



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Garayar, C. (1974). *El epíteto en "La Celestina"* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

El epíteto en "La Celestina"

Autor:

Carlos Garayar de Lillo

Año:

1974

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Bachillerato

**Palabras
claves:**

Fernando de Rojas, Gonzalo Sobejano, María Rosa Lida de Malkiel, epítesis, epíteto, adjetivo, clímax ordinarios, clímax extraordinarios

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Garayar, C. (1974). *El epíteto en "La Celestina"* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

El trabajo tiene por finalidad la revisión de algunos aspectos del uso del epíteto en la obra *La Celestina*. Para lograr esto hace uso de dos libros a lo largo de toda la tesis: *El Epíteto en la Lírica Española* de Gonzalo Sobejano y *La originalidad artística de La Celestina* de María Rosa Lida de Malkiel. Este último se considera indispensable para el acercamiento de *La Celestina*. El método de trabajo empleado es hacer relación de todos los epítetos que se encuentran en la obra, agrupándolos por sus características y por personajes. De esta relación se sacarán las conclusiones que conforman la tesis.

Palabras Clave: Fernando de Rojas, Gonzalo Sobejano, María Rosa Lida de Malkiel, epítesis, epíteto, adjetivo, clímax ordinarios, clímax extraordinarios.

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS



**El Epíteto en
"La Celestina"**

038

T E S I S

Que para optar el Grado Académico de
BACHILLER EN LETRAS

Especialidad: **Literatura**

Presenta a consideración del Jurado

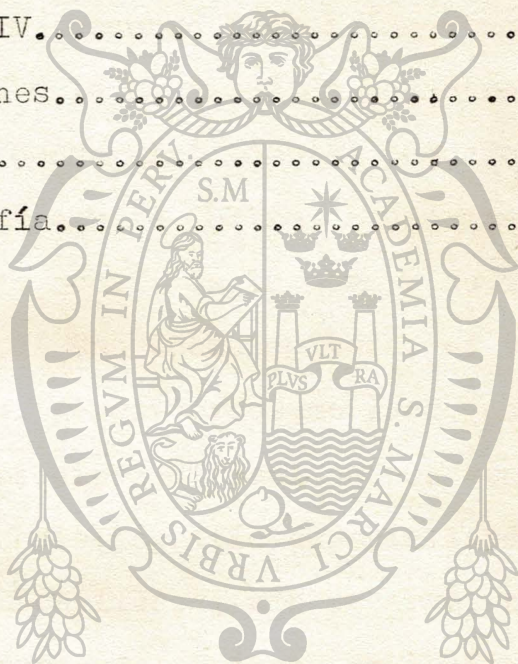
Carlos Garayar de Lillo

LIMA JUNIO, DE 1974

153

INDICE

Introducción.....	pág. 3
Capítulo I.....	5
Capítulo II.....	20
Capítulo III.....	30
Capítulo IV.....	40
Conclusiones.....	48
Notas.....	50
Bibliografía.....	52



El presente trabajo tiene como finalidad ver algunos aspectos del uso del epíteto en la mayor obra del Medievo castellano. Somos conscientes de que el estudio del epíteto, recurso formal importante pero pequeño en relación a la magnitud de los otros aspectos de La Celestina, conseguirá también pequeños resultados. Inscribir este estudio dentro de uno mayor que abarque la problemática social de la obra y su importancia como testimonio de una época agitada, es y será nuestra intención pero, por diversos motivos, esto ha de posponerse. La principal dificultad que hemos encontrado es la falta de bibliografía especializada en un tema tan reducido. Dos libros, sin embargo, nos han sido básicos; el primero, "el Epíteto en la Lirica Española", de Gonzalo Sobejano, que nos permitió una aproximación al concepto de epíteto, y el de María Rosa Lida de Malkiel, "La originalidad artística de La Celestina", que en su vastedad y erudición es un libro indispensable para cualquiera que se acerque a la obra. Agradecemos a estos autores sin cuyo auxilio no hubiera sido posible emprender esta tesis.

Nuestro método de trabajo ha sido muy simple. Comenzamos por hacer la relación de todos los epítetos que

encontramos en la obra, agrupándolos por sus características en propios, puros, etc., y por personajes. De ahí sacamos algunas conclusiones que resumidas son esta tesis. Nos ha parecido conveniente transcribir la relación de epítetos por si algún otro se lance por el mismo camino. Por falta de tiempo no transcribimos la relación según los sustantivos. Atribúyase a este último factor algunas de las deficiencias de la tesis.

En el primer capítulo precisamos el concepto de epíteto que utilizamos; en el segundo, algunas características propias del epíteto en La Celestina; en el tercero su distribución según las partes de la obra y en el cuarto su función de caracterizador. Muchos otros aspectos de La Celestina hubiéramos querido abordar a través del epíteto. Queden ellos para el futuro. Alguno que sí lo fue, como el problema de los dos autores, no lo consignamos aquí por no haber encontrado base, desde la epítesis, para afirmar o negar nada.

Las referencias a la obra se hacen tomándolas de la edición crítica de La Celestina por Julio Cejador y Frauca, editada por Espasa-Calpe, Madrid, 1968, que nos ha servido de texto base.



DEFINICION Y DIVISION DEL EPITETO

Epíteto es una palabra que proviene de la voz griega "epítheton" y que tiene diversos significados que derivan de dispares consideraciones gramaticales y retóricas a que fue sometido a lo largo de su historia. En este capítulo no nos proponemos seguir la trayectoria del término, labor que ha realizado magníficamente Gonzalo Sobejano a cuya obra¹ remitimos el punto, sino llegar a una definición propia de epíteto, a clasificarlo y ver algunas de sus propiedades estilísticas.

La más antigua definición de epíteto es la que surge de la significación del verbo "epíthetein", añadir. Según esto, epíteto viene a ser "añadido a" y comprende no solamente formas adjetivales, nominales y verbales sino que inclusive llega a baracar frases enteras que se añaden al nombre. Durante los siglos que transcurren desde la Poética de Aristóteles hasta nuestra época, el concepto de epíteto sufre, por obra de los gramáticos latinos y de la moderna lingüística, una serie de restricciones que desembocan en un acuerdo más o menos general que limita el epíteto a la parte de la oración llamada adjetivo

A partir de este punto surgen nuevamente las divergencias, divergencias que se basan en la mayor o me-

nor amplitud con que se tratan las clases de adjetivos para integrarlos en el concepto epíteto. Las definiciones van desde las que consideran epíteto, que entre tanto ha pasado a ser, como primitivamente, un término literario más que gramatical, a todo adjetivo calificativo² hasta las que, restringiendo al máximo, llaman epíteto a los adjetivos calificativos antepuestos, con exclusión de los pospuestos³. La Gramática de La Real Academia mantiene una posición intermedia y llama epíteto a los adjetivos complementos de nombre explicativos, es decir que amplían la significación, y que pueden ir pospuestos aunque generalmente prefieren la anteposición.

Definición de adjetivo

Para llegar a la definición de epíteto que emplearemos es necesario, antes, definir y clasificar al adjetivo, ya que si bien éste es un concepto gramatical y no estilístico como epíteto, le sirve de base y límite. El epíteto, pues, será para nosotros una clase especial de adjetivo.

Comenzaremos diciendo que el adjetivo es una parte de la oración que puede ser diferenciada de las otras desde tres puntos de vista: el semántico, el morfológico y el sintáctico. Desde el punto de vista semántico el adjetivo expresa cualidad, inherente o

circunstancial, número y relación. Desde el punto de vista morfológico, el adjetivo es la parte de la oración susceptible de poseer género y número. Desde el sintáctico, el adjetivo va ineludiblemente ligado, mediata o inmediatamente, al sustantivo.

