de orejas que tal oyen! Perdido es quien tras perdido andas. ¡O Calisto desventurado, abatido, ciego! Y en tierra está adorando a la más antigua [y] puta tierra, que fregaron sus espaldas en todos los burdeles. Deshecho es, vencido es, cayó es; no es capaz de ninguna redención ni consejo ni esfuerço).

- (19) PÁRMENO. (Ensañada está mi madre; dubda tengo en su consejo; yerro es no creer y culpa creerlo todo. Más humano es confiar, mayormente en esta que interesse promete, a do provecho no pueda allende de amor conseguir. Oýdo he que deve hombre a sus mayores creer. Ésta, ¿qué me aconseja? Paz con Sempronio. La paz no se deve negar, que bienaventurados son los pacíficos, que hijos de Dios serán llamados. Amor no se deve rehuyr. Caridad a los hermanos; interesse pocos le apartan. Pues quiérola complazer y oýr.) Madre, no se deve ensañar el maestro de la ignorancia del

discípulo, sino raras veces por la ciencia, que es de su natural comunicable, y en pocos lugares se podría infundir. Por esso perdóname, háblame; que no sólo quiero oírte y creerte, mas en singular merced recibir tu consejo. Y no me lo agradescas, pues el loor y las gracias de la acción más al dante que no al recipiente se deven dar. Por esso, manda, que a tu mandado mi consentimiento se humilla.

(20) PÁRMENO. (¿Qué le dio, Sempronio?

SEMPRONIO. Cient monedas *en* oro..

PÁRMENO. ¡Hy, hy, hy!

SEMPRONIO. ¿Habló contigo la madre?

PÁRMENO. Calla, que sí.

SEMPRONIO. Pues, ¿cómo estamos?

PÁRMENO. Como quisieres, aunque estoy espantado.

SEMPRONIO. Pues calla, que yo te haré espantar dos tanto.

PÁRMENO. ¡O Dios, no hay pestilencia más eficaz que el enemigo de casa para empecer!)

ACTO II. Pármeno se enfrenta a la paradójica situación de parecer que se encuentra en contra de su amo. En los dos apartes del acto se reflejará tanto su desprecio por la confianza en la Celestina como su creciente disconformidad que va ganando, poco a poco, en rebeldía. Se trata de dos apartes monologados.

(21) PÁRMENO. (¿Ya [las] lloras? Duelos tenemos. En casa se avrán de ayunar estas franquezas.)

(22) PÁRMENO. (¡Apruévelo el diablo!)

ACTO IV. Este acto es de gran interés porque, desde la primera intervención, Celestina parece congratularse en el primer aparte de la posible brujería. También contamos aquí con Lucrecia, a la que le hace gracia que no reconozcan a Celestina. En este punto, parece claro, desde el aparte, la auténtica condición de Lucrecia como personaje y su manera despectiva de tratar a sus amos, a la vez que, en otra intervención, es consciente de la pronta perdición de Melibea. Por otro lado, Celestina revela los propósitos de derribar el muro de rechazo de Melibea, y, en aparte dialogado, intenta

ganarse a Lucrecia. Los apartes son monologados, a excepción del último entre Lucrecia y Celestina.

- (23) CELESTINA. (Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arrezando el mal a la otra. *Ea, buen amigo, tener rezño, agora es mi tiempo o nunca; no la dexes; llévala de aquí a quien digo.*)
- (24) LUCRECIA. (¡Hy, hy, hy! Mudada está el diablo; hermosa era con aquel su Dios os salve que traviessa la media cara).
- (25) CELESTINA. (En hora mala acá vine si me falta mi conjuro. ¡Ea, pues bien sé a quien digo! *¡Ce, hermano, que se va todo a perder!*).
- (26) CELESTINA. (Más fuerte estava Troya, y aun otras más bravas he yo amansado; ninguna tempestad mucho dura).
- (27) LUCRECIA. (¡Ya, ya, perdida es mi ama! Secretamente quiere que venga Celestina; fraude ay; ¡más le querrá dar que lo dicho!).
- (28) LUCRECIA. (No miento yo, que mal va este hecho.)
- (29) CELESTINA. (Más será menester y más harás, y aunque no se te agradezca.)
- (30) LUCRECIA. (¡Trastócame esas palabras!
- CELESTINA. ¡Hija Lucrecia, cel; yrás a casa y darte he una lexía con que pares esos cabellos más que *el* oro; no lo digas a tu señora. Y aun darte he unos polvos para quitarte esse olor de la boca que te huele un poco. Que en el reyno no lo sabe hazer otro sino yo, y no ay cosa que peor en la mujer parezca.
- LUCRECIA. *¡O, Dios te dé buena vejez, que más necesidad tenía de todo esse que de comer!*
- CELESTINA. *¿Pues por qué murmuras contra mí, loquilla? Calla, que no sabes si me avrás menester en cosa de más importancia; no provoques a yra a tu señora, más de lo que ella ha estado; déxame yr en paz.*)

