

## De interjecciones, onomatopeyas y paralingüismo en *La Celestina*

M<sup>a</sup> Dolores Torres Álvarez  
Università di Chieti

El lenguaje natural es historia viva de la Humanidad; pero, además, es historia más gráfica de las lenguas heredadas, y, por añadidura, es más amplio, porque es idioma común de la Humanidad.

(Vicente García de Diego).<sup>1</sup>

Las categorías morfológicas que trataremos de describir en el presente estudio son las interjecciones, con especial interés las denominadas *propias* y las *onomatopéyicas* —si bien algunas gramáticas recientes<sup>2</sup> no clasifican estas últimas como interjectivas—. Hemos considerado oportuno ocuparnos de estas voces expresivas, precisamente, porque son signos lingüísticos que suelen ser más propios de la lengua oral que de la lengua escrita excepto cuando esta última trata de reproducir o imitar la lengua oral en su máxima espontaneidad que suele ser la del diálogo. Los fonosímbolos (ideofonos y *onomatopeyas*) y, en particular, las *interjecciones* son los principales elementos lingüísticos portadores de la jakobsoniana función emotiva del lenguaje, directamente vinculada al emisor. Su frecuencia en el habla está relacionada con el hecho de que en la realización individual de la lengua hay una mayor carga de subjetividad que en la lengua escrita, más atenta, esta última, a la lengua en sí, o sea, a la norma lingüística.

Las interjecciones pueden tener un carácter expresivo además del informativo o en lugar de éste. Algunas pueden pronunciarse incluso sin necesidad de estar dirigidas a un interlocutor ya que su uso puede tener como objetivo el mero hecho de expresar estados mentales del hablante

1. Vicente García de Diego, *Diccionario de voces naturales*, Aguilar, Madrid, 1968, p. 4.

2. Vid. Emilio Alarcos Llorach, *Gramática de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 1994, pp. 240-251 y Ángel Alonso Cortés, «Las construcciones exclamativas. La interjección y las expresiones vocativas» en *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. 3, Real Academia española, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pp. 3993-4050.

sin necesidad de comunicarlos a los demás.<sup>3</sup> Teniendo que enunciar cuáles son las características más relevantes de las interjecciones podemos citar las siguientes:

- I.— Expresan un contenido estrechamente vinculado a estados mentales del hablante.
- II.— Poseen una inmediatez expresiva dada su brevedad fónica y la totalidad cognitiva que encierran.
- III.— Requieren un contexto para completar el significado.

Es sumamente importante en nuestro caso el concepto de inmediatez comunicativa. La interjección es más instintiva, menos articulada que una frase con la que se expresa su mismo contenido, más inmediata tanto a nivel de la producción como de la comprensión lingüística.

En *La Celestina* (en adelante *LC*) abundan tanto las frases exclamativas como las interjecciones que, unidas a otros elementos, nos llevan hacia el concepto lingüístico de *oralidad*. La lengua, en cualquiera de sus registros diafásicos va más allá de los signos lingüísticos que utiliza. En la lengua oral la prosodia y sobre todo los elementos paralingüísticos ligados a la voz, es decir, «al modo de hablar» (entonación, énfasis, ritmo, timbre, velocidad, pausas, mímica, gestos) son tan relevantes como lo puede ser, en el texto escrito, el tipo de material sobre el que se escribe, el formato, el carácter, etc.

Uno de los mayores especialistas en esta materia de la oralidad, P. Zumthor,<sup>4</sup> la define como: «la transmisión y recepción de un mensaje poético a través de la voz y el oído». Existe una tipología de texto definida «escrito para ser dicho» que nombra a cualquier acto de habla no espontáneo y, sobre todo, a cualquier oralización, entendida como *lectura encomendada a la voz*, de algo escrito o de cualquier escrito. Los textos de la escritura dramática son los que más se identifican con lo escrito para ser dicho como si no fuera escrito ya que tratan de cancelar completamente su génesis escrita para mimetizar, con la mayor verosimilitud posible, las entonaciones, los ritmos y las formas de la lengua hablada. El hablado-recitado, que en origen carece de espontaneidad, la adquiere cuando el actor se transforma en personaje y añade así al texto verbal

3. Nótese a este propósito el circunloquio de apertura del quinto auto proferido por Celestina mientras camina sola por la calle —«va por la calle hablando sola entre dientes»— y que se caracteriza por el uso de estructuras paralelísticas de tipo exclamativo con 12 presencias de la interjección ¡O!

4. Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, trad. de Costanzo Di Girolamo. Cfr. también Eloísa Palafox, «Oralidad, pensamiento mágico y retórica en la TCM: a propósito del uso de los refranes», en *Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. A. M. Beresford, London, Dept. Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, 1997, pp. 341-351.

proferido todos los elementos paralingüísticos y kinésicos inseparables del hablado pero, sin embargo, ausentes en la escritura.<sup>5</sup>

Y ya que hablamos de elementos paralingüísticos ligados a la voz, recordemos las palabras del corrector de la obra, Alonso de Proaza, al lector cuando en dos de sus octavas finales pondera los efectos que se pueden conseguir en quien escuchara el texto (2ª octava) y «Dize el modo que se ha de tener leyendo esta Tragicomedia» (4ª octava):<sup>6</sup>

Pues mucho más puede tu lengua hazer,  
lector, con la obra que aquí te refiero,  
que a un corazón más duro que azero  
bien la leyendo harás liquescer;  
(2ª octava, p. 345)

Si amas y quieres a mucha atención  
leyendo a Calisto mover los oyentes,  
cumple que sepas hablar entre dientes;  
a veces con gozo, esperanza y pasión,  
a veces ayrado con gran turbación;  
(4ª octava, p. 345)