Estos criterios se complementan. Así, por ejemplo, la definición morfológica del adjetivo estaría incompleta y coincidiría con la del sustantivo si no acudiésemos a lo semántico para añadir que el género y el número del sustantivo responden a una base real de diferenciación mientras que en el adjetivo, por ser expresivo de una cualidad, número y relación que no tienen existencia propia e independiente, el género y el número se dan por concordancia con el sustantivo, que es la palabra primaria.

Estas consideraciones nos sirven, por lo pronto, para desechar como adjetivos a todas aquellas locuciones que estén constituidas por más de una palabra aunque en la frase funcionen semánticamente como adjetivos, es decir expresen cualidad, número y relación. También para no considerar como adjetivos a las palabras que morfológicamente lo sean pero no sintácticamente, es decir que no vayan acompañadas por sustantivo expreso, así como para dejar de lado a los adjetivos sustantivados, ya sea por artículo o por no referirse a sus-

tativo alguno como en "los edificios de una ciudad no tienen nada de grandioso"⁴. Resumiendo, adjetivo será para nosotros aquella parte de la oración que expresando cualidad, número o relación, vaya acompañado de sustantivo y sea susceptible de variación genérica ⁵y numérica que no se corresponda con una variación real.

División del adjetivo.

Gili Gaya⁶, antes de examinar la posición del adjetivo respecto del sustantivo, hace la división de aquel en dos grupos: calificativos y determinativos. Todos los ejemplos de determinativos que consigna pertenecen a alguno de los subgrupos comúnmente aceptados: posesivos, demostrativos, indefinidos y numerales. Aunque sin decirlo expresamente, Gili parece considerar como calificativos a todos los adjetivos que no pertenecen a ninguno de los subgrupos mencionados. Sobejano, partiendo del punto de vista opuesto, hace una mejor distinción. Hace notar que los adjetivos que expresan cualidad pura son pocos y que entre los que se considera calificativos hay algunos que no expresan cualidad ni número ni lugar ni posesión, y a ellos llama de relación. Estos adjetivos "derivados o no morfológicamente de sustantivos y verbos, pero siempre significantes de una idea sustantiva o verbal"⁷, entre los menciona ganado vacuno, jarro lechero, cadena pirenaica, dificultades pecuniarias, son encuadrados por el

como otro subgrupo de los determinativos. Se basa para esto en la posible equivalencia semántica que pueda haber entre ellos y, a nuestro parecer, en el pre-concepto de que calificativos sólo pueden ser considerados los que expresan cualidad pura. Piensa que "semánticamente (es) un proceso del mismo tipo decir mi casa y la casa paterna, aquel campo y el campo lejano, nuestras dificultades y dificultades pecuniarias"⁸, aunque aclara que "no se trata de procesos enteramente idénticos, pero sí de igual tipo"⁹.

Nosotros no pensamos igual. Sobejano mismo advierte, en páginas anteriores ¹⁰, que el concepto de determinación no está muy bien precisado. Si admitimos sin más que determinativo es aquel adjetivo que restringe, completa o precisa a un sustantivo, llegaríamos a la conclusión de que todos los adjetivos son determinativos porque ninguno -a excepción quizás de los epítetos surrealistas- deja de completar o precisar aunque sea mínimamente al sustantivo. En el feroz león se abalanzó ni la anteposición libra al adjetivo de una cierta restricción, ya que bien podemos entender que el escritor o el hablante se refieren a un león que tiene la cualidad de ser feroz, diferenciándolo de uno que no lo es. Tampoco disminuiría la restricción sino que solamente la atenuaría, la supresión del artículo o la

aposición del adjetivo por medio de pausa (feroz león se abalanzó y el león, feroz, se abalanzó). En la determinación intervienen no solamente el contexto, sino también otros elementos de la propia frase, como el tipo de artículo, la sintaxis, etc., pero ella es cuestión de grado y no de diferencia tajante. No obstante, perdura la necesidad de establecer un límite entre más o menos restricción y esa necesidad es la que llevó a los gramáticos a dividir el adjetivo en calificativo y determinativo. En el fondo, el hecho de no establecer Sobejano una tercera clase de adjetivos en igualdad de importancia con los calificativos y determinativos revela que esa necesidad subsiste. La denominación de adjetivos de relación es correcta y su distinción interesante pero, para nosotros, la base sobre la que se establece su adscripción a los determinativos es discutible.

Entre los ejemplos que pone Sobejano hay algunos desafortunados -dificultades pecuniarias ni de lejos equivale semánticamente a nuestras, mis o esas dificultades, ya que igualmente podríamos reducir otros y decir que mis, tus o esas rosas, por ejemplo, son semánticamente un proceso de igual tipo a rosas marchitas pero hay otros que sí podrían responder a su afirmación. Jarro lechero es uno de ellos. Evidentemente, jarro a-

quí no posee ninguna cualidad propia de la leche sino que es denominado lechero porque la contiene. Dice Sobejano que "los determinativos pronominales, numerales, sustantivales, verbales y adverbiales son en número creciente conforme la lengua siente la necesidad de trasponer una fase nominal, verbal, etc., en el molde sintético, cómodo y rápido de un adjetivo"¹¹. Esto es correcto sólo hasta cierto punto porque el proceso de síntesis no se detiene en la adjetivación sino que continúa hacia la sustantivación. Observemos el caso de jarra lechera (jarro lechero), cesta panera, fuelle frutera, que han derivado a lechera, panera, frutera. El que pueda producirse esta síntesis indica que, efectivamente, el adjetivo no expresaba cualidad pura y que estaba comportándose como sustantivo, supliendo de este modo una carencia del español cual es la de no poder formar normalmente palabras compuestas como sí lo hacen otros idiomas. Esto indica, es evidente, un proceso creciente de restricción, pero no basta para incluir a los adjetivos de relación entre los determinativos. Una de las características de los calificativos es la posibilidad de admitir grados de comparación. En jarro lechero esto es naturalmente imposible. Pero más importante que esta deficiencia es el hecho de que lechero, no sólo por transposición semántica como en el

americanismo hombre lechero (hombre suertudo), sino por simple anteposición puede llegar a expresar cualidad. Si decimos lechero jarro -cosa que no sería tan rara, por lo menos para la norma de La Celestina ('Plebérico corazón')- es evidente que estamos connotando cualidad. Esta posibilidad, que no tienen los determinativos numerales, demostrativos, etc., de expresar cualidad y convertirse en un recurso estilístico, acerca a los adjetivos de relación más hacia los calificativos que hacia los determinativos. Y puestos a escoger dónde colocar la línea divisoria entre calificativos y predicativos, nosotros la trazamos, por las razones expuestas, incluyendo a los adjetivos de relación entre los primeros.

División de los adjetivos calificativos

Toda oración consta de un sujeto y un predicado, es decir de la mención de una persona o cosa y de lo que afirmamos o negamos sobre ella. La predicación, como es sabido, puede ser verbal o nominal, según (que) lo que queramos decir del sujeto sea expresable con un verbo, denotando así acción, o con un nombre. Amado Alonso y Henríquez Ureña dice que "el predicado nominal se piensa como una cualificación...o como una clasificación, según que el nombre sea adjetivo o sustantivo"¹² La predicación nominal se hace a través de los verbos

ser o estar, pero este papel de cópula puede ser asumido también por otros verbos como nacer, venir, llegar, que al funcionar así reducen en algo su sentido principal. A estos adjetivos unidos por cópula con el sustantivo se les llama predicativos. En la oración, sin embargo, se hallan otros adjetivos que no se unen a los sustantivos que califican por medio de cópula. A estos adjetivos se llama atributivos.

La diferencia entre los atributivos y los predicativos radica en el grado de necesidad que poseen y esta necesidad surge del papel que desempeñan dentro de la estructura lógica de la frase. En una frase con predicado adjetival el adjetivo es absolutamente necesario para completar el juicio. En las rosas son rojas la supresión de rojas quitaría todo sentido a la expresión. En cambio en una frase atributiva el adjetivo, por no ser un miembro de la frase sino apenas una parte un miembro, puede ser suprimido sin dejar incompleto el juicio. En las rosas rojas son más, la supresión de rojas, aunque altera el sentido de la frase, no la deja incompleta.