ACTO V. Este acto contiene las prevenciones de Sempronio contra Celestina por su codicia y avaricia y, en un alarde de perspectivismo por medio del aparte, van mostrándose el juego de oposiciones y rivalidades en los cimientos de los personajes que

llevarán a confrontar esos profundos sentimientos en la superficie dando lugar al tono trágico final.

- (31) SEMPRONIO. (¡O lisonjera vieja; o vieja llena de mal; o cobdiciosa y avarienta garganta! También quiere a mí engañar como a mi amo por ser rica. Pues mala medra tiene, no le arriendo la ganancia; que quien con modo torpe sube en alto, más presto cae que sube. ¡O qué mala cosa es de conocer el hombre; bien dizen que ninguna mercadería ni animal es tan difícil! Mala vieja falsa es ésta; el diablo me metió con ella. Más seguro me fuera huir desta venenosa bívora que tomalla. Mía fue la culpa. Pero gané hartó, que por bien o mal no negará la promessa.)

ACTO VI. Pármeno empieza mostrando interés por la ganancia. De hecho, su conversación en aparte con Sempronio hace notar sus reservas hacia Celestina por el asunto del dinero. En todo caso, todavía se muestra ambiguo respecto a sus auténticos sentimientos, porque parece que se lamenta del engaño de su amo.

- (32) PÁRMENO. (Tú dirás lo tuyo; entre col y col lechuga; sobido as un escalón; más adelante te spero a la saya. Todo par[a] ti y no nada de que puedas dar parte. Pelechar quiere la vieja; tú me sacarás a mí verdadero, y a mi amo loco. No le pierdas palabra, Sempronio, y verás como no quiere pedir dinero, porque es divisible.
SEMPRONIO. Calla, hombre desesperado, que te matará Calisto si te oye.)
- (33) PÁRMENO. (Temblando está el diablo como azogado; no se puede tener en sus pies; su lengua le querría prestar para que hablasse presto. No es mucha su vida; luto avremos de medrar destos amores.)
- (34) PÁRMENO. (Sempronio, cóseme esta boca, que no lo puedo sufrir; encaxado ha la saya.
SEMPRONIO. ¡Callarás, por Dios, o te echaré dende con el diablo! Que si anda rodeando su vestido haze bien, pues tiene dello neccessidad, que el abad de do canta, de allí viste.

PÁRMENO. Y aun viste como canta. Y esta puta vieja quería en un día por tres passos desechar todo el pelo malo quanto en cinquenta años no ha podido medrar.

SEMPRONIO. ¿Y todo eso es lo que te castigó y el conocimiento que os teníades y lo que te crió?

PÁRMENO. Bien sufriré *yo* más que pida y pele, pero no todo para su provecho.

SEMPRONIO. No tiene otra tacha sino ser codiciosa; pero déxala varde sus paredes, que después vardará las nuestras o en mal punto nos conoció.)

- (35) SEMPRONIO. (¿Éstos son los fuegos passados de mi amo? ¿Qué es esto? No ternía este hombre sofrimiento para oír lo que siempre ha desseado.

PÁRMENO. ¿Y que calle yo, Sempronio? Pues si nuestro amo te oye, tan bien te castigará a ti como a mí.

SEMPRONIO. ¡O mal fuego te abrase, que tú hablas en daño de todos y yo a ninguno offendo! ¡O intollerable pestilencia y mortal te consuma, rixoso, imbidioso, maldito! ¿Toda esta es la amistad que con Celestina y conmigo avías concertado? ¡Vete de aquí a la mala ventura!)

- (36) PÁRMENO. (¡O santa María, y qué rodeos busca este loco por huyr de nosotros para poder llorar a su plazer con Celestina de gozo, y por descubrirle mil secretos de su liviano y desvariado apetito; por preguntar y responder seys vezes cada cosa sin que esté presente quien le pueda dezir que es prolixo! Pues mándote yo, desatinado, que tras ti vamos.)

- (37) PÁRMENO. (Ya escurre eslabones el perdido; ya se desconciertan sus badajadas. Nunca da menos de doze; siempre está hecho relox de mediodía. Cuenta, cuenta, Sempronio, que estás desbavado oyéndole a él locuras y a ella mentiras.