Es el propio Proaza el que nos indica en estos versos la presencia de la voz en esta obra a través de la lectura de la misma («leyendo» y «bien leyendo»). En sus versos hace referencia a la función expresiva y conativa del lenguaje en cuanto nos habla de un emisor que debe transmitir a un público-receptor el mensaje de una manera intensa, emotiva, logrando así su disposición a escuchar, su máxima concentración sobre el mensaje y una gran emotividad («a mucha atención» «mover los oyentes» «harás liquescer»). En palabras de Zumthor<sup>7</sup> «la voz y el gesto son las que persuaden». Todo ello se consigue manipulando la voz. El «hablar entre dientes», al que se refiere Proaza trasluce siempre una dosis de ironía, sarcasmo e hipocresía de los personajes.<sup>8</sup> Aún más, en palabras de Emilio

5. Los elementos paralingüísticos son definidos técnicamente por Poyatos como cualidades de la voz, modificadores y sonidos producidos u originados en las zonas comprendidas entre los labios, las cavidades supraglotales, la cavidad laríngea y las cavidades infraglotales, que consciente o inconscientemente usa el hombre simultáneamente con la palabra, alternando con ella o substituyéndola, y bien apoyando o contradiciendo el mensaje verbal o kinésico. Vid. F. Poyatos, «Del paralenguaje a la comunicación total», AAVV., *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan March, 1974. A propósito de elementos kinésicos vid. del mismo autor, «Kinésica del español actual», *Hispania*, vol. 53 (septiembre 1970), pp. 444-452. Así mismo, *La comunicación no verbal: paralenguaje, kinésica e interacción*, vol. II, Istmo, Madrid, 1994.

6. Cito por Dorothy S. Severin, *La Celestina*, Cátedra, Madrid, 2000.

7. Paul Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Il Mulino, Bologna, 1987, trad. Marianthonia Liborio, p. 223.

8. Dorothy S. Severin en la nota 32 a esta octava de su edición de *La Celestina*, Cátedra, Madrid, 2000, dice así: «Proaza nos da una clave sobre la evidencia de la lectura pública de *La*

de Miguel «el recurso no es meramente un artificio teatral para conseguir comicidad sino que prácticamente siempre está puesto en boca de personajes socialmente inferiores que se refugian en ese hablar entre dientes para despacharse a gusto contra los superiores» (p. 159).<sup>9</sup>

De igual modo esta octava nos permite considerar la difusión de esta obra sobre todo a través de la lectura en público. Pedro M<sup>a</sup> Piñero Ramírez, en el Prólogo a su edición de *LC* formula la siguiente hipótesis:

Nosotros nos inclinamos por pensar que Rojas leería su obra en los cenáculos cultos y humanistas de La Puebla de Montalbán y Talavera de la Reina, pues *La Celestina* fue escrita para la lectura reposada en pequeños grupos.<sup>10</sup>

La referencia de Piñero a la «lectura reposada en pequeños grupos» no parece impropia ya que el *Prólogo* de la obra nos alumbra numéricamente dicha afirmación:

Así que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? (p. 81).

Es importante puntualizar el significado que asumían los verbos ‘leer’ y ‘oír’ en la época del texto y siguientes. Margit Frenk<sup>11</sup> habla de una *cuasi-sinonimia* de estos verbos, dentro de la cual incluye también ‘mirar, escuchar, ver’. Según la estudiosa, la costumbre de leer en voz alta explica esa equivalencia, extraña hoy para nosotros y, al respecto dice así:

Las letras, convertidas en voz, entraban por la vista de los que las leían y por el oído de quienes las escuchaban, y los dos sentidos estaban involucrados para el lector que pronunciaba lo que leía, ya solo, ya ante otros. (p. 235)

Puntualiza además que, a pesar del advenimiento de la imprenta, los textos continuaban oyéndose, y los dos modos de recepción siguieron conviviendo al menos durante dos siglos. ‘Leer’ se usaba con el doble sentido de ‘leer + escuchar’, en situaciones en las que uno leía y otros escuchaban. Podía significar también, recitar de memoria.

*Celestina* y, presumiblemente, de mucha de la literatura popular de la época. El «hablar entre dientes» se refiere a los apartes. Vid. Gilman [1972/1978: 310-24].».

9. Emilio De Miguel Martínez, «La técnica teatral en *La Celestina*», *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996, pp.124-199.

10. Pedro M. Piñero Ramírez, *La Celestina*, Selecciones Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1980, p. 19.

11. Margit Frenk, «Ver, oír, leer...» en *Homenaje a Ana M<sup>a</sup> Barrenechea*, Castalia, 1984, pp. 235-240. Ver también, «Lectores y oidores: La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980)*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 101-123.

Covarrubias<sup>12</sup> en 1611 definía leer como «pronunciar las palabras lo que por letras estaba escrito» y el *Diccionario de Autoridades*,<sup>13</sup> en 1732 como «pronunciar lo que está escrito o repasado con los ojos».

Dichas referencias hacen que el concepto de oralidad en el texto y la cantidad de frases interjectivas que aparecen adquiera una justificación pensando siempre en el destinatario y en la funcionalidad del texto en la sociedad de la época. Sin duda, el medio de transmisión determina las características formales del mensaje. Para Zumthor, la transmisión oral «opera literalmente sobre el texto, lo configura»; esa acción vocal por la que el texto se transmite a sus destinatarios (*performance*) es «constitutiva de la forma». Estilísticamente, aunque el texto oral y el escrito se sirven de la misma lengua, del mismo vocabulario básico, de las mismas estructuras morfosintácticas, sin embargo, es indudable que la literatura oral presenta unas peculiaridades en la distribución y frecuencia de algunos usos, fórmulas, etc. y de estrategias propias de construcción, que la convierten en un modelo estilístico diferenciado. Zumthor resalta entre éstas la frecuencia de relaciones oracionales asindéticas (yuxtaposición) o polisindéticas de tipo paratáctico (coordinación), además de breves afirmaciones, exclamaciones, expresiones imperativas, etc.<sup>14</sup>

Pasemos ahora al estudio sistemático de estas categorías en *La Celestina*:

**Definición:** Con el término interjección la gramática de Alarcos<sup>15</sup> designa a «una clase de palabras autónomas que, [...] no se insertan funcionalmente dentro de la oración y que constituyen por sí solas enunciados independientes» (p. 240). Pragmáticamente, se define como la expresión de un estado mental carente de contenido proposicional pero que posee *fuerza ilocutiva*. Su exclusión de la sintaxis la convierte en la única categoría semántica capaz de transmitir el significado que normalmente expresamos con una frase y, consecuentemente, en un acto lingüístico basado en un lenguaje no articulado.