Este criterio de necesidad es importante porque nos guiará continuamente para la definición de epíteto; lo usaremos no sólo en orden a la presencia o no presencia del adjetivo atributivo, sino también consi-

derando, para ciertos atributivos, como necesaria la norma lingüística, norma que pospone generalmente el atributivo o que prescribe una posición fija en algunas locuciones.

Cuando queremos comunicar algo, por ejemplo un incidente entre Juan y un león, nuestras palabras se limitan a lo estrictamente necesario para transmitir el hecho, y así decimos el león se abalanzó sobre Juan o Juan mató al león. Pero cuando además de referir un hecho queremos juzgarlo o tratamos de hacerlo más representable ante el que nos escucha, acudimos a otros elementos que a un sustantivo + verbo + complemento nominal como en las frases anteriores. Estos elementos que añadimos son generalmente los atributivos. Así podríamos decir el feroz león se abalanzó sobre Juan o Juan mató al viejo león. En los dos casos el significado básico no ha cambiado, pero en las últimas frases los atributivos han rebasado la mera significación y posibilitado la versión de contenidos subjetivos que prestan mayor poder representativo y afectivo a lo dicho y que indudablemente repercutirán en el oyente.

No todos los atributivos son usados, sin embargo, con el mismo grado de necesidad comunicativa. Hay algunos empleados para particularizar, para diferenciar al objeto de otros de la misma especie. En las rosas

rojas son mejores es evidente que rojas sirve para referirse a determinada clase de rosas, excluyendo a las que no tuvieran la cualidad mencionada. En este ejemplo es posible saber, por el contenido semántico de la frase, que rojas funciona restringiendo y particularizando al sustantivo, pero en casos como Juan mató al león viejo, es necesario acudir al contexto para saber si viejo es un atributivo distintivo y necesario para la información, o si es innecesario y revela una voluntad expresiva. En otros casos es menester apelar inclusive a la intención presunta del hablante-escritor. Esta forma de diferenciar los atributivos restrictivos no invalida, empero, la definición de epíteto, sino que solamente revela que ella -como toda definición gramatical o estilística- necesita de la intuición y de la suposición de la relación escritor-lector, hablante oyente, para ser completa y aplicable.

Pero, como dijimos líneas atrás, el criterio de necesidad se aplica también en lo referente a la norma lingüística. Consideraremos como no restrictivos a los atributivos que se apartan de la norma, que es posponer el adjetivo, aun cuando semánticamente tenga contenido limitante, como en lechero jarro, ya que el quebrantamiento de la norma es clara señal de voluntad expresiva. No es el caso, sin embargo, de locuciones

que la costumbre ha fijado en una determinada posición y que por lo mismo no es posible variar sin cambiar completamente el significado, tales como pobre hombre y hombre pobre, extraña persona y persona extraña, etc.

Definición de epíteto

Visto ya el adjetivo, diremos que epíteto será para nosotros el adjetivo calificativo atributivo que, acompañando a un sustantivo, mediata o inmediatamente, no esté en función restrictiva sino que, rebasando la pura necesidad significativa, exprese valores de representación, afectivos o estéticos, es decir, valores estilísticos.

División del Epíteto

Hemos creído conveniente, para los fines de este trabajo, dividir el epíteto siguiendo cuatro criterios: según su origen, según su relación semántica con el sustantivo, según su posición respecto del sustantivo y según su función expresiva primaria.

a) Según su origen el epíteto se divide en puro e impuro. Damos el nombre de puros a aquellos epítetos que en anteposición o posposición no alteran mayormente su valor no restrictivo, como verde hierba y hierba verde, amor ardiente y ardiente amor. Impuros serán, por el contrario los epítetos que provienen de atributivos

restrictivos y que por rompimiento de la norma hayan alcanzado la epítesis: largos vestidos, cristiana religión, salvajes animales, etc., que postergan su función distintiva por la expresiva.

b) Por su relación semántica con el sustantivo los epítetos se dividen en propios e impropios. Propios llamaremos a aquellos que enuncien cualidades que se dan realmente en el objeto y sean inherentes a su naturaleza, es decir cualidades sin las cuales los objetos no serían lo que son: nieve blanca, viento inquieto, etc. Los epítetos impropios o circunstanciales son los que atribuyen al objeto cualidades no inherentes a él y que se presentan accidentalmente: nieve cruel, cielo limpio, etc.

c) Según su posición respecto del sustantivo, el epíteto se divide en pospuesto y antepuesto. La posición del epíteto tiene relativa importancia ya que sólo en el caso de los impuros altera sustancialmente los valores de expresión. Sin embargo, como veremos en el capítulo cuarto, puede ser utilizado en función diferente de sus valores primarios.

d) Según su función expresiva primaria hemos dividido al epíteto en descriptivo, que es el epíteto que se atiene a las cualidades perceptibles y contribuye a hacer más clara su representación, como blanca casa,

cielo oscuro, etc.; valorativo, que es el que expresa juicios de valor, como flaca mujer, buena compañera, excelente traje, etc.; y estético, que es el antiguo epíteto de ornato, que cuida, sobre todo, de la belleza del lenguaje. Casi innecesario es decir que estas tres funciones no siempre se dan separadas; muchas veces un epíteto cumple dos o las tres funciones a la vez.

Según esta clasificación podemos hacer un breve ordenamiento de los epítetos según su valor expresivo. Este es mayor cuanto más gratuito sea el epíteto. En primer lugar están los epítetos propios, cuya gratuidad es evidente ya que no añaden absolutamente que no sea conocido de antemano por el oyente o lector; en nieve fría, por ejemplo, el epíteto enuncia una cualidad sin la cual es imposible concebir la nieve. Entre los improprios, mayor valor expresivo tienen aquellos que llegan a constituir inágenes y son llamados metafóricos, como águila sideral, fósil ardiente, etc. y los que presenta una cualidad rara al objeto. En cuanto a los epítetos puros su valor es mayor a los impuros que se ubican en el último lugar ya que su epitetación es forzada y sólo tienen valor formal. Según su función, es más efectivo el epíteto que combina dos o las tres funciones primarias. Todo esto teniendo naturalmente siempre presente la norma lingüística y literaria, porque el epíteto más audaz puede llegar a convertirse en

ineficaz estilísticamente cuando es usado con demasiada generosidad. Es el caso de los epítetos propios de color que han perdido fuerza por el abuso que se hace de ellos. Aparte hay otros factores difícilmente mensurables que contribuyen a acrecentar o disminuir el valor expresivo del epíteto, como su posición en la frase, la acumulación, el ritmo, etc.



CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL EPÍTETO EN
LA CELESTINA.

En el capítulo anterior hemos enumerado los tipos de epíteto; en éste veremos las propiedades y características que presenta en la obra. En primer lugar hay que decir que frente a otros textos propiamente medievales, La Celestina muestra una manera muy propia de usar el adjetivo epíteto. No tenemos cifras de obras como el "Libro de Buen Amor", de Juan Ruiz, o los "Milagros de Nuestra Señora", de Berceo, y tampoco podemos suponer un número ideal en La Celestina; por eso no nos referiremos a la pobreza o riqueza en número sino a las diferencias en la distribución y en la calidad de los epítetos.

Una buena lectura será suficiente para comprobar nuestra primera afirmación: en las dos obras mencionadas ¹ el epíteto es utilizado de manera uniforme a lo largo del texto, sin mayores concentraciones o vacíos; en el "libro de Buen Amor" cualquier parte tiene, proporcionalmente a los sustantivos, el mismo número de epítetos y una densidad uniforme. Lo mismo puede decirse de los "Milagros de Nuestra Señora". En La Celestina, en cambio, es notoria la presentación agrupada de los epítetos y que entre las agrupaciones o nudos de la epítesis se extienden espacios en los que no se encuen-

tran en absoluto o se hallan con una densidad mucho menor. Esto, si se tiene en cuenta que las obras citadas están escritas en verso y son de conformación episódica -lo que favorecería la agrupación de los epítetos u otros recursos estilísticos de acuerdo a la variación y desarrollo del tema o acontecimiento-, remarca más todavía el uso selectivo que se hace en La Celestina.