SEMPRONIO. Maldiziente venenoso, ¿por qué cierras las orejas a lo que todos los del mundo las aguzan, hecho serpiente que huye la boz del encantador? Que sólo por ser de amores estas razones, aunque mentiras, las avías de escuchar con gana.)

- (38) PÁRMENO. (Sálgome fuera, Sempronio, ya no digo nada; escúchate tú todo. Si este perdido de mi amo no midiese con el pensamiento cuántos passos ay de aquí a casa de Melibea y contemplase en su gesto y considerase cómo estaría aviniendo el hilado, todo el sentido puesto y ocupado en ella, él vería que mis consejos le eran más saludables que estos engaños de Celestina.)
- (39) PÁRMENO. (¡Sí, sí, por que no fueren a la niña! Tú yrás con ella, Sempronio, que ha temor de los grillos que cantan con lo oscuro.)
- (40) PÁRMENO. (¡Assí, assí, a la vieja todo porque venga cargada de mentiras como abeja, y a mí que me arrastren! Tras esto anda ella oy todo el día con sus rodeos.)
- (41) PÁRMENO. (Ea, mira Sempronio, qué te digo al oído.
SEMPRONIO. Dime ¿qué dizes?
PÁRMENO. Aquel atento escuchar de Celestina da materia de alargar en su razón a nuestro amo. Llégate a ella, dale del pie; hagámosle de señas que no espere más, sino que se vaya. Que no hay tan loco hombre nascido que solo, mucho hable.)
- (42) CELESTINA. (Bien te entiendo, Sempronio; déxale, que él caerá de su asno y acaba).

ACTO VII. Aquí la rendición de Pármeno aparece evidenciada en los apartes, desde el convencimiento de Celestina de proveerle de lo que él quiere hasta el rendimiento final por culpa de Areúsa, pasando por los sentimientos internos de esta hacia Celestina.

- (43) PÁRMENO. (No la medre Dios más a esta vieja, que ella me da plazer con estos loores de sus palabras.)
- (44) CELESTINA. (Lastimásteme, don loquillo; ¿a las verdades nos andamos? Pues espera, que yo te tocaré donde te duela.)
- (45) AREÚSA. (¡Válala el diablo a esta vieja, con qué viene como huestantigua a tal hora!) Tía señora, ¿qué buena venida es ésta tan tarde? Ya me desnudava para acostar.
- (46) PÁRMENO. (Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto, que me ha muerto de amores su vista. Ofrécele quanto mi padre te dexó para

mí. Dile que le daré quanto tengo. ¡Ea, díselo, que me parece que no me quiere mirar!)

ACTO VIII. En este acto, la complicidad entre los dos criados ya es mucho mayor y nos hace ver a los receptores la locura de Calisto.

- (47) PÁRMENO. (Escucha, escucha, Sempronio; trobando está nuestro amo.
SEMPRONIO. ¡O hydeputa el trobador! El gran Antípater Sidonio, el gran poeta Ovidio, los quales de improviso se les venían las razones metrificadas a la boca. ¡Sí sí, dessos es; trobará el diablo! Está devaneando entre sueños.)
- (48) PÁRMENO. (¿No digo yo que troba?)
- (49) SEMPRONIO. (¿Creeslo tú, Pármeno? Bien sé que no lo jurarías; acuérdate, si fueres por conserva, apañes un bote para aquella gentezilla, que nos va más, y a buen entendedor... En la bragueta cabrá.)
- (50) SEMPRONIO. (Verás qué engullir haze el diablo; entero lo *quiere* tragar por más apriessa hazer.)
- (51) PÁRMENO. (¡Allá yrás con el diablo tú y malos años; y en tal hora comiesses el diacitrón, como Apuleyo el veneno que le convirtió en asno!)

ACTO IX. Cuando llegan a casa de Celestina, Pármeno nos hace notar la falsedad de sus halagos. Lucrecia, por su parte, muestra en esta ocasión desprecio por Celestina.

- (52) PÁRMENO. (Que palabras tiene la noble; bien ves, hermano, estos halagos fengidos.
SEMPRONIO. Déxala, que desso bive; que no sé quién diablos le mostró tanta ruyndad.
PÁRMENO. La necessidad y pobreza, la hambre, que no ay mejor maestra en el mundo, no ay mejor despertadora y abivadora de ingenios. ¿Quién mostró a las picaças y papagayos ymitar nuestra propia habla con sus harpadas lenguas, nuestro órgano y boz, sino ésta?)