Analizando la paráfrasis de algunas interjecciones podemos deducir que éstas requieren obligatoriamente la presencia de elementos deícticos, referenciales, situacionales para poder ser codificadas y descodificadas en función de una situación lingüística. Los estudios de Bühler<sup>16</sup> sostienen que, dada su vinculación directa con el entorno y la conducta del hablante, éstas carecen de significación fija y constante y deben ser descodificadas en un entorno simpático, es decir en un acto de habla. Es en un entorno pertinente en donde expresan las actitudes, los sentimientos

12. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, ed. de Martín de Riquer, (1ª ed.), Barcelona, Alta Fulla, 1987.

13. *Diccionario de Autoridades*, 3 vols., reed. facs., Madrid, Gredos, 1969.

14. Vid. Paul Zumthor 1984 y 1987.

15. Emilio Alarcos Llorach, op. cit., pp. 240-251.

16. Karl Bühler, *Teoría del lenguaje*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, trad. de Julián Marías.

tos y las sensaciones del hablante (la sorpresa, la admiración, el enfado, el miedo, etc.) así como la apelación al oyente.

**Clasificación:** Se dividen en interjecciones *propias e impropias*. Formalmente, las primeras constan generalmente de una única sílaba cuyo significado es enteramente expresivo mientras que las segundas estarían constituidas por categorías gramaticales nominales y verbales propias de la apelación o exclamación. En el texto son frecuentes tanto las unas como las otras. No obstante, hemos extrapolado y dirigido nuestro interés hacia las consideradas como propias precisamente por la unicidad de estos signos lingüísticos.<sup>17</sup> Un caso aparte es la onomatopeya *tha*, que independientemente del debate que nos obliga a abrir acerca de su carácter interjectivo nos servirá para debatir sobre el concepto de teatralidad y, sobre todo, para hacer hincapié, una vez más, en la importancia de la difusión de la obra a través de la lectura pública.

## 1) Interjecciones propias

### A.- Sintomáticas

Se consideran como tales aquellas que reflejan el estado de ánimo del hablante. El sustantivo ‘tragicomedia’ con el que se define la obra nos da pie a suponer que la mayor parte de las interjecciones que aparecen en el texto indican los dos estados que se esconden detrás de estos lexemas: por una parte las expresiones de dolor y, por otra, las de jocosidad y júbilo.

Entre las interjecciones propias de tipo sintomático que aparecen en los diálogos las que se repiten con más frecuencia son ¡O!, ¡Ay!, ¡Hi!, ¡Ha!, ¡He!, ¡Ea!.<sup>18</sup>

—¡O! es numéricamente la que más aparece en el texto. Dicha interjección, considerada por Corominas una «voz de creación expresiva», se usa en contextos muy variados y acompaña la expresión de afectos tan dispares como la admiración, el dolor, la compasión, la indignación, la burla, el escarnio o la simple exclamación. En *LC*, la mayor parte de las veces constituye la expresión del dolor o de la admiración o alabanza sobre todo en boca de Calisto, Melibea y Celestina si bien casi todos los personajes de la obra la utilizan. La mayor concentración de dicha exclamación se registra, sobre todo, en los Autos I, XIII y XIV<sup>19</sup> en boca de Calisto, en el v en la de

17. Algunas de las interjecciones impropias que hemos registrado son las siguientes: ‘anda’, ‘oye’, ‘Dios’, ‘Jesú’, ‘Santo Dios’, ‘maldito’, ‘alahé’, etc.

18. Las siglas que utilizo, A, B, C se corresponden con la conocida subdivisión de la obra: *Esbozo* (Auto I), *Comedia* (Autos II-XVI) e *interpolaciones*. En números romanos indicamos el auto y después, en números arábigos, la página de la edición de Severin. Mantengo la cursiva.

19. Merece especial atención el final de este auto y que, además, constituye ya parte de la *Tragicomedia*. El monólogo de Calisto en el cual pasa revisión a los engaños de la vida, a los bienes mundanos, a su amor por Melibea, etc., se apoya en un gran retoricismo donde abunda la interjección ¡o! y las frases exclamativas e interrogativas (vid. pp. 290-294).

Celestina y en el XXI en la de Pleberio ante la muerte de su hija, Melibea. Posiblemente es la expresión máxima, al mismo tiempo que retórica, de todos los sentimientos de los personajes. Veamos la mayor parte de estos ejemplos pronunciados por nuestros protagonistas donde dicha interjección asume un fuerte valor estilístico, poético, actualmente en desuso:

Areúsa.— ¡O fuerte tribulación; o dolorosas nuevas, dignas de mortal lloro; o acelerados desastres; o pérdida incurable! (CXV, 296) / ¡O mi Pármeno y mi amo, y cuánto dolor me pone su muerte! (CXV, 297) / (En Severin no aparece en cursiva).