Si nos interrogamos por las razones del uso uniforme del epíteto en el Medioevo, la única explicación posible sería la que lo atribuyese a su utilización principalmente como vehículo y apoyo de la valoración moral, que es la intención constante de las obras de esa época y la que les presta unidad. Este didactismo hace que el escritor medieval que, por otra parte, se dirige a un público que necesita aprehender las cosas en bloque, no se esfuerce por presentar a sus personajes individualizándolos sino agrupándolos incansablemente en categorías de buenos y malos, santos y pecadores. Debido a esto en la Edad Media las tres funciones básicas del epíteto -representación, valoración y estética- se reducen a dos, la descriptiva y la valorativa, y aun en éstas se advierte una subordinación de la primera a la segunda: por ser la literatura medieval marcadamente alegórica, el color, el tamaño y cualquier cualidad descriptiva están casi siempre enunciadas en

función de la valoración. Ejemplo de esto último pueden ser las primeras coplas del "Libro de Buen Amor" (1 al 10 y 11 al 19), donde se registran 25 epítetos, de los cuales 12 son exclusivamente valorativos, 11 descriptivo-valorativos, del tipo de grand fuego y negra cobertera, y solamente dos pueden ser considerados descriptivos puros que resaltan gratuitamente una cualidad exterior: Reys dezidores y mar llena.

Se ha discutido mucho sobre el supuesto didactismo de La Celestina. María Rosa Lida² ha aclarado definitivamente la cuestión. Basándose en que la Tragicomedia no fue vista por sus contemporáneos como una obra didáctica; que las palabras del título, "fecha en auiso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros siruientes", no representan el único valor que Rojas destaca en la obra sino que el mérito estético (coplas 8 y 9 de 'El auctor a vn su amigo') es remarcado más todavía; que la mención de la excelencia didáctica de una obra es un tópico literario de la época y es utilizado por obras que manifiestamente no tienen esa intención; que ninguna parte de La Celestina moraliza directamente y más bien El Lamento de Plberio (Acto XXI), que hace las veces de colofón o recapitulación "a todos (incluso a Celestina) presenta como víctimas de un poder mayor" y no de sus defectos, María Rosa Lida con-

cluye negando que La Celestina sea una obra didáctica. Tomamos como base esta conclusión porque ella nos permite explicar la distribución agrupada de los epítetos. Efectivamente, esta agrupación sólo puede responder a la subordinación de las tres funciones primarias del epíteto a una mayor, que es la presentación y distinción, individual y social, de los personajes. La uniformidad de contenido y tono que se observa a lo largo de toda obra medieval es debida al propósito que la anima; al no ser éste la enseñanza moral o religiosa, los elementos que ordenaba, entre ellos el epíteto, adquieren una libertad de contenido y distribución, libertad regida por el nuevo propósito que anima ahora a la literatura: la mostración de la vida con parámetros humanos y sociales. El que La Celestina sea una obra teatral contribuye, naturalmente, a la mayor distinción de los personajes y determina, también, una segunda función de la epítesis agrupada: la de apoyar la acción.

La intención didáctica es también causa de la pobreza en calidad del epíteto medieval. Como anota Sobejano, y es fácil comprobarlo, estas obras se sirven de "adjetivaciones sumamente generales, que aprecian o tasan las cosas, sin pintarlas en sus cualidades, ponderándolas más bien en sus calidades"³. Escasean,

como dijimos, los epítetos descriptivos y los que hay son generalmente propios de tamaño y color, tópicos de la adjetivación, como prado verde, o alegóricos como fuentes claras⁴. Los pocos impropios actúan casi como restrictivos: toca amarilla, capatas bermejas⁵, etc. Frente a esta escasez de descriptivos está la abundancia de los valorativos, pero también aquí el epíteto es utilizado en su forma más simple. Adjetivos de una sola pieza, casi todos giran en torno a las oposiciones de alto-bajo, feo-hermoso y otras parejas que pueden reducirse a una básica: bueno-malo. Los epítetos matizadores, que cumplen más de una función y que son los que propiamente amplían al sustantivo, son escasos.

En cuanto a los epítetos puros e impuros, es de notar que estos últimos casi no existen en el "Libro de Buen Amor" o en los "Milagros de Nuestra Señora". El apenas utilizar los epítetos en la literatura medieval hace que no sea necesario crear otros por medio de un recurso algo anormal, y como no existe un propósito de originalidad, la epítesis es hallada fácilmente en el repertorio común. Los impropios que se encuentran responden mayormente a otras exigencias, como, por ejemplo, la rima, el ritmo, etc. Lo mismo puede decirse de la posición con respecto al sustantivo: siendo propios la mayoría de los epítetos, la posposi-

ción o anteposición es poco menos que indiferente y apenas altera el valor expresivo. También en este caso, en la anteposición parecen primar consideraciones algo exteriores a la misma epítesis: rima, ritmo, etc.

Dentro de este marco del epíteto medieval, La Celestina presenta características singulares. Vimos ya la diferencia en la distribución de epítetos y cómo ésta es debida a la intención de retratar individual y socialmente a los personajes. Lo mismo puede decirse en cuanto a calidad. En primer lugar, se advierte en La Celestina un incremento de los epítetos descriptivos, pero éstos ya no expresan sensaciones básicas, ya no están conformados en base a adjetivos de una sola pieza sino que son matizadores: espantables ydras (150), pestíferos hechizos (XII, 88), etc. Hay muy pocos epítetos de color y cuando se presentan, como en el Conjuero de Celestina (III) no tienen la connotación valorativa. En cambio, los de tamaño abundan y, como en Berceo y Ruiz, son descriptivo-valorativos.

Siendo La Celestina una obra teatral para ser leída, se podría pensar que los epítetos descriptivos cumplen la función de sustituir las indicaciones escénicas que, como se sabe, Rojas no puso, y hacer visibles al lector los numerosos escenarios en que se desarrolla el drama. Esto, sin embargo, no es así. Los

epítetos descriptivos se presentan mayormente en los clímax extraordinarios y su misión está orientada no a la materialización de los escenarios sino a la visualización de los personajes que allí intervienen. Es notoria la falta de atención que Rojas presta al escenario; parecería que toda su atención está volcada hacia la conformación de sus criaturas; los datos locales están desperdigados y como puestos al descuido. Creemos que la poca cantidad de descriptivos se debe tanto a esta intención básica como a que el epíteto todavía no ha alcanzado su madurez, como en Garcilaso, y es un recurso incipiente. La presencia de los epítetos en los clímax ordinarios la explicamos haciendo ver, en el capítulo siguiente, que dada la mayoría absoluta de epítetos valorativos en la obra, su existencia no se derivaría de un uso premeditado sino de la fuerza espontánea que surge del lenguaje durante estos nudos en que confluyen las líneas de acción.

