

## LA CELESTINA: «NOVELA DIALOGADA» Y «NOVELA DIALÓGICA»

Uno de los numerosos desafíos para los críticos a la hora de interpretar la complejidad de *La Celestina* ha sido y sigue siendo el problema de su clasificación genérica. El título original –primero *Comedia* y en la segunda redacción *Tragicomedia de Calisto y Melibea*–, se refiere según la teoría actual de los géneros a una obra dramática. Sin embargo, como apunta Íñigo Ruiz Arzálluz (*La Celestina* 2000: XCII–XCIII), a finales de la Edad Media en Castilla los términos ‘comedia’ y ‘tragedia’ se alejaron del concepto clásico y «no implicaban necesariamente una estructura dramática», sino que se referían al aspecto temático y significaban «toda obra literaria [...] que empezara mal y terminara bien», en el caso de comedia, o aquella «en la que el principio era alegre y el final triste», para la tragedia. De hecho, aunque la obra de Rojas está escrita en forma de diálogos y sería de esperar que todo en ella fuera activo, es obvio que en los diálogos y aún más en los monólogos la función dramática es a menudo superada por la función narrativa. Es significativa en este sentido la hesitación inicial de Menéndez Pelayo, quien, a pesar del carácter supuestamente dramático de la *La Celestina* afirma que no se puede prescindir de ella en una historia de la novela y la incluye como «novela dialogada» en su obra *Orígenes de la novela en España* (Menéndez Pelayo 1961: cap. X). Dejando de lado las argumentaciones que tratan de encasillar *La Celestina* sea en el drama sea en la novela, parece mucho más justificado centrar la atención no en la definición genérica en el sentido de formas o estructuras (tema tratado prácticamente por todos los que abordaron el estudio de esta obra, desde Menéndez Pelayo (1943), Gilman (1956), Lida de Malkiel (1962), Whinnom (1993), Deyermond (1980), Severin (1989), etc.), sino en las funciones narrativas y/o dramáticas y sus respectivos procedimientos que intervienen en la construcción del texto. Javier Huerta Calvo (2000), por ejemplo, realza precisamente su carácter independiente en cuanto a cualquier técnica o preceptiva –otra originalidad más de esta obra– vinculándola a las formas más avanzadas de la dramaturgia contemporánea (p. ej. de Valle-Inclán) en las que «los condicionamientos de género se han mitigado o han desaparecido y la estructura dramática ha ganado en flexibilidad, dejándose contaminar incluso por el ritmo de la narración».

Tomando como punto de partida las funciones narrativas del texto, resulta ser de mucho interés examinar *La Celestina* de acuerdo con los distintos tipos de «relaciones dialógicas» (lingüísticas, literarias y culturales) que según Mijaíl Bajtin

---

\* Dirección de la autora: Filozofska fakulteta, Oddelek za romanske jezike in književnosti, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Eslovenia. Correo electrónico: maja.sabec@guest.arnes.si

y su teoría de la novela establece cada obra hacia adentro entre sus componentes interiores y hacia fuera con otras obras de culturas separadas en el tiempo y en el espacio. El mismo Bajtin distingue claramente entre «diálogo dramático», articulado en réplicas, y el diálogo propio de la novela, «realizado en el interior de estructuras de apariencia monológica», esto es, como narración simple o no mimética (Moreno Hernández 1994). En esta concepción muy amplia del dialogismo, hasta el monólogo es dialógico, es decir, es monológico por su forma exterior, pero por su estructura semántica y estilística posee una dimensión intertextual y es entonces esencialmente dialógico (cf. Todorov 1981: 95-99, 292). Porque cada discurso entra –intencionalmente o no– en diálogo tanto con los discursos anteriores sobre el mismo asunto como con aquél por venir cuyas reacciones presente y preve. La voz individual, según el crítico ruso, no se puede hacer oír sino al integrarse en el complejo coro de otras voces ya presentes (Todorov 1981: 7). *La Celestina*, precisamente, es un buen ejemplo al que se pueden aplicar las categorías del enfoque bajtiniano y demostrar que los conceptos de «novela dialogada» y de «novela dialógica» pueden ser complementarias.