- (53) LUCRECIA. (¡Assí te arrastren, traydora! ¿Tú no sabes qué es? Haze la vieja falsa sus hechizos y vase; después házese de nuevas.)

ACTO X. Este acto está presidido por el resentimiento de Celestina motivado por la ira de Melibea y su gozo por saber que, al final, la doncella sucumbirá. De nuevo, Lucrecia parece ser un impedimento, como Pármeno lo fue en un principio. Además, Lucrecia nos hace ver la luz de nuevo sobre la ausencia de posibilidades de salvación de su señora.

- (54) CELESTINA. (Bien está; assí lo quería yo. Tú me pagarás, doña loca, la sobra de tu yra.)
- (55) LUCRECIA. (El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste; cativádola ha esta hechizera.)
- (56) CELESTINA. (Nunca me ha de faltar un diablo acá y acullá; scapóme Dios de Pármeno; topóme con Lucrecia.)
- (57) LUCRECIA. (¡Ya, ya, todo es perdido!) Ya me salgo, señora.
- (58) LUCRECIA. (Tarde acuerda nuestra ama).

ACTO XI. Este acto contiene una gran densidad de apartes dialogados. Los criados asisten a una conversación entre Calisto y Celestina cuando esta viene de casa de Melibea. Hay, además, un aparte decisivo: es la única vez que uno de los personajes «altos» participa en uno, lo que evidencia el proceso de degradación de Calisto. Por último, la codicia de los dos criados se muestra ahora como un impulso irrefrenable, ahora que ven la consecución de ganancias por parte de la alcahueta.

- (59) PÁRMENO. (Buena viene la vieja, hermano; recabdado deve de aver.
SEMPRONIO. Escucha[la].)
- (60) SEMPRONIO. (Con tu desconfianza, señor, con tu poco preciarte, con tenerte en poco, hablas esas cosas con que atajas su razón. A todo el mundo turbas diziendo desconciertos. ¿De qué te santiguas? Dale algo por su trabajo; harás mejor, que esso esperan esas palabras.

CALISTO. Bien as dicho.) Madre mía, yo sé cierto que jamás ygualaré tu trabajo y mi liviano gualardón. En lugar de manto y saya, por que no se dé parte a oficiales, toma esta cadenilla; ponla al cuello, y procede en tu razón y mi alegría.

- (61) PÁRMENO. (¿Cadenilla la llama? ¿No lo oyes, Sempronio? No estima el gasto. Pues yo te certifico no dicesse mi parte por medio marco de oro, por mal que la vieja la reparta.

SEMPRONIO. Oírte ha nuestro amo; ternemos en él que amansar y en ti que sanar, según está hinchado de tu mucho murmurar. Por mi amor, hermano, que oygas y calles, que por esso te dio Dios dos oídos y una lengua sola.

PÁRMENO. ¡Oyrá el diablo!; está colgado de la boca de la vieja, sordo y mudo y ciego, hecho personaje sin son, que aunque le diéssemos higas, diría que alcávamos las manos a Dios, rogando por buen fin de sus amores.

SEMPRONIO. Calla, oye, escucha bien a Celestina; en mi alma, todo lo mereçe y más que le dicesse; mucho dize.)

- (62) SEMPRONIO. (Todavía te vuelves a tus eregías. Escúchale, Pármeno, no te pene nada, que si fuere trato doble, él lo pagará, que nosotros buenos pies tenemos.)

- (63) PÁRMENO. (¡Hy, hy, hy!

SEMPRONIO. ¿De qué te rýes, por tu vida, [Pármeno]?

PÁRMENO. De la priessa que la vieja tiene por yrse; no vee la hora que haver despegado la cadena de casa; no puede creer que la tenga en su poder, ni que se la han dado de verdad; no se halla digna de tal don, tan poco como Calisto de Melibea.

SEMPRONIO. Qué quieres que haga una puta alcahueta, que sabe y entiende lo que nosotros [nos] callamos y suele hazer siete virgos por dos monedas, después de verse cargada de oro, sino ponerse en salvo con la possessión, con temor no se la tornen a tomar después que ha complido de su parte aquello para que era menester. ¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma!)

ACTO XII. Ahora los criados son testigos del encuentro de Calisto con Melíbea.

- (64) PÁRMENO. (¿No oyes, no oyes, Sempronio? A buscarnos quiere venir para que nos den mal año; no me agrada cosa esta venida. En mal punto creo que se empeñaron estos amores. Yo no spero más aquí.
SEMPRONIO. Calla, calla, escucha, que ella no consiente que vamos allá.)
- (65) SEMPRONIO. (En hora mala acá esta noche venimos; aquí nos ha de amanecer, según del spacio que nuestro amo lo toma. Que aunque más la dicha nos ayude, nos han en tanto tiempo de sentir de su casa o vezinos.
PÁRMENO. Ya ha dos horas que te requiero que nos vamos, que no faltará un achaque.)