En cuanto a los epítetos de valor, éstos, como en las obras medievales, son la mayoría. También en La Celestina se percibe la polarización y su uso en función de alabanza-vituperio, pero aquí las parejas no pueden reducirse ya tan fácilmente a lo bueno-malo. El ser cualitativamente semejantes, hasta cierto, a los epítetos medievales, no impide a los valorativos de La Celesti-

na prestarse al propósito esencial de Rojas. Haciendo abstracción del efecto de su número en la caracterización, los valorativos reflejan por medio de su contenido el meollo de la obra, que es la visión del mundo como conflicto y la reacción pesimista del autor frente a ese estado de cosas. Si los epítetos del Medioevo se polarizan en torno a lo bueno-malo, aquí, que falta el apoyo de una moral estable, la pareja resulta más laica: positivo-negativo. Si en el epíteto medieval hay una paridad entre lo malo y lo bueno, ya que según el esquema didáctico uno debe servir para demostrar lo otro y establecer un término de comparación, en La Celestina hay una notoria preponderancia de la adjetivación de signo negativo. Sólo en el Acto I hay 41 epítetos que expresan sin lugar a dudas esta visión negativa: odio cruel (34), desastrada muerte (35), Calisto desventurado (92) intollerable tormento (35), etc., frente a apenas 24 que expresan claramente algo positivo. Pero más aún; también los epítetos de signo positivo son utilizados para mostrar lo opuesto. Cuando predominan, como en la primera entrevista de Celestina y Melibea en el Acto IV, o en la segunda visita de la vieja a Calisto, Acto VI, están usados para mostrar la ironía y la falsedad que se esconde detrás de ellos, como en vezina honrrada para referirse Alisa

a Celestina, o para mostrar la falsedad de un personaje, como en el Acto IV. Este predominio de uno de los polos de la oposición es posible solamente por la falta de intención didáctica de la obra. Rojas descubre el lado malo que se esconde en las palabras pero no pone un paradigma o enseñanza a seguir, por lo menos al nivel de un recurso tan visible como el epíteto. El lector debe por su propia cuenta saber lo que le conviene.

Sorprende también algo que no se presenta en el epíteto medieval: la libertad frente a los sustantivos. En Berceo y Juan Ruiz cada sustantivo tiene, en términos morales, una significación preestablecida y generalmente va siempre acompañado de un epíteto de su signo. En La Celestina, en cambio, un sustantivo puede recibir epítetos de los dos signos, no ya sólo según el personaje que lo pronuncie sino también de acuerdo al estado de ánimo del personaje. El amor es ilícito y entrañable (I,61 y I,33), tormento es esquivo y intol- lerable (I,33 y I,35), Sempronio es fiel y verdadero (i,88), pero también bruto (I,96), etc., y todo en el mismo acto. Una muestra de la libertad del sustantivo frente al epíteto es que en el Acto I sólo 3 sustantivos cargan por dos veces el mismo epíteto.

En cuanto a la posición del epíteto con respec-

to al sustantivo, la anteposición o posposición revelan aquí sí una intención expresiva. La gran mayoría de los epítetos de La Celestina son impuros, es decir adjetivos restrictivos epitetados por anteposición. Esta anteposición viene a ser un elemento de distinción de los personajes porque no solamente sirve para epitetar sino que es aplicada aun en el caso de los propios donde la posición no altera fundamentalmente el valor expresivo primario del epíteto. Pero esto, que corresponde a la caracterización, lo veremos en el capítulo cuarto.

Gili Gaya⁶ hace una anotación interesante a propósito del habla infantil: hace notar cómo va de lo sintético a lo analítico. En el uso de los adjetivos se puede establecer un proceso semejante que va de lo necesario a lo innecesario, de lo simple a lo complejo. En el Medioevo la forma de la adjetivación es la más necesaria: la predicación. Esto se explica, de un lado, por tener la atribución no restrictiva una propiedad que no podía interesar a un escritor de ese tiempo: la de ser el vehículo más apropiado para expresar la individualidad y subjetividad; y, de otro, porque lo que hace este autor es no solamente mostrar sino también demostrar por identificación, y la forma básica de la igualdad es, precisamente, la predicación.

En La Celestina, que se halla en el transcurso de la Edad Media al Renacimiento, la visión es más amplia y menos categórica y esto se refleja en la epítesis. En la Tragicomedia hay todavía bastantes adjetivos predicativos, pero la importancia de los atributivos epítetos es mayor. No obstante, existen condicionamientos debidos a la norma literaria, epítetos que por ser tópicos carecen casi de fuerza expresiva y, aunque el proceso de liberación se ha iniciado, la epítesis en La Celestina está aún muy lejos de llegar a la plenitud expresiva del Renacimiento. Garcilaso, a pesar de su visión idealizada de la Naturaleza, encuentra epítetos con gran poder de evocación. En La Celestina los epítetos estéticamente más valiosos son productos espontáneos de los focos de tensión. Y es que el camino que recorre Rojas todavía no ha llegado a descubrir la posibilidad de belleza que encierran los epítetos. Garcilaso, al contrario, los va a manejar con la premeditación y la seguridad de quien ha aprendido el valor de su belleza y poder evocativo en los clásicos. Si la epítesis de La Celestina se diferencia de la del Arcipreste o de la de Berceo, la distancia que la separa del Renacimiento es todavía mayor. El gran descubrimiento de Rojas es la utilización de este elemento formal para penetrar en sus personajes, para expresar

el conflicto hasta en el lenguaje, pero nos parece que su obra significa, en cuanto a la epítesis, el término de la Edad Media más que el comienzo del Renacimiento, y que lo renacentista de su visión del mundo todavía no ha alcanzado a cubrir lo formal.



EL EPITETO SEGUN LAS PARTES DE LA OBRA

Habíamos pensado, siguiendo el esquema tradicional que La Celestina puede dividirse en tres momentos: presentación, nudo y desenlace, haciendo la salvedad de que, como resulta obvio, la obra no responde a este esquema con el mismo rigor con que lo hace una tragedia clásica. Su extensión, el traslado cinematográfico de escenarios, entre otras características que la hacen irrepresentable, dicen bien a las claras que la intención, y el logro, fue la de contarnos una historia muy simple, poniendo especial énfasis en los personajes que la viven, más que hacer una obra teatral según los cánones aceptados en este género. La poca complicación de la intriga y las características antes citadas no impiden, sin embargo, que apliquemos el esquema, ya que, si bien La Celestina es en muchos aspectos una obra bastante original, el tejido argumental que la sustenta puede encuadrarse sin violencia dentro de él.

Es bien sabido que en una obra teatral el retrato de los personajes, la intriga y el estilo se dan íntimamente unidos. Nosotros así lo creemos, pero creemos también que para el análisis es lícito por imprescindible separar estos elementos. Además, que es posible distinguir el mayor o menor relieve que el autor pueda dar a algunos de estos elementos en determinada

parte de la obra.

En el caso de La Celestina el dibujo de los caracteres ocupa la atención principal del autor y esto es notorio ya sea por la menor fluidez de la intriga en ciertas partes en relación a la rapidez con que se desarrollan los acontecimientos en otras -por ejemplo el largo diálogo de Celestina y Pármeno en el Acto I (93-111) frente a la rapidez de la escena de la muerte de Celestina en el Acto XII (95-104), lo que muestra diversos criterios para cada una de ellas-, ya por un recurso que explica María Rosa Lida: la duplicación narrativa, que según ella se da preferentemente a través del monólogo y el diálogo y no, como en el teatro latino, a través de una tercera persona¹.

Así, pues, dividimos la obra en un momento de presentación, que abarcaría los tres primeros actos; un nudo o preparación de la tragedia, que iría de los actos cuarto al décimo octavo; y, por último, el desenlace durante los tres actos finales.

Estas tres partes no se alínean en orden creciente hacia un clímax final. En la obra existen remansos que parecen detener la acción y que son la mostración, a escala mayor, de las complejidades de un personaje o de las consecuencias de un hecho. Pero así como por su extensión la acción no puede ser un crescendo sosteni-

do, existen también, al lado de estos remansos, focos de tensión secundarios que son su contraparte. En toda obra de cierta extensión, y no sólo teatral, existen estas pequeñas crestas que sirven para mantener la atención del espectador o lector. Algunos de estos climaxes constituyen nudos donde naturalmente llegan a confluír los hechos, y por eso los denominamos 'ordinarios'. Pero también hay otros en La Celestina que no provienen de la confluencia de líneas de acción sino que son como cráteres artificiales creados por el autor para fines particulares.