Calisto.— ¡O bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra avéys oýdo! (AI, 87) / [...] ¡O bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡O si viniéssedes agora, Crato y Galieno, médicos, sentiríades mi mal! ¡O piedad celestial, inspira en el plebérico corazón, [...]! (AI, 88) / ¡O Dios te dé lo que desseas! [...] (AI, 102) / Y contigo vaya. ¡O todopoderoso, perdurable Dios! [...] (AI, 104) / [...] ¡O notable mujer, o bienes mundanos, indignos de ser posseýdos de tan alto corazón! ¡O fiel y verdadero Sempronio! [...] (AI, 115) / [...] ¡O virtud envejecida! ¡O gloriosa esperanza de mi desseado fin! ¡O fin de mi deleytosa esperanza! ¡O salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte! [...] (AI, 116) / ¡O desvariado negligente! ¡O alto Dios! (BV, 175) / ¡O maravillosa astucia; o singular mujer en su oficio; o cautelosa hembra; o melezina presta; o discreta en messages! (BVI, 183) / ¡O nudos de mi pasión, vosotros enlazastes mis desseos! (BVI, 186) / ¡O cómo he dormido tan a mi plazer...! ¡O señora y amor mío Melibea! ¡O dichoso y bienandante Calisto, si es verdad que no ha sido sueño lo passado! (BXIII, 275) / ¡O día de congoxa; o fuerte tribulación [...]! ¡O pecadores de mançebos, padeçer por tan súbito desastre; o mi gozo cómo te vas diminuyendo! (BXIII, 281) / ¡O preciosa perla, ante quien el mundo es feo! ¡O mi señora y mi gloria! (BXIV, 284) / ¡O, váleme Santa María! ¡Muerto soy! ¡Confesión! (CXIX, 326).

Celestina.— [...] ¡O si quisiesses, Pármeno, qué vida gozaríamos! (AI, 130) / [...] ¡O qué fabla! ¡O qué gracia! ¡O qué juegos! ¡O qué besos! [...] (AI, 131) / ¡O muerte, muerte! ¡A quantos privas de agradable compañía! (BIII, 145) / ¡O dubdosa y dura perplexidad! (BIV, 149) / ¡O angélica ymagen, o perla preciosa, y cómo te lo dizes! [...] (BIV, 158) / ¡O rigurosos trances, o cuerda asadía! [...] ¡O amenazas de donzella brava, o ayrada donzella! ¡O diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí! [...] ¡O buena fortuna, cómo ayudas a los osados, y a los tímidos eres contraria! [...] (BV, 171) / ¡O mi nuevo amador de la muy hermosa Melibea, y con mucha razón! (BVI, 176).

- Elicia.— ¡O crueles enemigos, en mal poder os veáis! (BXII, 275) / ¡O Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes! (CXV, 298) / ¡O hydeputa el pelón, y cómo se desasna! (CXVII, 309) / ¡O sabia muger! ¡O despidiente propio, qual le merece el asno que ha vaziado su secreto tan de ligero! (CXVII, 312).
- Lucrecia.— ¡O, Dios te dé buena vejez, que más necesidad tenía de todo esso que de comer (CIV, 169).
- Melibea.— ¡O quanto me pesa por la falta de mi paciencia! (BIV, 168) / ¡O lastimada de mí; o mal proveída donzella! [...] ¡O soberado Dios! [...] ¡O género femíneo, encogido y frágile! (BX, 238) / ¡O cómo me muero con tu dilatar! (BX, 242) / ¡O mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría! (BX, 246) / ¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡O traydora de mí...! (BXIV, 286) / ¡O cuán dulce me es oírte! (CXIX, 320) / ¡O sabrosa trayción! ¡O dulce sobresalto! (CXIX, 322) / ¡O desdichada yo! (CXIX, 326) / ¡O desconsolada de mí! (BXIX, 327) / ¡O la más de las tristes, triste, tan poco tiempo poseído el plazer, tan presto venido el dolor! (BXIX, 328/ [...] ¡O mi amor y señor Calisto! ¡O padre mío muy amado! (BXX, 334).
- Pármeno.— [...] ¡O qué comedor de huevos assados era su marido! [...] (AI, 109) / ([...] ¡O Calisto desventurado, abatido, ciego! [...]) (AI, 116) / [...] ¡O desdichado de mí!, por ser leal padezco mal; (BII, 137) / ¡O santa María! (CVI, 180) / ¡O Sempronio, amigo y más que hermano! (BVIII, 213) / ¡O pecador de mí, que no ay por do nos vamos, que está tomada la puerta! (BXII, 275).
- Pleberio.— [...] ¡O gentes que venís a mi dolor! ¡O amigos y señores, ayudadme a sentir mi pena! ¡O mi hija y mi bien todo! ¡O mis canas, salidas para aver pesar! ¡O mujer mía! ¡O duro corazón de padre! ¡O tierra dura! ¡O fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes! ¡O vida de congoxas llena, de miserias acompañada! ¡O mundo, mundo! ¡O incomparable pérdida! ¡O lastimado viejo! ¡O amor, amor! ¡O mi compañera buena y mi hija despedaçada!. (BXXI, 237-243).<sup>20</sup>
- Sempronio.— ¡O desventura, o súbito mal! (AI, 89) / ¡O pusillánime, o fi de puta! [...]) (AI, 95) / [...] ¡O qué plaga, o qué enojo, o qué fastío es conferir con ellas más de aquel breve tiempo que aparejadas son a deleyte! (AI, 98) / [...] ¡O qué glorioso es el dar! ¡O qué miserable es el recibir! [...] (BII, 130) / ¡O lisonjera vieja; o vieja llena de mal; o cobdiciosa y avarienta garganta! (BV, 173) / ¡O mal fuego te abraze!

20. Hemos empleado la elipsis para reproducir las partes que nos interesaban del discurso final de Pleberio.



¡O, intolerable pestilencia y mortal te consume, rixoso, imbidioso, maldito! (BVI, 178) / ¡O Pármemo, agora podrás ver cuán facile cosa es reprehender vida ajena y cuán duro guardar cada qual la suya! (BVIII, 214) / ¡O Pármemo, amigo, cuán alegre es la conformidad en los compañeros! (BXII, 258) / [...] ¡O Dios, y cómo cresce la necesidad con la abundancia! (BXII, 272) / ¡O vieja avarienta, muerta de sed por dinero! (BXII, 274).

Sosia.— ¡O malaventurado yo, y qué pérdida tan grande! ¡O deshonrra de la casa de mi amo! (BXIII, 277) / ¡O cómo son sin tiento y personas desacordadas las que tales nuevas, señora, te acarrear! (CXVII, 311) / [...] ¡O arrufianada muger, y con qué blanco pan te dava çaraças! (CXIX, 319) / ¡O Tristán, discreto mancebo! (CXIX, 320).