El texto de la *Tragicomedia* está formado casi exclusivamente de diálogos (si se incluyen en esta categoría también el monólogo y el aparte), sin ningún tipo de soporte narrativo o acotaciones. El autor encadena los diálogos de una manera fluida, como si transcurrieran en la vida de todos los días, y va tejiendo con ellos tanto la evolución de la trama como los caracteres de los héroes, insertando además descripciones plásticas de los espacios y tiempo concretos. En este punto hay que advertir que las réplicas del diálogo pierden su relación directa con la realidad, «manteniendo su forma y su significado vital únicamente en el nivel del contenido de la novela y entrando en la realidad sólo a través de la novela en su totalidad, es decir como un acontecimiento literario-artístico y no como un acontecimiento de la vida real» (Bajtin 1999: 236). Y como en cada novela las relaciones se establecen entre sus componentes interiores, y, en el nivel exterior, con otras obras, intertextos de otras culturas, tiempos y espacios, estas relaciones no son únicamente lingüísticas, sino también literarias y culturales. Es en este punto donde el término diálogo excede al marco formal y hay que entenderlo como confluencia de distintos estilos, hablas, voces – discursos no reducibles a un común denominador y que el escritor –según Bajtin– tiene que integrar en el mismo plano que el suyo propio, sin destruir éste (Cf. Moreno Hernández 1994).

Toda una serie de críticos contemporáneos de *La Celestina* se basa en los postulados del dialogismo bajtiniano. Entre ellos, Dorothy Severin llegó a la conclusión de que esta obra es genéricamente un híbrido, creando «un nuevo género que debemos identificar con la novela porque contiene la característica esencial de ésta que –según Bajtin– no es la existencia de un narrador, sino la presencia en una misma obra de un discurso variado – cómico, irónico, paródico, etc.» (*La Celestina* 2000: CI). Ricardo Castells (1992) aplicó el enfoque bajtiniano al primer acto y explicó la «degradación» de Calisto en su primer encuentro con Melibea con el principio del

realismo grotesco que tiende a reducir los elevados conceptos mentales a las más bajas compulsiones físicas: en su parlamento Calisto empieza en la esfera espiritual, ideal y abstracta y acaba en el mundo material y sensual, sujeto a su irresistible instinto sexual. Françoise Maurizi (1995), a su vez, reconoce este mismo principio en la «destronización» de Melibea en el noveno acto, en el que Areúsa y Elicia fustigan despiadadamente la apariencia física de la joven enamorada. Louise Fothergill-Payne (1993) destaca el carácter paródico y carnavalesco de la obra de Rojas y la sitúa dentro de lo que Bajtin, en su estudio sobre la obra de Rabelais, describe como «literatura jovial y recreativa de los escolares», equiparándola así con el *Libro de buen amor*, *Cuentos de Canterbury*, *Elogio de la locura*, *Gargantúa y Pantagruel* y *Don Quijote*. Carlos Moreno Hernández (1994) llama la atención sobre los estudios bajtinianos *avant la lettre*, haciendo hincapié en *Ideas sobre la novela* de Ortega y Gasset en la que el autor esbozó elementos anticipadores de la teoría de la novela del siglo XX: el autor implícito y el lector implícito y cómplice que condiciona al autor; el perspectivismo, tanto dentro del texto como en su lectura; la idea de cronotopo como ámbito autónomo espacio-temporal de producción del texto; el uso de elementos de distanciamiento que incitan al lector a una reflexión y le impiden una identificación apresurada o interesada; el mundo subjetivo, inquieto y fugaz de las emociones, del interior del hombre; la eternización o intuición de lo momentáneo, o la vida misma como problema o tropiezo, y la valoración del diálogo. Y cuando Ortega y Gasset habla del diálogo, hay que entenderlo en el sentido bajtiniano, porque confluyen en él, «además de los personajes, el propio autor, otras obras o una variedad de discursos culturales, pero sin que el modo de representación sea determinante para el género». Moreno Hernández observa además que anuncian el principio dialógico de *La Celestina* todos los textos añadidos al principio y al final y destaca el papel de los apartes y otras modalidades distanciadoras que completan el discurso directo en los diálogos. Con argumentos semejantes Nelson González Ortega (2000) sostiene que *La Celestina* es, en el sentido bajtiniano, una obra de forma dialógica *per se*, puesto que cada uno de sus protagonistas actúa independientemente, con su propia voz diferente de la del autor, y «aunque es un ser de papel, encarna contradicciones psicológicas y variedad de voces internas, propias y ajenas, semejantes a las expresadas por un ser humano complejo con voluntad propia».