ACTO XIV (no hay apartes en el acto XIII). Los acontecimientos externos, con el asesinato de Celestina y el ajusticiamiento de Sempronio y Pármeno, son suficientemente importantes como para dar cabida a los apartes. Sin embargo, en este acto, Sosia reemplaza la función mediadora con el público que antes tenían los criados muertos.

- (66) SOSIA. (Ante quisiera yo oírte esos milagros; todas sabés esa oración después que no puede dexar de ser hecho; ¡y el bovo de Calisto que se lo escucha!)

ACTO XVII (no hay apartes en los actos XV y XVI). De la misma manera, Areúsa y Elicia, que en los actos añadidos cobran más protagonismo, muestran su desprecio hacia Sosia.

- (67) AREÚSA. (Por los santos de Dios, el lobo es en la conseja; escóndete, hermana, tras esse paramento, y verás cuál te lo paro, lleno de viento de lisonjas, que piense quando se parta de mí que es él y otro no. Y sacarle he lo suyo y lo ajeno del buche con halagos, como él saca el polvo con la almohaça a los cavallos.) ¿Es mi Sosia, mi secreto amigo, el que yo me quiero bien sin que él lo sepa, el que desseo

- conocer por su buena fama; el fiel a su amo, el buen amigo de sus compañeros? Abraçarte quiero, amor, que agora que te veo, creo que ay más virtudes en ti que todos me dezían; andacá, entremos a assentarnos. Que me gozo en mirarte, que me representas la figura del desdichado de Pármeno. Con esto haze hoy tan claro día que avías tú de venir a verme. Dime, señor, ¿conoscíasme antes de agora?
- (68) ELICIA. (O hydeputa el pelón, y cómo se desasna; quién le ve yr al agua con sus cavallos en cerro y sus piernas de fuera, en sayo, y agora en verse medrado con calças y capa, sálenle alas y lengua.)
- (69) ELICIA. (Tiénente, don handrajoso, no es más menester. Maldito sea el que en manos de tal azemilero se confía, que desgoznarse haze el badajo.)
- (70) ELICIA. (O sabia muger, o despediente propio qual le meresce el asno que ha vaziado su secreto tan de ligero.)

ACTO XIX (no hay apartes en el acto XVIII). En los últimos apartes de la obra, es Lucrecia la que asiste al encuentro de Calisto y Melibea. Como en las ocasiones anteriores ocurría con los otros criados, no puede soportar el almibarado encuentro entre los enamorados.

- (71) LUCRECIA. (Mala landre me mate si más lo escucho; ¿vida es esta? Que me esté yo deshaziendo de dentera y ella esquivándose por que la rueguen. Ya, ya, apaziguado es el ruydo; no ovieron menester despartidores; pero también me lo haría yo si estos necios de sus criados me fablassen entre día, pero esperan que los tengo de yr a buscar.).
- (72) LUCRECIA. (Ya me duele a mí la cabeza descuchar y no a ellos de hablar ni los braços de retoçar ni las bocas de besar; andar, ya callan; a tres me parece que va la vencida).

Como se ha podido comprobar, los personajes, por medio de los apartes, nos han comunicado sus auténticos sentimientos y han interpretado de manera despectiva el comportamiento de sus señores. Los apartes, por lo tanto, han servido como elemento de

conexión entre los personajes y el público para dotar a este de una nueva perspectiva sobre el conflicto, en el que todos rechazan a todos, nadie tiene aprecio por nadie y la acción, lógicamente, corre hacia el desastre en la lucha de los personajes por los bienes materiales. En el caso de la *Celestina*, el aparte consigue crear varios planos de expresión lingüística (exterior/interior, verdad/mentira) mediante el uso del aparte. Esto origina escenas que son entendidas como humorísticas para el público pero no para los personajes que no «escuchan» estas palabras apartadas (Bobes Naves, 1992: 257) y que son caracterizados de forma muy eficaz mediante los apartes (Bobes Naves, 1992: 258). En el fondo, el uso del aparte deja un poso amargo en la posibilidad de un diálogo y, por lo tanto, la negación de una auténtica comunicación, pues no deja de ser el «espejo de unas relaciones sociales que excluyen el diálogo como medio de comunicación y de acuerdo, pues lo usan para el engaño y la burla» (Bobes Naves, 1992: 258). Además, imposibilitan también el diálogo tanto entre clases sociales como entre iguales: una obra de diálogos tan perfectos como la *Celestina* nos evidencia que el diálogo como forma de comunicación es un fracaso porque no llega a cumplir su finalidad ni entre personas de diferente clase social ni de la misma clase social (Bobes Naves, 1992: 273) al primar «la desconfianza, los intereses, la insolidaridad y el egoísmo» (Bobes Naves, 1992: 274) en unos apartes en los que se contradice el diálogo «cara a cara».