Tristán.— ¡O mala fortuna la nuestra si es verdad! (BXIII, 277) / ¡O simple rascacavallos! (CXIV, 288).

—¡AY! suele indicar dolor, sobresalto, lamentación o protesta. Dice el *Diccionario de Autoridades* que «con esta interjección se explica el sentimiento del alma». Nótese la concentración de esta interjección sobre todo en el auto xv donde Areúsa y Elicia expresan su dolor por la muerte de Celestina, de Pármemo y Sempronio. Igualmente la expresión de dolor aparece proferida por Celestina en el momento de su muerte, por Melibea tras la muerte de Calisto y por Pleberio con la muerte de su hija. En la mayor parte de los ejemplos va seguida de un sintagma en función apelativa de tipo nominal o adjetival (los énfasis y subrayados son míos):

Eli.— ¡Ay, maldito seas, traydor! [...] ¡Ay, ay! (AI, 105).

Cel.— ¡Ay, burlador! (AI, 106).

Cel.— [...] Pues, ¡ay, ay, señora!, si lo dicho viene acompañado de pobreza, allí verás callar todos los otros trabajos quando sobra la gana y falta la provisión; ¡que jamás sentí peor ahíto, que de hambre. (BIV, 155).

Cel.— ¡Ay, ay, hija, si viesses el saber de tu prima y que tanto le ha aprovechado mi criança y consejos, y qué gran maestra está!. (BVII, 205).

Mel.— ¡Ay, mezquina de mí!. Que si verdad es tu relación, dudosa será mi salud. (BX, 244).

Cel.— ¡Ay, Dios, si llegasse a mi casa con mi mucha alegría acuestas! (BXI, 248).

Cel.— ¡Ay, que me ha muerto! ¡Ay, ay! ¡Confesión, confesión! (BXII, 274)

Cal.— [...] ¡Ay, ay, que esto es! Esta herida es la que siento agora [...] (CXIV, 288).

Are.— ¡Ay, triste yo! [...] / ¡Ay triste, que me tienes suspensa! dímelo [...] (CXV, 295).

Eli.– ¡Ay *prima mía y mi amor!* *Sempronio y Pármeno ya no biben [...]* (CXV, 296).

Eli.– ¡Ay, *que ravio!* ¡Ay, *mezquina, que salgo de seso!* ¿Ay, *que no hallo quien lo sienta como yo!* *No hay quien pierda lo que yo pierdo.* (CXV, 297).

Are.– [...] ¡Ay, *prima, prima cómo sé yo, quando me ensaño, rebolver estas tramas, aunque soy moça!* *Y de ál me vengue Dios, que de Calisto, Centurio me vengará.* (CXV, 300).

Mel.– ¡Ay *dolor!* (BXX, 330).

Ple.– ¡Ay, *ay, noble mujer!* ¡Nuestro gozo en el pozo! ¡Nuestro bien todo es perdido! [...] (BXXI, 336).

Otras veces es el contexto en el que la interjección parece expresar algo positivo:

Cel.– ¡Ay, *cómo huele toda la ropa en bulléndote!* (BVII, 201).

Por último, se profiere también con intención apelativa y seguida de un término adyacente que le confiere así un sentido de amenaza o conmisericordia hacia lo que éste denota:

Cel.– Mas, ¡ay, *Sempronio, de quien tiene de mantener honra y se va haziendo vieja como yo!* (BV, 173).

El *Diccionario de Autoridades* nos dice que antiguamente se decía «**Guay**», expresión que después «se suavizó dexando sólo la última sylaba», es decir, se redujo mediante el procedimiento de la aféresis. Curiosamente en *LC* hemos documentado 4 ejemplos, de los cuales 3 se dan en A y 1 en C. Todos ellos van seguidos de un sintagma preposicional adjetivo lo que supone una nominalización de la interjección. La presencia de la misma podría dar constancia de las distintas redacciones de la obra y, obviamente, de la precedencia del Auto I tal y como el propio autor nos dice.

Eli.– [...] ¡**Guay** de la triste que en ti tiene su esperança y el fin de todo su bien!. (AI, 105).

Par.– (¡**Guay** de orejas que tal oyen! [...]) (AI, 116).

Cel.– [...] ¡**Guay** de quien en palacio envejece! [...] (AI, 122).

Cel.– [...] ¡*Guay de quien tal oye como yo!* [...] (CVII, 208).

—¡Ya! Interjección que denota desprecio. Con ella damos a entender que no hacemos caso de lo que nos dicen, que no lo queremos hacer o que no lo creemos porque juzgamos que nos van a engañar. Con esta interjección responde Melibea a Celestina, cuando ésta última viene a su casa para hablarle de Calisto, dándole a entender que no se deja engatusar con su estrategia persuasiva.

Cel.– Bien ternás, señora, noticia en esta cibdad de un cavallero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto. / Mel.– ¡Ya, ya, ya, buena vieja, no me digas más! No pases adelante. (BIV, 161).

Puede significar también caer en la cuenta de algo o apoyar lo que nos dicen:

Luc.– ¡Ya, ya, perdida es mi ama! Secretamente quiere que venga Celestina; fraude ay; ¡más le querrá dar que lo dicho! (BIV, 168).

Cel.– Anda, que bien me entiendes. No te hagas bova / Are.– ¡Ya, ya, mala landre me mate si te entendía! ¿Pero qué quieres que haga? (BVII, 203).

Mel.– Salte fuera presto. / Luc.– ¡Ya, ya, todo es perdido! Ya me salgo, señora (BX, 243).

Cel.– [...] Pero si burlo o si no, verlo as, yendo esta noche [...] / Cal.– Ya, ya. ¿tal cosa espero? ¿Tal cosa es possible aver de passar por mí? [...] (BXL, 251).