A grosso modo podemos enumerar los climaxes ordinarios que se presentan. Siguiendo con el esquema, en la presentación se daría uno en el Conjuró de Celestina (final del Acto III, 148-152), que es la natural conclusión de este momento y que en una obra menos extensa bien pudiera haber sido el cierre adecuado para un primer acto. En el segundo momento, el nudo, el clímax ordinario se da en el primer encuentro de los amantes. Esta última escena sería el cierre natural de un segundo acto. El tercer momento presenta su clímax ordinario y final en la escena de la muerte de Melibea, seguido de un colofón que es El Lamento de Pleberio en el Acto XXI.

Dividida así la obra, la primera constatación que hacemos es que durante los climaxes ordinarios los epíte-

tos se presentan en abundancia. Esto es explicable si se tiene en cuenta que en estos puntos la tensión se eleva al máximo. Aquí el papel que cumplen los epítetos es apoyar y sostener la tensión del lenguaje. Su presencia coincide con la confluencia de los hilos de la trama y, siendo los clímax focos espontáneos de lenguaje expresivo, es natural que los epítetos registren en su misma naturaleza y no sólo en su número el cambio que supone tal grado de tensión.

Así vemos que, como en ninguna otra parte, los epítetos se presentan en gran proporción como epítetos puros. Hay que aclarar, sin embargo, que nunca los epítetos puros superan en número a los impuros, pero en los clímax ordinarios la proporción de aquellos es muchísimo más elevada que en otras partes de la obra. Como ejemplo del uso de epítetos en los clímax ordinarios está el final del Acto Tercero, el Conjuro de Celestina.

Antes de esta escena hay otra, extensa, en que apenas si se detectan, desperdigados, 10 epítetos, todos ellos impuros, como agradable compañía (135), leal ariga o buena compañera (135), fingidas razones (132) y que muestran poca imaginación ya que giran en torno al eje bueno-malo. Excepción es el último de los epítetos de esta parte, cherriadores quicios (138), que se aparta de la apreciación valorativa y resalta

vívidamente una cualidad accidental, y después del cual se produce un largo silencio que preludia la tormenta que vendrá después: 26 epítetos, casi todos puros, pronunciados a intervalos de unas cuantas palabras.

Este conjunto, además de notable por la proporción de epítetos puros, es también interesante por ser, en gran parte, resultado de observación y no, como la generalidad de los epítetos de La Celestina, de una apreciación. Si bien hay todavía algunos que se mueven dentro de la primitiva función de alabanza-vituperio, como pecadoras ánimas (149), la mayoría significan una apertura a la realidad sensorial que amplía la posibilidad de la epítesis y que confiera vividez y plasticidad a la representación: noturna ave (150), heruientes étnicos montes (149), cosas negras del reyno de Stigie é Dite (150), etc. Y aun los apreciativos, por la precisa confluencia con este nudo de la acción, muestran con su creatividad la gran tensión a que se ve sometido el lenguaje:

"Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la Corte dañada, capitán soberuio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los heruientes étnicos montes manan..."

Se observará el poder sugestivo de epítetos co-

mo triste Plutón, que a su función apreciativa une la evocativa o representativa, o de capitán soberuio, y también que entre los epítetos incluimos a un adjetivo que fuera de contexto podría ser considerado restrictivo y por lo tanto, no epíteto: profundidad infernal. Este es un caso, como los mencionados en el primer capítulo, y de los cuales felizmente hay pocos en la obra, en que para determinar el carácter restrictivo o expresivo de un epíteto no basta recurrir a los criterios semánticos y/o sintáctico sino que forzosamente se ha de llamar en auxilio a la intuición y al sentido del ritmo al pronunciarlos. En el presente caso, el hecho de figurar en una serie de epítetos indudables permite colegir que la intención del escritor -y la intuición del lector así lo siente- ha sido la de matizar y no restringir al sustantivo.

Parecido efecto de potenciación de calidad se da en el caso de epítetos impuros o de poca creatividad (tópicos de la adjetivación), que adquieren relieve y fuerza expresiva por contagio y acumulación de los epítetos adyacentes. Dos ejemplos de esto, uno del mismo Conjuró de Celestina, y el otro del Acto XX (198):

"Si no lo haces con presto mouimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes e oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apre-

miaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre".

Que en largos días largas se sufren tristezas. Rescibe las arras de tu senectud antigua, rescibe allá tu amada hija. Gran dolor llevo de mí, mayor de tí, muy mayor de mi vieja madre".

En el primer caso, presto, capital, y contínuas serían solamente adjetivos restrictivos epitetados por anteposición y sin mucho valor expresivo si la acumulación y el contagio con cárceles tristes é oscuras, ásperas palabras, horrible nombre, todos ellos descriptivos, no contribuyesen a darles relieve. Lo mismo sucede en el segundo caso con vieja, amada, gran, epítetos repetidos innumerables veces a lo largo de la obra, que por el mismo motivo, acumulación y contagio, adquieren valor.

La abundancia de epítetos, que sostienen el nivel del lenguaje y apoyan la acción, se presenta también en los clímax ordinarios del desenlace y el nudo, pero en el caso de este último se suscita una cuestión particular. Habíamos dicho que en el nudo existía un clímax y consideramos como tal a la primera entrevista de los amantes. Pero como toda afirmación parte de un supuesto previo, aquí se presenta un problema que desborda el tema de la tesis pero que lo alcanza y cuyo

resultado determinará la validez de lo planteado en este capítulo. El problema es de si los cinco actos interpolados en la Tragicomedia son episódicos, gratuitos, es decir que nada tienen que ver con la acción principal, o si responden al plan original de la obra. En otras palabras: cuál es la línea que guía la composición de La Celestina.

En párrafos anteriores afirmábamos que los climas ordinarios son aquellos puntos vértices de la acción. Si nos fijamos detenidamente veremos que hasta el Acto XI hay dos líneas que transmiten la intriga: una, representada por Calisto y Melibea y, otra, por las intervenciones de Celestina. Hasta ese momento no es posible determinar cuál es la principal aunque la que representa Celestina haya ido adquiriendo más relieve. Pero en el Acto XII Celestina muere bruscamente, cuando se había llevado a cabo ya el encuentro de los amantes, y se produce un desfase entre esas dos líneas.

En principio, es difícil averiguar si la intención del autor fue la de poner en primer plano la historia de los amantes o resaltar conscientemente la figura de la tercera hasta opacar a la de aquellos. Dicho de otra manera: si era más importante, dentro de la intención de la honra, resaltar a los que hacen la intriga o a los que la sufren. Si aceptamos lo primero, el clímax ordinario del nudo lo constituiría la

muerte de Celestina y no, como pensamos nosotros, la entrevista de los amantes.

Entre las afirmaciones del Prólogo hay una que pretende explicar el porqué de las interpolaciones. Dice el autor que lo hizo por "alargar el proceso de su deleyte destes amantes" (26). La pregunta lógica que se hace al considerar tal afirmación es la de por qué Rojas no hizo interpolaciones de escenas amorosas antes de la muerte de Celestina. La única respuesta admisible es la de que las interpolaciones tienen otro fin además del confesado por Rojas: el de justificar, con un realismo admirable y a ultranza, el desencadenamiento de la tragedia que en la Comedia de 96 actos había sido abandonada a la suerte; es decir, las interpolaciones tienen la misión de arrebatarse al azar algo que debía realizarse por intriga humana.

Ahora bien, el hecho de que no se alargase la participación de Celestina y que el autor decidiese sustituirla en su papel por Areusa y Elicia, revela, por un lado, la necesidad de continuar una línea de intriga realista que había acabado con Celestina y, por otro, la no necesidad ya del personaje Celestina, que había cobrado demasiada importancia y también, como consecuencia de lo anterior, revela el mayor relieve que Rojas quiso dar y dio -y así lo entendieron sus prime-

ros lectores que, según él, le pidieron que alargase el deleite- a los amores de Calisto y Melibea.