Este breve repaso de las lecturas bajtinianas de *La Celestina* confirma que en la obra operan distintos niveles de dialogía por los que el texto entra en interacción explícita o latente con otros textos. Cabe añadir a los argumentos mencionados hasta aquí otros fenómenos literarios de no menor relieve que se pueden integrar perfectamente en la perspectiva dialogística. Se trata de los problemas como pueden ser la fragmentación de voces, la autoría, el manuscrito encontrado, la obra en proceso de formación, citas y lugares comunes, la mezcla de discursos, la parodia, la ambigüedad, etc.

En este sentido es muy significativa la voz del propio autor, desdoblada a su vez en la del autor y del narrador, en los textos preliminares y finales de la *Tragicomedia*

porque expone y explica por sí sola algunos de estos procedimientos. En su versión definitiva, *La Celestina* tiene siete «apéndices» que ocupan una posición central en la interpretación de la obra: el título y el subtítulo, la carta del autor «a un su amigo» (5–8),<sup>1</sup> su excusa o justificación de haber escrito esta obra («El autor, escusándose...»: 9–14), el prólogo («Todas las cosas...»: 15–21), el argumento (23–24), la conclusión («Concluye el autor...»: 349–350) y la palabra final atribuida al corrector Alonso de Proaza (351–354). Vincent Parello (2001) se centra en este paratexto (o metatexto explicativo), y aunque sin hacer referencia directa a los conceptos dialógicos sino sobre todo a la estética de la recepción de Jauss y Eco, llega a formulaciones muy semejantes a las del crítico ruso, observando que en estos textos periféricos se revela un diálogo constructivo tanto entre las instancias extratextuales (el autor y el lector) como entre las intratextuales –el narrador y el (los) narratorio(s)– subrayando así el carácter abierto y polisémico del texto.

### **La autoría y el tópico del manuscrito hallado**

Uno de los problemas cruciales sobre el que llaman la atención estos textos complementarios es sin duda la autoría. Son tantas y tan desconcertadoras las referencias al autor o los autores que acaban por crear la impresión de que esta cuestión, de acuerdo con el anonimato medieval de los «artistas», carecía totalmentne de importancia, y que fue sólo la conciencia renacentista la que acabó por constituir como autor a Rojas. El autor reconoce (¿con falsa modestia?) que compuso la mayor parte del texto en un tiempo muy breve, durante las vacaciones de verano, pero que se basó en un texto preexistente, el del supuesto «antiguo autor» que acabó por formar el primer acto de su *Comedia*. El debate sobre quién fue este autor anónimo (Juan de Mena o Rodrigo Cota) no parece interesarle demasiado, ya que lo corta con un «quienquier que fuese...» y prefiere dedicarse al argumento de la obra y a la justificación de su decisión de continuarla y terminarla. Siguiendo el ejemplo del primer autor, el continuador tampoco quiso exponer su nombre, revelándolo sin embargo más adelante en el acróstico (en «El autor, escusándose...»). Rojas comenta los méritos artísticos de su predecesor, alabando el argumento («dulce en su principal historia»), su estructura y estilo dramático («su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante»), y su mensaje educativo («Gran filósofo era»). Sin embargo, esta proliferación de elogios por parte del (segundo) autor no deja de ser discutible, porque hay que tomar en cuenta la posibilidad de que sea él mismo el autor del primer acto y que en este caso exalte su propia labor. Tratándose de un texto preexistente o siendo Rojas el único autor, la inserción del manuscrito encontrado en un texto es uno de los tópicos retórico-técnicos particularmente extendidos desde la Edad Media. Barthes (1977) lo incluye –junto con la novela epistolar, el autor que ha encontrado al narrador, películas que lanzan la historia antes de la ficha técnica– entre los procedimientos narrativos modernos que tienen por objetivo «naturalizar» la narración. Es uno de los