— En el texto son frecuentes también las interjecciones que reproducen la risa a través de distintos significantes como ¡Hy, Hi, Ha, He! Dichas interjecciones, tal y como había ya señalado Garcí-Gómez<sup>21</sup> con su cálculo computerizado de la obra, son inexistentes en el Tratado y jamás introducidas como interpolación en los autos restantes. Aparecen cinco veces en A y cuatro en B en boca sobre todo de Sempronio, pero también de Pármeno, Alisa, Celestina, Elicia y Lucrecia. Tal y como explica *Autoridades*, esta expresión suele explicar la risa que causa algún despropósito que se oye o alguna cosa que nos disgusta. Veamos los ejemplos:<sup>22</sup>

Sem.– ¡Hy, hy, hy! ¿Qué as, mi Elicia? ¿De qué te congoxas? (AI, 115).

Sem.– ¡Ha, ha, ha! ¿Oýste qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad? / Cal.– ¿De qué te ríes? (AI, 95).

Sem.– ¡Ha, ha, ha! ¿Éste es el fuego de Calisto: Éstas son sus congoxas?. Como si solamente el amor contra él asentara sus tiros [...] (AI, 93).

21. Miguel Garcí-Gómez, «Un tercer autor para la *Tragicomedia*» en *Celestinesca*, 16.2 (1992), pp. 33-62. En este artículo, síntesis de sus estudios informatizados sobre *La Celestina* y cuya investigación aparece recopilada en su libro *Tres autores en «La Celestina». Aplicación de la informática*, Granada, Impredisur, 1992, el autor nos ofrece unos porcentajes de aparición de este tipo de interjecciones en función de la relación que éstas ocupan dentro de la extensión total de la obra. Deduce así, matemáticamente, que es en el *Auto*, es decir A, donde aparece con más frecuencia, siendo irrelevante la aparición en la *Comedia* y en el *Tratado*, es decir, B y C. Por nuestra parte, hemos registrado algún ejemplo más de los citados por el autor.

22. Alfredo Hermenegildo, «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit*, XI (1991), pp. 127-151, establece que la acción de reír debe ser considerada como una didascalia motriz, que controla los gestos, de tipo ejecutivo porque obligan a hacer algo de alguna manera, en este caso, reírse según las prácticas de la época y de la clase social a la que unos y otros pertenecen. (p. 147-148).

Par.– ¡Hy, hy, hy! (AI, 129).

Par.– ¡Hy, hy, hy! / Cel.– ¿Riéste, landrezilla, Hijo? (AI, 118).

Ali.– ¡Hy, hy, hy! ¡Mala landre te mate si de risa puedo estar [...] (BIV, 152).

Luc.– (¡Hi, hi, hi! ¡Mudada está el diablo! [...]) (BIV, 158).

Sem.– ¡He,he,he! / Eli.– ¿De qué te ríes? ¡De la mala cançre sea comida essa boca desgraciada, enojosa! (BIX, 229).

Par.– (¡Hi, hi, hi! / Sem.– ¿De qué te ríes, por tu vida, [Pármeno]? (BXI, 253).

La variación de los fonemas vocálicos podríamos relacionarla con la intensidad de la risa en base al contexto. Procura reflejar los matices desde la carcajada franca a la sonrisa reticente. Partimos así de la unidad fonemática de grado máximo de abertura /a/ para terminar con los fonemas anteriores o palatales de grado medio /e/ y mínimo de abertura /i/ 'i, y'. La grafía 'h' representa un fonema aspirado, ligeramente velarizado que, más tarde, en el castellano moderno pasó a ser una fricativa velar sorda /x/ 'j'.

El análisis de los ejemplos nos lleva a interpretar, también, la diferencia de uso de las vocales y la repetición de la interjección en función del grado de inmediatez entre el personaje que se expresa y su interlocutor que puede ser otro personaje o el público en los apartes. Igualmente, nótese que dichas interjecciones van inmediatamente seguidas de frases interrogativas retóricas o exclamativas que contribuyen deícticamente a completar el significado de la interjección. Por 4 veces se presentan en los apartes estableciendo así una relación directa con el receptor y favoreciendo un juego dialéctico contradictorio e irrisorio donde la implícita relación con el público favorece la comicidad.

Hemos notado que la interjección ¡ha!, cuando no se duplica o triplica en el discurso, aparece en contextos de desconfianza y, sobre todo, de enfrentamiento con otro personaje. De alguna manera implica una cierta superioridad del emisor ante las acciones o propuestas de los otros personajes y se profiere a modo de amonestación, de aviso o de alabanza irónica.

Eli.– ¡Ha, don malvado! ¿Verla quieres? ¡Los ojos se te salten, que no basta a ti una ni otra! [...] (AI, 106).

Cel.– ¡Ha, don ruyn, palabra te tengo! [...] (BVII, 207).

Sem.– ¡Ha! Trae también Pármeno perdidas las suyas; a este cuento en armas se le yrá su hazienda [...] (BXII, 270).

Esta interjección en los primeros dos casos aparece seguida de un sintagma adjetivo «ruyn y malvado» nominalizado mediante la anteposición del tratamiento de cortesía «don». Dos adjetivos semánticamente negativos que se elevan burlescamente a su máximo rango de significación.

— ¡Ea!: es una de las pocas interjecciones bisílabas que conocemos. De los cuatro ejemplos registrados todos pertenecen a la *Comedia*, si bien, de

éstos, uno de ellos tenemos que computarlo en C, pues se trata de una interpolación del auto IV.

En términos históricos, recogemos dos tipos de acepciones en el *Diccionario de Autoridades* de las que LC nos da buen ejemplo. La primera aparece definida como «género de aspiración con que se suele avivar la oración y el discurso para alentar y mover al auditorio conciliando la atención en los oyentes»:

Cel.– (Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arzeziando el mal a la otra. ¡Ea, buen amigo, tener rezio! Agora es mi tiempo o nunca [...] (CIV, 153).

Par.– (Ea, mira, Sempronio, qué te digo al oýdo (BVI, 190).

Par.– ([...] ¡Ea, díselo, que me parece que no me quiere mirar!) (BVII, 207).

La segunda acepción nos documenta una interjección reforzada con el adverbio ‘pues’ y que se pronuncia a modo de conclusión o de resolución de lo dicho anteriormente.