Tomando, pues, como principal esta línea es que pusimos como clímax ordinario del nudo la primera entrevista de los amantes. El que la escena de la muerte de Celestina sea casi totalmente dialogada en lenguaje comunicativo y no expresivo, como correspondería si fuese ésa la línea principal, apoya nuestra afirmación.

Por lo demás, no sería ésta la primera vez que a un escritor genial se le escapase de control una de sus criaturas y no supiera medir bien su porvenir. La desbordante humanidad de Celestina, que hace palidecer el rostro de los amantes, se da casi al margen de la intención de Rojas. Y esa vividez está lograda a través de la diversidad de recursos de que hace gala el personaje, recursos que tienen su eco en el uso de los epítetos; pero esto lo veremos en el capítulo cuarto.

El epíteto en los clímax extraordinarios.

Dijimos que al lado de los clímax ordinarios existen otros que son particularidad de La Celestina. Estos clímax extraordinarios están orientados a retratar con más fidelidad a los personajes y son focos de tensión lingüística que se logran, en cierta manera, al margen de la acción externa o, a lo más, como reflejo de ella en la interioridad de los personajes. o como

resultado de la forma particular de exponer el argumento, que María Rosa Lida llama geminación ².

Por esta característica, que distingue a *La Celestina* de las obras puramente teatrales y que ha dado lugar a la teoría de ser ella una forma de novela dialogada, los climáx extraordinarios se basan, en el nivel del lenguaje, fundamentalmente en recursos que deben hacerse presentes de manera inmediata al lector. El recurso que mejor se presta a este uso es el epíteto. Si bien los epítetos existen en mayor concentración en los climáx ordinarios, es en estos otros donde su utilización se hace más consciente. En los climáx ordinarios el epíteto se limita a apoyar la expresividad espontánea del diálogo, expresividad que uno naturalmente espera en esos momentos vértices. En los extraordinarios su papel va más allá: refleja de modo muy claro, por calidad y cantidad, algún aspecto propio del personaje, verbigracia la falsedad de *Celestina*. Así, el uso del epíteto en los climáx extraordinarios tiene una flexibilidad de la que nos disfruta en los ordinarios, donde su papel, a pesar de su calidad, se limita y orienta a un sólo uso.

Los usos del epíteto en los climáx extraordinarios serán tratados en el capítulo cuarto por su relación con el trazado de los caracteres.

EL EPÍTETO COMO CARACTERIZADOR

Dijimos antes que en los climáx extraordinarios el epíteto actúa fundamentalmente como caracterizador de los personajes. Esta caracterización se efectúa tanto desde el punto de **vista social** como individual.

Desde el punto de vista social es notoria la identificación de la epítesis con lenguaje culto y de éste con los personajes nobles. El ochenta por ciento de los epítetos de la obra son pronunciados por los personajes nobles, generalmente en concentraciones de gran densidad. Los personajes plebeyos, que ocupan largamente más de la mitad del diálogo total, expresan el veinte por ciento restante y, como es natural, en concentraciones de baja densidad. Excepción a esto es Celestina, el personaje que sirve de enlace entre los dos estratos, cuya frecuencia de epítesis se adapta a la categoría social de sus interlocutores. En la obra, pues, existen dos grupos muy marcados según la frecuencia y cantidad de epítetos: los nobles y los plebeyos, y un personaje gozne que es Celestina.

Examinando los tipos de epítetos que usan estos dos grupos, la primera constatación es que, contrariamente a lo que pudiera pensarse, la norma de los personajes nobles no es la anteposición, el más **artificial** de los epítetos, sino que son los personajes plebe-

yos los que lo usan casi invariablemente. Esto sucede así porque el epíteto es utilizado por los personajes plebeyos -prescindiendo de su uso como vehículo expresivo de tensión anímica, forma en que también es utilizado por los personajes nobles- de dos maneras: a) como paradigma de lenguaje culto o expresivo que se imita por algún motivo, o b) por contagio de un personaje noble. En los dos casos el uso es más o menos externo y no hay una exacta correspondencia entre la forma y la emotividad. Ejemplo de la primera manera puede ser el parlamento de Elicia (I, 61) en que para aparentar enojo contra Sempronio utiliza un lenguaje engolado por medio de dos epítetos y desea al craidado una cruel muerte en poder de rigurosa justicia, continuando, una vez pasado el fingimiento, con su lenguaje habitual desprovisto absolutamente de epítetos. Esta forma de epítesis también es usada por Sempronio, pero los otros personaje plebeyos, que por otra parte son entre ellos los que menos recurren al epíteto, la desconocen. Esto tiene que ver con la diferenciación individual y está de acuerdo con la pintura que se hace de los plebeyos, entre los que Sempronio y Elicia nos son presentados como los más taimados. Cosa contraria ocurre con la otra forma, el contagio, que es un proceso semejante a la potenciación de epítetos, y que consiste en que

frente a un emisor el personaje plebeyo comienza también a emitir epítetos. Aquí son los personajes más influenciados las víctimas del contagio, sobre todo Pármeno, aunque también Sempronio que así confirma su carácter astuto e ingenuo a la vez. Como ejemplo de esto véase la escena del Acto II (123) en que Pármeno lanza cuatro epítetos casi seguidos como respuesta al estímulo de su amo. Esta facilidad de contagio por parte de Pármeno indica su mayor proximidad frente a Calisto y se explica por su juventud, mientras que Sempronio, algo mayor y más distante, presenta con menor frecuencia que aquél el contagio.

Las fuentes o focos de epítesis son principalmente Calisto, Melibea y Celestina, aunque la emisión se da por motivos totalmente distintos y que responden a su diferente personalidad. Aunque sean Calisto y Celestina los únicos que usan el recurso en forma consciente, el caso más logrado de utilización del epíteto lo presenta esta última. Celestina lo usa de tres maneras: a) como expresivo de una gran tensión, como en el Acto IV (153) en cuyo monólogo lanza 12 de ellos; b) para adecuarse a la norma de sus oyentes nobles, como en el mismo Acto IV (161-164) y c) sobre todo para argumentar y halagar, como en el mencionado Acto IV (166), el I (88), etc. A pesar de no ser el epíteto su manera ha-

bitual de expresarse, Celestina lo domina perfectamente. Alterna posposición con anteposición aunque, como es norma en la obra, esta última sea la más frecuente, epítetos puros con impuros y su repertorio es tan amplio como el de los amantes y no causa ninguna extrañeza. Celestina sabe que el lenguaje expresivo es poderoso y lo utiliza certeramente; mientras no tenga necesidad su lenguaje es exclusivamente comunicativo, pero cuando surgen dificultades inmediatamente sale a relucir el epíteto. Obsérvese como ejemplo el Acto I (93 y ss.) en que para atraer a Pármeno remarca lo que más le conviene con sendos epítetos. Esta versatilidad contrasta con la limitación del uso en Calisto y Melibea y se debe a su papel de organizadora de la intriga, como se ve por el cambio que experimentan Elicia y Areúsa cuando heredan ese papel a partir del Acto XV. Aunque este segundo papel de las muchachas es corto comparado con el tiempo que lo desempeñó Celestina, es suficiente para hacerlas cambiar de carácter, al punto que los críticos han advertido un trastrueque entre las personalidades de Elicia y Areúsa, cambio que María Rosa Lida¹ atribuye a error del interpolador. El cambio de personalidad es suficientemente profundo como para reflejarse en la epítesis, y no es solamente cuantitativo sino también en calidad. Areúsa,