6. Otros elementos liminares en la *Celestina*

Para finalizar este trabajo, dejaremos constancia también de partes liminares de la *Celestina*, ajenas ya al juego dramático, que contienen sustanciosas menciones a las instancias de enunciación y recepción y, por lo tanto, resultan nucleares desde el punto de vista pragmático.

En «El autor a un su amigo», se muestra al emisor implícito representado y a su amigo como narratario, con múltiples marcas de primera y de segunda persona, y vestigios de la profesión del «autor».

En «El autor, excusándose de su yerro», aparece en versos acrósticos el nombre del «autor». Hay veintidós menciones a la instancia enunciativa, y se dirige al receptor en veintiséis ocasiones por medio de pronombres y verbos, muchos de ellos imperativos, que invitan a la *lectura*, para acabar refiriéndose a un tipo de receptores concretos, los amantes:

buscad bien el fin de aquesto que escribo,
o del principio leed su argumento;
leeldo [y] veréys que, aunque dulce cuento,
amantes, que os muestra salir de cativo.

También el autor está preparado para las reacciones del receptor:

Suplico, pues suplan discretos mi falta;
teman grosseros y en obra tan alta,
o vean y callen o no den enojos.

Los amantes, de nuevo, no se libran de la amonestación:

Vosotros, los que amáys, tomad este enxemplo,
este fino arnés con que os defendáys;
bolved ya las riendas por que n'os perdáys;
load siempre a Dios visitando su templo.
Andad sobre aviso; no seáys dexemplo
de muertos y bivos y propios culpados;
estando en el mundo yazéys sepultados;
muy gran dolor siento quando esto contemplo.

O damas, matronas, mancebos, casados,
notad bien la vida que aquéstos hizieron;
tened por espejo su fin qual huvieron,
a otro que amores dad vuestros cuydados.
Limpiad ya los ojos, los ciegos errados,
virtudes sembrando con casto bivir,
a todo correr devéys de huyr,
no os lance Cupido sus tiros dorados.

En el prólogo también aparecen frecuentemente las menciones a las instancias de enunciación y recepción. Aparece la primera persona del singular en doce ocasiones, y la primera persona del plural incluye a emisores y receptores, y sirve para encuadrar la obra en el contexto de la guerra y oposición que surge de la primera línea en un recurso de *amplificatio*. La oposición también aparece aludida por su posible manera de interpretarla:

no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo
instrumento de lid o contienda a sus lectores para
ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia
sobre ella a sabor de su voluntad. Unos dezían que era
prolixa, otros breve, otros agradable, otros escura; de
manera que cortarla a medida de tantas y tan diferentes
condiciones a solo Dios pertenesce.

El prólogo señala, asimismo, a otros mediadores: los impresores, que han dado los argumentos al inicio de la obra y de cada auto y los «críticos», con sus pareceres sobre la denominación de la obra.

Al final de la obra, encontramos también hay partes liminares que incluyen al emisor y a los receptores. En «Concluye el autor», en verso, aparecen alusiones en primera persona del singular para dejar bien claras las intenciones al escribir la obra. Las apariciones en primera persona del plural son inclusivas y nos invitan al amor de Dios. Se dirige al receptor en ocho ocasiones para impulsar una interpretación de la lectura que se ajuste a la intención del autor:

No dudes ni ayas vergüença, lector,
narrar lo lascivo que aquí se te muestra,
que siendo discreto, verás ques la muestra
por donde se vende la honesta lavor
Y assí no me juzgues por esso liviano
mas antes zeloso de limpio bivir;
zeloso de amar, temer y servir
al alto Señor y Dios soberano;
por ende si vieres turbada mi mano
turvias con claras mezclando razones,

dexa las burlas, qu'es paja y grançones
sacando muy limpio dentrellas el grano.