Cel.– (¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea, pues! (BIV, 163).

## B- Interjecciones apelativas

Llamada de atención del interlocutor o imposición de una actitud al mismo.

— Çe, Ce,<sup>23</sup> Cé<sup>24</sup>

Fonológicamente representa un sonido africado o fricativo predorsodental sordo, /ts/ o /ss/ respectivamente. Como en todas las interjecciones anteriores, el análisis formal del texto tras la extrapolación casuística va desde la simple llamada de atención en la apertura de un diálogo hasta la imposición de hacer algo, con imperativos que casi siempre siguen a la interjección binaria, siendo usual introducir el nombre del destinatario de la acción requerida.

23. Una consulta de la base de datos de la Real Academia Española a través de su programa CORDE nos permite observar que esta interjección aparece documentada por vez primera en 1188 en un anónimo lírico del Monasterio de Santa María de Trianos y no así entre 1465 y 1467 en las *Coplas del Provincial* como sostiene el *Diccionario crítico-etimológico* de Corominas-Pascual. El programa registra un total de 116 casos encontrados en 66 documentos, la mayor parte datados entre 1499, fecha de la primera edición de *La Celestina* y mediados del s. XVII. Casi siempre se trata de documentos teatrales —dramas o comedias— o relatos y novelas que introducen pasajes dialógicos.

24. Siempre en CORDE se documenta sólo otro caso de esta interjección: «emoste comidar a buenas sopas en queso. Alguacil cé, detente; yo siento un ru rú de gente», Martín DE Santander, *Comedia Rosabella*, 1550.

Hemos registrado un total de diez situaciones,<sup>25</sup> la mayor parte en B (7) y las restantes en A (2) y en C (1).

*Autoridades* para la voz 'ce' recoge dos acepciones relevantes: la primera se usa para llamar a alguna persona, hacerla detenerse o pedirle que preste atención. Sería éste el significado que presenta en los siguientes ejemplos:

Sem.– ¡Qué espacio lleva la barvuda; menos sosiego traían sus pies a la venida! A dineros pagados, braços quebrados. ¡Ce, señora Celestina, poco has aguijado! (BIII, 138).

Cel.– ¡Hija Lucrezia! ¡Ce! Yrás a casa y darte he una lexía con que pares esos cabellos más que *el* oro [...] (BIV, 169).

Cal.– Este bullicio más de una persona lo haze; quiero hablar, sea quien fuere. ¡Ce, señora mía! (BXII, 259).

Mel.– Vete, Lucrezia, acostar un poco. ¡Ce, señor! ¿Cómo es tu nombre? ¿Quién es el que te mandó ay venir? (BXII, 259).

Par.– ¡Cé, cé, señor, señor, quítate presto dende, que viene mucha gente con achas y serás visto y conocido, que no ay donde te metas. (BXII, 266).

Cel.– (¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea, pues! Bien sé a quien digo, ¡Ce, hermano, que se va todo a perder!) (CIV, 162).

La segunda acepción sería la de advertir o mandar a otro que se calle a la que se suele añadir la señal de poner el dedo en la boca. Es una de las interjecciones más expresivas y teatrales gracias a esa combinación lingüística y kinésica. Los siguientes ejemplos la representan acompañada en el contexto de verbos específicos 'escucha, torna callando, calla'. En el ejemplo n°1, con la triple interjección, aunque no seguida del imperativo, es el propio contexto el que estilísticamente intensifica el peligro y la fuerza de la escena. La llamada de júbilo de Celestina queda así reducida a una súplica de acercamiento y de contención de la emoción y del tono de la voz por parte de Elicia. Se impone el silencio absoluto.<sup>26</sup> En los siguientes ejemplos se imponen, respectivamente las acciones de: absoluto silencio, callar y escuchar, atención y silencio y, por último, silencio solamente:

Cel.– ¡Albricias, albricias, Elicia! ¡Sempronio, Sempronio! / Eli.– ¡Ce, ce, ce! (AI, 104).

25. Garci-Gómez (op.cit.) señala quince casos. En realidad coinciden con los diez que nosotros citamos, en cuanto el estudio registra numéricamente las interjecciones cada una en su unidad. Es decir, la estructura binaria la computa como dos casos no como uno y así sucesivamente. Su estudio nos permite decir que aunque sea en la *Comedia* donde más casos encontramos (constituye el 3% de la obra) es en el Auto 1 donde su porcentaje proporcional es más copioso (el 12% de la obra contra el 14% de la *Tragicomedia*).

26. A. Hermenegildo, op. cit., considera esta escena una didascalia enunciativa, articulada verbalmente, que define el modo de producir o regular el sonido (p. 139).

Cal.— Pármeno, detente, ¡Ce!, escucha qué hablan estos [...] (AI, 115).<sup>27</sup>

Sem.— ¡Çe, çe, Pármeno! Torna, torna callando, que no es sino la gente del alguazil, que passava haziendo estruendo por la otra calle. (BXII, 264).

Sem.— ¡Ce, ce, calla, que duerme cabo esta ventanilla [...] (BXII, 268).

— ¡Sus!: ya recogida en *Autoridades* como género de aspiración que se usa como interjección para alentar, provocar o mover a otro a ejecutar alguna cosa inmediatamente o con mayor vigor. Hemos documentado un único caso en A en boca de Calisto. El contexto lingüístico apunta hacia la acción de no perder más tiempo e irse sin más dilación.

Cal.— [...] Oye, aquella viene rogada [...] Vamos, no se indigne [...] ¡Sus! Vamos, proveamos [...] (AI, 113).

## 2) Interjecciones onomatopéyicas

Consisten en la adaptación fonemática de un sonido a una acción y su carácter mimético está supeditado a las posibilidades del sistema fonológico. Según García de Diego,<sup>28</sup> la onomatopeya no es exactamente una simple imitación de los sonidos naturales, sino la conversión de éstos en palabras con una alfabetización de los sonidos naturales ajustados al alfabeto de cada idioma: «En la compleja operación de la imitación lo que en rigor se imita con letras del alfabeto no es la voz en sí, sino la sensación fónica de esa voz interpretada diversamente por condiciones variables del oyente».