---

<sup>1</sup> La paginación se refiere a la edición de F<sup>co</sup> Rico, *Crítica* (2000).

recursos que demuestran, muy en la línea bajtiniana, que la narración no puede recibir su significado sino del mundo «exterior» que empieza más allá de su horizonte y se compone de otros sistemas – sociales, económicos e ideológicos.

### ***Work in progress***

Volviendo a la denominación ‘comedia’, ‘tragedia’ o ‘tragicomedia’ cabe resaltar, aparte del problema puramente terminológico o genérico que crea, la dimensión dialógica hacia la que apunta su ambigüedad, correspondiendo de una manera nítida con los mecanismos del «mundo al revés» bajtiniano, en el que cada risa contiene una parte de tristeza y cada desgracia una parte de comicidad. En la segunda versión de la obra Rojas justifica el cambio del título de *Comedia a Tragicomedia*. Explica que después que muchos lectores protestaron contra el nombre «diciendo que no se habría de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia» («Todas las cosas...»), decidió partir «por medio la porfía» y optó por el término ‘tragicomedia’. El término ‘comedotragedia’ existía ya en el griego antiguo y la variante latina proviene del *Anfitrión* de Plauto, pero es posible que Rojas no lo conociera sino que formuló él mismo lo de ‘tragicomedia’, un precedente en la historia del teatro español, mezclando los géneros cómico y trágico ya en el mismo título de la obra. Además, recuerda Ruiz Arzálluz, junto con el criterio del final feliz o trágico, en los tiempos de Rojas se entendía por comedia toda obra literaria que trataba «principalmente de cuestiones privadas, de personas de condición media o baja» y por tragedia la que mostraba «reyes y grandes señores, acciones de gran transcendencia» (*La Celestina* 2000: XCIII). Sin embargo, aunque en *La Celestina* sí se trata también de personas de baja condición, los actos de Calisto y Melibea y menos los de Celestina difícilmente podrían calificarse «de gran transcendencia».

Tanto las etapas de la composición del texto (manuscrito encontrado, continuación del mismo, textos preliminares y finales añadidos ...) como las de su denominación (comedia, tragicomedia) indican que *La Celestina*, antes de adquirir su forma definitiva, fue durante algún tiempo *work in progress*, ‘obra en proceso de formación’, proceso, en el que desempeña un papel destacado la comunicación entre el autor y el lector. Acabamos de ver que la *Tragicomedia* fue acompañada de varios subtítulos y apéndices que explicaban la obra y cómo el autor, haciendo una verdadera lectura crítica de su obra, reaccionaba a su recepción por parte del público: atendía a los comentarios favorables o desfavorables, añadiendo, quitando o simplemente cambiando determinadas partes del texto. No obstante, Rojas crea la impresión de no participar siempre de buen grado en este proceso creativo. Al contrario, llega incluso a disculparse por el añadido más largo que acabó por incorporar contra su voluntad, sometiéndose al deseo explícito de los lectores que «querían que se alargase el proceso de su deleite destes amantes» («Todas las cosas...»). El resultado de esta intervención supuestamente involuntaria son cinco actos suplementarios, intercalados después del primer encuentro de los enamorados en medio del acto XIV de la primera versión, prolongando así el amor entre Calisto y Melibea de una sola noche, en la *Comedia*, a aproximadamente un mes en la *Tragicomedia*.