Concluye la obra con las coplas de Alonso de Proaza, corrector de impresión y que es otro mediador (pero productor mecánico del texto final). Desde el mismo título aparece la alocución «Al lector». Nos informa del modo como ha de leerse la obra y nos aporta el método para descifrar el nombre del autor por medio de los versos acrósticos iniciales, a la vez que justifica el título de «Tragicomedia». Emplea la primera persona del singular en tres ocasiones, la primera persona del plural para desvelar a los acrósticos, y se dirige a los receptores catorce veces. Nos informa de los efectos que se consiguen con la lectura de la obra:

Pues mucho más puede tu lengua hazer,
lector, con la obra que aquí te refiero,
que a un corazón más duro que azero
bien la leyendo harás liquescer,
harás al que ama amar no querer
harás no ser triste al triste penado;
al ques sin aviso harás avisado;
assí que no es tanto las piedras mover.

También nos informa del modo adecuado de leer la obra por medio de la lectura «entre dientes»:

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes;
a vezes con gozo, esperança y pasión,
a vezes ayrado con gran turbación;
finge leyendo mil artes y modos;
pregunta y responde por boca de todos,
llorando o riyendo en tiempo y sazón.

Las partes iniciales y finales de la obra, estudiadas en este apartado, nos recuerdan ya a las obras renacentistas.

7. Referencias bibliográficas

- Albaladejo, Tomás (1998): «Polyacroasis in Rhetorical Discourse», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies*, 9, pp. 155-67.
- Albaladejo, Tomás (1989): *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- (1992): *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- (1993a): «Algunos aspectos pragmáticos del sistema retórico», en M. Rodríguez Pequeño, ed., *Teoría de la literatura. Investigaciones actuales*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 47-62.
- (1993b): «The Pragmatic Nature of Discourse-building Rhetorical Operations», *Koiné* III, pp. 5-13.
- (2000): «Polifonía y poliacroasis en la oratoria política. Propuestas para una retórica bajtiniana», *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, 3, pp. 11-21.
- (2001): «Poliacroasis en la oratoria de Emilio Castelar», en F. Coca Ramírez et al., eds., *Emilio Castelar y su época. Ideología, Retórica y Poética*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 17-31.
- Alonso, Dámaso (1987⁵): *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos.
- Aristóteles (1987): «Arte poética», en A. González, ed., *Artes poéticas*, Madrid, Taurus.
- (1990), *Retórica*, Madrid, Gredos.
- Barthes, Roland (1981): «Introduction à l'analyse structurale des récits», en R. Barthes, ed., *L'analyse structurale du récit. (Communications, 8)*, Paris, Seuil, pp. 7-33.
- Bataillon, Marcel (1961): *«La Célestine» selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier.
- Bobes Naves, María del Carmen (1992): *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.
- Calvo Revilla, Ana María (2003): «Comunicación oral y procesos interpretativos: presencia del receptor oyente en la comunicación retórica. Un acercamiento al concepto de poliacroasis», *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 5.
- Capella, Marciano. (1964): «Liber de arte rhetorica», en K. Halm,

- ed., *Rhetores latini minores. Ex codicibus maximam partem primum adhibitis*, Frankfurt, Minerva.
- Chico Rico, Francisco (1988): *Pragmática y construcción literaria: discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Cueto, Magdalena (1986): «La función del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral», *Archivum*, 36, pp. 243-56, recuperado el 15 de agosto de 2016 de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/251148.pdf>
- Dijk, Teun A. van (1980): *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra.
- Eco, Umberto (1988⁴): *Tratado de semiótica general*, Madrid, Lumen.
- Fill, Alwin (1986): «Divided illocution' in Conversational and other Situations - and Some of its Implications», *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 24, pp. 17-34.
- Fraker, Charles F. (1990): «*Celestina*». *Genre and Rhetoric*, London, Tamesis Books.
- Garci-Gómez, Miguel (1992): «Un tercer autor para la Tragicomedia. La informática al servicio de la literatura», *Celestinesca*, 16, pp. 33-62.
- (1993): *Tres autores en «La Celestina». Aplicación de la informática a los estudios literarios*, Granada, Impredisur, recuperado el 15 de agosto de 2016 de <http://mgarci.aas.duke.edu/celestina/CELESTINA/ENSA/APARTES.HTM>
- (1996): «Un tercer autor para La Celestina», *Cuadernos de ALDEU*, 12, pp. 9-22.
- García Berrio, Antonio (1977): *Formación de la Teoría Literaria moderna, I. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa.
- (1979): «Poética e ideología del discurso clásico», *Revista de literatura*, 41, 81, pp. 5-40.
- (1984): «Retórica como ciencia de la expresividad: resupuestos para una retórica general», *Estudios de lingüística*, 2, pp. 7-59.
- García Berrio, Antonio, y Cascales, Francisco de (1988): *Introducción a la poética clasicista: comentario a las Tablas poéticas de Cascales*, Madrid, Taurus.
- García Berrio, Antonio, y Albaladejo, Tomás (1983): «Estructura composicional: macroestructuras». *Estudios de Lingüística:*