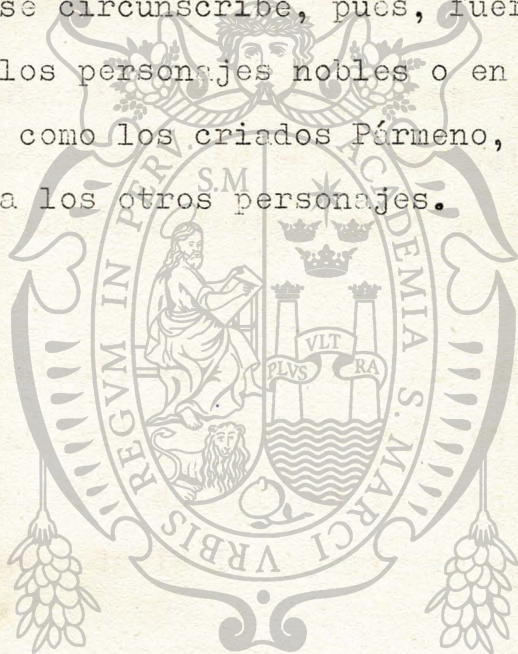
por ejemplo, en un breve parlamento (XV, 135) exclama siete epítetos y Elicia (139) profiere epítetos tan bellos como veruas deleytosas, hurtados solazes, sombrosos árboles, flores olorosas, en que se advierten dos pospuestos, cosa rara en los personajes plebeyos y, más raro todavía, dos descriptivos puros. Lo mismo puede decirse de la función que asume la epítesis en las muchachas, que de emisoras más o menos espontáneas e ingenuas pasan a utilizarlo en la forma predilecta de Celestina, para convencer y engañar (XVI, 157 y ss.), cambio que, como repetimos, se debe al papel de Celestinas que han asumido.

En Calisto el uso del epíteto es más limitado y tiene sólo dos funciones: expresar emociones o aparentarlas, pero sin mayor habilidad. La característica más saltante de la epítesis de Calisto es la exageración, tanto en número y densidad como en calidad. Ejemplos pueden ser la serie de cinco epítetos, uno detrás del otro, que profiere en I, 91, epítetos como Plebérico corazón (I, 36), que representa la tendencia muy notoria en Calisto de epitetar por anteposición adjetivos restrictivos, como si le faltasen epítetos, y el uso, frecuentísimo, de superlativos: grandísimo patrimonio, excelentísimo ingenio, (I, 53), etc. Este uso exagerado del epíteto contribuye a retratar a

Calisto como un joven voluble y apasionado. Maravall² piensa que Calisto representa a la clase de jóvenes que, provenientes de la burguesía reciente y enriquecidos por herencia, llevan una vida de nobles. Esta afirmación podría hallar confirmación en la epítesis si consideramos a Melibea, tal como lo hace Maravall, como representante de una familia de más antiguo linaje y fortuna y portadora, por lo tanto, de la norma noble del lenguaje, y comparemos su epítesis con la de Calisto. La de Melibea, efectivamente, muestra gran sobriedad, menor proporción de antepuestos y casi ausencia de superlativos. Además, Melibea es el personaje que más natural y espontáneamente usa el epíteto y su emisión depende exclusivamente de su estado anímico de felicidad o enojo, características que no pueden atribuirse exclusivamente a la diferencia de temperamento.

El que los personajes plebeyos no utilicen epítetos en la proporción en que lo hacen los nobles, si no dijésemos que el epíteto es solamente uno de los recursos de caracterización al nivel del lenguaje, podría hacer pensar en un descuido en el retrato de estos personajes. Y esto no es así. Si bien los personajes plebeyos son secundarios y no necesitarían mayor complejidad para cumplir el papel que les asigna la trama,

la menor epítesis está justificada por el uso de otros recursos, los refranes, por ejemplo, también inmediatamente reconocibles, y porque además el epíteto, normalmente, estaría, como lo está hoy, identificado con la norma culta del habla. El epíteto en su papel caracterizador se circunscribe, pues, fuera de los casos señalados, a los personajes nobles o en directo contacto con ellos, como los criados Pármeno, Sempronio, y por ausencia a los otros personajes.



CONCLUSIONES

Primero.- Epíteto es para nosotros el adjetivo calificativo atributivo que acompañando a un sustantivo, mediatamente o inmediatamente, no esté en función restrictiva sino que rebasando la pura significación exprese valores de representación, afectivos o estéticos, es decir, valores estilísticos.

Segundo.- La Celestina presenta, frente a otras obras medievales, una mayor riqueza en el uso del epíteto, tanto en la distribución selectiva como en las funciones que cumple.

Tercero.- En calidad, sin embargo, el epíteto en La Celestina está muy lejos de la del epíteto renacentista de Garcilaso. Esta falta de calidad se nota en el uso de tópicos y en que todavía la mayoría de sus epítetos son valorativos.

Cuarto.- El epíteto en La Celestina sirve de apoyo a la acción teatral presentándose en los climas ordinarios en mayor cantidad, y creando climas extraordinarios que permiten elevar la tensión, que por la extensión de la obra podría decaer.

Quinto.- El epíteto sirve para el trazado de los caracteres, diferenciándolos tanto individual como socialmente. La diferenciación individual se hace por medio del

tipo de epítetos empleados, por la frecuencia y por la atracción que producen determinados polos y que llamamos contagio. La diferenciación social se establece por la presencia con mayor o menor densidad del epíteto según sean personajes nobles o plebeyos y por la anteposición y posposición.



NOTAS

Al cap. I

- 1) Gonzalo Sobejano, "El Epíteto en la lírica española", Gredos, Madrid, 1956
- 2) Nuevo Diccionario Enciclopédico Mentor", Sopena, Bs. As. 1965
- 3) Sobejano, op. cit. p. 81
- 4) Andrés Bello, "Gramática de la Lengua Castellana", Sopena, Bs.As., 1970, p. 39
- 5) Samuel Gili Gaya, "Curso Superior de Sintaxis Española", Vox, Barcelona, 1970, p. 220
- 6) Sobejano, op. cit., p. 105
- 7) Sobejano, op. cit., p. 105
- 8) Ibid.
- 9) Op. cit., p. 102
- 10) Op. cit., p. 108
- 11) Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, "Gramática Castellana", Losada, Bs.As., 1967, p. 35

Al cap. II

- 1) Gonzalo de Berceo, "Milagros de Nuestra Señora", Clásicos Castellanos, Madrid, 1944. Arcipreste de Hita, "Libro de Buen Amor", Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1965
- 2) María Rosa Lida de Malkiel, "La Originalidad artística de La Celestina", Eudeba, Bs.As. 1970, p. 300 y ss.

BIBLIOGRAFIA

- ALBORG, Juan Luis, "Historia de la Literatura Española", Gredos, Madrid, 1966
- ALONSO, Amado y HENRIQUEZ UREÑA, Pedro, "Gramática Castellana", Losada, Bs.As. 1969
- BERCEO, Gonzalo de, "Milagros de Nuestra Señora", Clásicos Castellanos, Madrid, 1944
- BELLO, Andrés y CUERVO, Rufino, "Gramática de la Lengua Castellana", Sopena, Bs.As., 1970
- BERNDT, Erna, "Amor, muerte y fortuna en La Celestina", Gredos, 1ª edición.
- GARCILASO DE LA VEGA, "Poesía Completas", Aguilar, Madrid, 1969
- GILI GAYA, "Samuel, "Curso Superior" de Sintaxis Española", Vox, Barcelona, 1970
- LENZ, R., "La oración y sus partes", Madrid, 1925
- LIDA, María Rosa, "Dos obras maestras españolas", Eudeba, Bs.As., 1971
- "La originalidad artística de La Celestina", Eudeba, Bs.As., 1966
- MARAVALL, José Antonio, "El mundo social de La Celestina", Gredos, Madrid, 1972
- MENA, Juan, "El laberinto de la fortuna o las trescientas", Clásicos Castellanos, Madrid, 1951
- POTTIER, Bernanrd, "Gramática del español", Ediciones Alcalá, Madrid, 1970,

ROJAS, Fernando de, "La Celestina", Espasa-Calpe, Madrid,
1968

RUIZ, Juan, "Libro de Buen Amor", Instituto Superior de
Investigaciones Científicas.

SNELL, Bruno, "La estructura del lenguaje", Gredos, Ma-
drid, 1971

SOBEJANO, Gonzalo, "El epíteto en la lírica española",
Gredos, Madrid, 1956