En «Todas las cosas...» el autor afirma también que los «sumarios» al principio de cada acto no son suyos sino que los añadieron los impresores para facilitar la lectura. La confusión producida por todos estos textos complementarios que funcionan como marco introductorio a la trama indujo a algunos críticos a opinar que habían sido añadidos con el objetivo de engañar a los censores que habrían prescindido de leer el texto integral (Canet Vallés 2000). A pesar de esta posibilidad no podemos descartar que fuesen desconcertantes también para el lector «común», imponiéndole –irónica o paradójicamente– un determinado punto de vista que lo desviaba de los que pudiera sugerir el texto. En este caso dejaría de funcionar la convención según la cual el marco paratextual tiene la función de comentar o anunciar lo sucedido, preparando con ello la recepción del lector, y se produciría el corte de la indispensable relación dialéctica entre el marco y el texto de la que hablan las teorías de la intertextualidad (cf. Juvan 2000: 29, 170–171, 248). El autor de la *Tragicomedia*, por otro lado, no discute los resúmenes de los actos, al contrario, los considera «una cosa bien excusada según lo que los antiguos escritores usaron». Atribuye las diferencias en la acogida de la obra por parte de los lectores solamente al hecho de que cada uno la juzga «a sabor de su voluntad», «unos decían que era prolija, otros breve, otros agradable, otros oscura». El tono de estas palabras revela su desagrado (fingido?) que lo induce a distanciarse como autor/creador concluyendo que «cortarla a medida de tantas y tan diferentes condiciones a solo Dios pertenece».

### **Citas y lugares comunes**

Otra de las características marcadamente dialógicas de *La Celestina* es el abundante uso de distintas formas de citas (citas literales, paráfrasis, lugares comunes ...), tomadas en su gran mayoría de la tradición literaria. De acuerdo con la costumbre medieval el autor las intercalaba sin ninguna reticencia o mala conciencia, sino más bien con orgullo y exageración, hasta tal grado que algunos pasajes del texto constan casi exclusivamente de este tipo de referencias, a modo de colaje. Rojas pretendía ofrecer al lector la sabiduría más exquisita de su tiempo y juzgaba que su credibilidad y el valor del libro aumentarían con el número de autoridades alegadas: «Pero como mi pobre saber no baste a más de roer sus secas cortezas de los dichos de aquellos, que por claror de sus ingenios merecieron ser aprobados, con lo poco que de allí alcanzare, satisfaré al propósito deste breve prólogo» («Todas las cosas...»). Estas palabras no carecen de modestia convencional –otro lugar común– con la que el autor quiere despertar la simpatía del lector. No obstante, parece que Rojas emprendió su trabajo con mucha aplicación, aunque, según apunta Ruiz Arzálluz, no sacaba las citas de los textos originales, sino de algunos de los numerosos índices alfabéticos de sentencias, ejemplos y dichos que circulaban en los manuscritos de la época, por ejemplo en la edición de las obras de Petrarca que guardaba entre los libros de su biblioteca (*La Celestina* 2000: CXIX). García Valdecasas (2000) advierte además que Rojas solía copiar las frases que habían subrayado ya otros lectores y que no llegó muy lejos en esta tarea, puesto que la

mayoría de las citas proviene de palabras o nombres que empiezan por «a»: *amicus*, *amicitia*, *Adrianus*, *Adelecta*, *Alcibiades*, *Alejandro*, *Anaxágora*, etc.

### **Mezcla de discursos**

Dos elementos más, propios del «mundo al revés» por el que Bajtin siente tanta simpatía y lo integra en su definición de lo «carnavalesco», son la mezcla de estilos y la cultura «popular». La afirmación de la marginalidad en una obra literaria hace traspasar tanto las fronteras sociales y culturales como toda jerarquía de valoración estética o moral, creando con ello la imagen de una realidad heterogénea, ambivalente, contradictoria, plural e históricamente abierta (cf. Juvan 2000: 113–114). Y es precisamente lo que ocurre con *La Celestina*.