- ELUA*, 1, pp. 127-180.
- Gutiérrez Ordóñez, Salvador (1997): *Comentario pragmático de textos publicitarios*, Madrid, Arco Libros.
- Hernández Alonso, César (1983³): *Pautas de análisis y comentarios lingüísticos*, Valladolid, Heraldo.
- Hernández Guerrero, José Antonio (1998): «Hacia un Planteamiento Pragmático de los Procedimientos Retóricos», *Retórica hoy: Teoría/Crítica*, 5, 1998, pp.403-425.
- Horacio (1987): «Epistola ad Pisonem», en A. González, ed., *Artes poéticas*, Madrid, Taurus.
- Lacarra Lanz, Eugenia (1990): *Cómo leer La Celestina*, Gijón, Ediciones Júcar.
- Lamíquiz, Vidal (1994): *El enunciado textual*, Barcelona, Ariel.
- Lausberg, Heinrich (1966): *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- Lida de Malkiel, María Rosa (2001): «El género literario “La Celestina”», en S. López Ríos Moreno, ed., *Estudios sobre «La Celestina»*, Ediciones Istmo, pp. 137-168.
- (2004): «La originalidad artística de la celestina», en A. Deyermont, coord., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 1, tomo 1 (*Edad Media*), Barcelona, Crítica, pp. 498-503.
- Longacre, Robert E. (1976): *An Anatomy of Speech Notions*, Lisse, Peter de Ridder.
- Lope de Vega, Félix (1976): «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», en J. M. Rozas, ed., *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, pp. 181-194.
- Mota, Carlos (2000): «Articulación y contenido», en F. de Rojas, *La Celestina*, Barcelona, Crítica, pp. CXXV-XXVIII.
- Moudoud, Chantal (1987): «El uso de los apartes en “Celestina”», *Celestinesca* XI (1), pp. 13-20.
- Núñez, Rafael, y del Teso Martín, Enrique (1996): *Semántica y pragmática del texto común: producción y comentario de textos*, Madrid, Cátedra.
- Pavis, Patrice (1990): *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Pedraza Jiménez, Felipe, y Rodríguez Cáceres, Milagros (1981):

- Manual de literatura española. La Edad Media*, Tafalla, Cénlit.
- Perelman, Chaïm, y Olbrechts-Tyteca, Lucie (1989): *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*, Madrid, Gredos.
- Pozuelo Yvancos, José María (1988): *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus.
- RAE (2014²³): *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa.
- Rey, Juan (1996): *Palabras para vender, palabras para soñar: introducción a la redacción publicitaria*, Barcelona, Paidós.
- Ruiz Arzálluz, Íñigo (2000): «Género y fuentes», en F. de Rojas, *La Celestina*, Barcelona, Crítica, pp XCII-CXXIV.
- Serés, Guillermo (2000): «La obra y los autores», en F. de Rojas, *La Celestina*, Barcelona, Crítica, pp. LI-XCI.
- Sulpicio, Víctor (1964): «Institutiones Oratoriae», en K. Halm, ed., *Rhetores latini minores. Ex codicibus maximam partem primum adhibitis*, Frankfurt, Minerva.
- Urbina Fonturbel, Raúl (2006): «Núcleos semánticos y núcleos pragmáticos en el lenguaje publicitario», en M. Villayandre, ed., *Actas del XXXV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*, pp. 1869-87.
- (2008a): «Comunicación y diálogo dramático. Aproximación al concepto de poliacroasis en El desdén con el desdén de Agustín Moreto», *Rhêtorikê: revista digital de retórica*, 0, recuperado el 15 de agosto de 2016 de http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?tipo_busqueda=CODIGO&clave_revista=11755
- (2008b): «Retórica de la pasión publicitaria. Nuevas aportaciones al concepto de nuclearidad pragmática», *Rhêtorikê: revista digital de retórica* 1, recuperado el 15 de agosto de 2016 de <http://www.rhetorike.ubi.pt/01/pdf/urbina-fonturbel-raul-retorica-pasion-publicitaria.pdf>
- (2013): «Poliacroasis y argumentación emocional. El discurso publicitario y la retórica cultural», *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 24, recuperado el 15 de agosto de 2016 de <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/916>