Rojas «permitió» a la alcahueta sacar sus argumentos en materia amorosa de los tratados de Petrarca, Séneca y otros escritos morales, y a los criados corroborar sus parlamentos con interminables citas y paráfrasis de las sentencias atribuidas a las más importantes autoridades de la antigüedad. Pero este lenguaje altisonante de «personas de baja condición» lleno de motivos clásicos se entreteje constantemente con las palabras y dichos que esta gente utilizaba en la vida de cada día. Este «gusto de Rojas en la confluencia de discursos de distinta procedencia» (Lacarra 1997) crea –dejando al lado su carga ideológica– un mosaico polifónico y causa no sólo un efecto cómico sino a veces estrambótico, que aumenta considerablemente si tomamos en consideración el hecho de que los lemas que expresan en su origen rigurosos principios éticos sirven aquí muy a menudo para la argumentación contraria, la del *carpe diem* hedonista (Cf. Canet Vallés 2000): el lenguaje de los héroes celestinescos está impregnado de intertextualidades con tanta habilidad que por medio de una inversión de valores los mensajes de máxima seriedad acaban confiriendo dignidad al comportamiento de las personas cuya única preocupación es satisfacer sus más bajas necesidades. En el mundo de pensamientos elevados que desde el punto de vista filosófico tratan las verdades universales, los héroes de Rojas son –cuanto menos– intrusos que saben manejar sólo una serie de sabidurías selectas, sin encima citarlas correctamente muchas veces por haber memorizado mal las palabras o hechos históricos. Por todas estas razones su manera de expresarse, inconcebible en el mundo real, intensifica aún más la impresión paródica de la obra y, como observa Fothergill-Payne (1993), en determinados momentos –aunque trágicos, como por ejemplo aquél en el que Melibea, antes de lanzarse a la muerte alega erróneamente algunos lugares comunes–, hasta pone en ridículo el mismo principio de citación.

### **La ambigüedad y ambivalencia**

Es precisamente este uso aparentemente, pero en realidad deliberadamente erróneo de citas y lugares comunes lo que concede a *La Celestina* su mayor atractivo y originalidad. La ambigüedad a todos los niveles mantiene al lector en un permanente estado de inseguridad y le evita seguir una sola línea de interpretación. Aunque a primera vista este uso parece quizá nada más que una convención o juego literario,



sus implicaciones podrían ser mucho más significativas.<sup>2</sup> Porque no se trata de ambigüedad solamente a nivel de las declaraciones de los protagonistas –sobre todo las de Celestina que construye su estrategia precisamente eludiendo o disimulando astutamente la verdad– sino que las contradicciones impregnan el texto con tanta complejidad que encubren el sentido de la obra en su totalidad. Confiando en las palabras del autor, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* fue «compuesta en reprehensión de los locos enamorados...» («Síguese...»); sin embargo, tomando en consideración el final absurdo que ignora la distinción entre el pecado y la virtud, esta afirmación adquiere toques cuanto menos irónicos. Por eso la crítica de *La Celestina* no dejará de sugerir como mínimo dos líneas interpretativas: se la puede entender como una obra moralizadora o como una historia divertida que invierte los cánones establecidos.

### **Conclusion**

La teoría de la intertextualidad, basada en gran parte en los postulados de la dialogía, demostró que la clasificación genérica de una obra carece a menudo de utilidad, porque los grandes textos integran y a la vez exceden los moldes genéricos o, en el caso de *La Celestina*, los modos de expresión cómico, satírico o trágico. Rojas mismo borró la frontera entre estas categorías no sólo con la denominación ‘tragicomedia’, sino con la insuperable mezcla de elementos serios, cómicos, trágicos o grotescos a lo largo de toda la obra. Con la superposición de un sentido sobre el otro, de una voz sobre la otra, la combinación de voces múltiples, la comprensión complementaria, la salida más allá de los límites de lo comprensible superó y criticó indirectamente los clichés de los géneros ya bastantes caducos en su época, juntándose así a aquellos autores «revolucionarios» que quebrantan los discursos «tiránicos», «lineales» o «muertos» –si empleamos una última vez términos bajtinianos– y crean obras «picturales» de insuperable valor artístico.

---

<sup>2</sup> Aspecto sobre el que llamaron la atención p. ej. Gilman y Yirmiyahu, vinculándolo con el problema converso.



## Bibliografía

- ROJAS, Fernando de (2000) *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*. Francisco Rico (ed.). Barcelona: Crítica.
- BAJTIN, Mijail M. [Bakhtine, Mikhaïl] (1970) *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. franc. Andrée Robel. París: Gallimard.
- BAJTIN, Mijail M. [Bahtin Mihail] (1982) *Teorija romana: izbrane razprave*. Trad. eslov. Drago Bajt. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- BAJTIN, Mijail M. [Bahtin Mihail] (1999) *Estetika in humanistične vede*. Trad. eslov. Helena Biffio et al. Ljubljana: Studia humanitatis.
- BARTHES, Roland (1977 [1966]) «Introduction à l'analyse structurale des récits». *Poétique du récit*. París: Seuil, 7-57.
- CANET VALLÉS, José Luis (2000) «Hechicería versus libre albedrío en *La Celestina*.» En: *El jardín de Melibea*. Burgos: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 201-227.
- CASTELLS, Ricardo (1992) «Bakhtin's Grotesque Realism and the Thematic Unity of *Celestina*, Act I.» *Hispanófila* 106, 9-20.
- DEYERMOND, Alan (1980) «La Celestina.» En: A. Deyermond (ed.), *Edad Media*. [Vol. I de: Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*.] Barcelona: Crítica, 485-528.
- DEYERMOND, Alan (1991) «La Celestina.» En: A. Deyermond (ed.), *Edad Media*. [Vol. I de: Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española: Primer suplemento*.] Barcelona: Crítica, 377-405.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise (1993) «*Celestina* 'as a Funny Book': a Bakhtinian Reading.» *Celestinesca* 17/2, 29-51.
- GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo (2000) «Las increíbles desventuras de una obra maestra.» En: *El jardín de Melibea*. Burgos: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 121-143.
- GILMAN, Stephen (1956) *The Art of La Celestina*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- GONZÁLEZ-ORTEGA, Nelson (2000) «Narrativización y dialógica lingüística, literaria y cultural en *La Celestina*: el texto de Rojas en el contexto de Bajtín.» *Revue Romane* 35/1, 57-80.
- HUERTA CALVO, Javier (2000) «Los quinientos años de Celestina en escena.» En: *El jardín de Melibea*. Burgos: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 171-199.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962) *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- MAURIZI, Françoise (1995) «El auto IX y la destronización de Melibea.» *Celestinesca* 19/1-2, 57-69.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1961 [1943]) *Orígenes de la novela (1905-1910)*. 3. vol. Madrid: CSIC.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (1994) «Diálogo, novela, y retórica en *Celestina*.» *Celestinesca* 18/2, 3-30.

- PARELLO, Vincent (2001) «'Lector in fabula': le paratexte de la *Célestine*.» *Les Langues Néolatines* 316, 45–60.
- SEVERIN, Dorothy Sherman (1989) *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TODOROV, Tzvetan (1981) *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique, suivi de: Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil.
- WHINNOM, Keith (1993) «The form of *Celestina*: dramatic antecedents.» *Celestinesca* 17/2, 120–146.

#### Povzetek

#### CELESTINA: »DIALOGIZIRANI« IN »DIALOŠKI ROMAN«

Eden od mnogih izzivov pri interpretaciji *Célestine* španskega pisatelja Fernanda de Rojas (1499) je njena zvrstna neopredeljivost. Čeprav je napisana v obliki dialoga in bi torej pričakovali, da je v njej vse aktivno, je očitno, da v dialogih, še bolj pa v monologih, dramsko funkcijo velikokrat preglasi pripovedna; ta dopušča proučevanje Rojasovega dela v luči različnih tipov »dialoških odnosov«, ki jih po Bahtinovi teoriji romana vzpostavi vsako delo navznoter, med svojimi notranjimi komponentami, in navzven, z drugimi deli iz časovno in krajevno ločenih kultur.

Članek z orisom pripovednih postopkov kot so najdeni rokopis, delo v nastajanju, citatnost, mešanje diskurzov in dvoumnost potrdi, da je mogoče *Celestino* razlagati ne le kot dialogizirano, temveč tudi kot dialoško in narativizirano besedilo in je zato pri njenem analiziranju smiselno uporabiti kategorije, ki jih predlaga Bahtin v svojih študijah o evropskem romanu.