La gramática descriptiva de la Real Academia,<sup>29</sup> a diferencia de la funcional de Alarcos, no considera las onomatopeyas como interjecciones dado que «aunque estas formaciones tienen una constitución fonológica similar a las interjecciones, carecen del propósito locutivo de las interjecciones propias», y sigue: «El tono más alto que acompaña su emisión y las pausas en que aparecen convierten estas secuencias en gestos hablados más que en palabras. Tienen, por tanto, una función paralingüística. Acompañan a la idea contenida en un nombre o verbo para imitarla o reproducirla, pero en ningún caso indican fuerza ilocutiva alguna».

—Tha es la única onomatopeya que aparece en el texto como significante, cuya secuencia fónica reproduce e imita una acción —concretamente la de llamar a una puerta—. La adaptación fonemática del sonido que se produce al llamar a una puerta aparece representado fonológica-

27. A. Hermenegildo, op. cit., la considera una didascalía motriz ya que se trataría de una orden de desplazamiento negativo, de movimiento no realizado (p. 146).

28. Vicente García de Diego, op. cit., p. 21.

29. *Gramática descriptiva*, op. cit., pp. 4034-4035.

mente con un sonido oclusivo sordo y la vocal del grado máximo de abertura que otorga la sensación de propagación del sonido.

Este elemento onomatopéyico que documentamos en el texto escrito se coloca en algunas partes de las escenas dialogadas de tres personajes: Sempronio en el Auto I y en el Auto XII (2 veces), Celestina en los Autos VII y XI (2 veces) y Elicia en el Auto XVII (1 vez).

Veamos los ejemplos:

Cel.- Llama / Sem.- **Tha, tha, tha** [...] (AI, 108).

Cel.- **Tha, tha, tha** / Eli.- ¿Quién es? ¿Quién llama? (B-CVII, 09).

Cel.- **Tha, tha, tha, tha** / Eli.- ¿Quién llama? (B-CXI, 254) (Severin no señala como interpolación los dos últimos *tha*).

Sem.- ¡Ce, ce! Calla, que duerme cabo esta ventana. ¡**Tha, tha!** Señora Celestina, ábrenos. / Cel.- ¿Quién llama? (B XII, 268).

Eli.- *Cerrada está la puerta: No deve estar allá hombre: Quiero llamar. Tha, tha.* / Are.- ¿Quién es? (CXVII, 318).

Si observamos los ejemplos, dicha secuencia constituye siempre al menos un binomio en función de la intensidad de la acción. En el primer ejemplo, el trinomio aparece perfectamente en sintonía con la reacción de los personajes implicados en dicha acción. Por una parte, Calisto se inquieta ante el inesperado ruido y, por otra, Pármeno define el mismo como ‘porradas’.

Los ejemplos segundo y tercero donde la acción la desarrolla Celestina son interesantes dado que el autor de la *Tragicomedia* intensifica el binomio original de la *Comedia*, interpolando, en el segundo ejemplo un ‘tha’ más y en el tercero, incluso dos más. El propio diálogo no justifica la intensificación de las acciones, ya que Celestina manifiesta en ambos casos su tranquilidad y que no tiene miedo de andar sola de noche por la calle aunque, por el contexto, sabemos que lo que tiene es prisa por llegar a casa y poner al seguro la cadena de oro con la que Calisto acaba de pagarle sus servicios. Quizás el autor de la *interpolación* quiso recrear la tensión de Celestina —premonición de su final trágico— al cuadruplicar la onomatopeya.

En el cuarto ejemplo, la acción se desarrolla en el silencio de la noche y durante el sueño de Celestina. La intención de los personajes implicados en la acción, Pármeno y Sempronio y sus fines delictivos contra Celestina obligan a hacer el menor ruido posible que, en este caso, el autor del décimo segundo auto reproduce a través de un binomio.

De la misma manera, en el quinto ejemplo, Elicia llama a la puerta de Areúsa con una cierta inseguridad que el autor reproduce también con una doble interjección.

La onomatopeya ‘tha’, que como ya hemos dicho, sustituye fonosimbólicamente la acción de llamar a la puerta, forma parte del texto literario y no del texto espectacular, como sería de esperar si fuera representado.



Supone, si queremos, una acotación implícita aunque no es un elemento externo al texto literario sino, todo lo contrario, parte integrante del mismo. Alfredo Hermenegildo la encuadra como didascalia enunciativa que define la producción de un sonido no articulado verbalmente (p.139). Es evidente que cualquier representación del texto suprimiría del diálogo de los personajes implicados en la acción, la emisión de esta onomatopeya, sustituyéndola por un código kinésico: el simple gesto representativo de la acción. Contrariamente, es obvio que la lectura del mismo no puede prescindir de ella, es más la utiliza como elemento deíctico en el discurso, anticipadora del diálogo sucesivo que anafóricamente explica y presenta la acción.

En el Auto XVII, sin embargo, después del ejemplo que hemos citado donde Elicia pronuncia la onomatopeya, detectamos un ejemplo de una acción idéntica, calificada igualmente con el sustantivo 'porradas', pero donde no se recurre a la onomatopeya pudiendo así considerarla una auténtica acotación implícita, que surge del diálogo de los personajes. Nótese cómo la intensidad de la acción de llamar a la puerta, estilísticamente aparece reforzada en el diálogo con el reiterado sustantivo 'porradas' y además con la calificación de 'loco o privado' que nos remite, según Correas, al refrán '*O es loco o privado quien llama apresurado*' (Elicia acaba de llegar a casa de Areúsa y mientras están hablando de la muerte de Celestina, llama a la puerta Sosia.):

Eli.— *A tu puerta llaman*: Poco espacio nos dan para hablar, que te quería preguntar si avía venido acá Sosia / Are.— No ha venido; después hablaremos. ¡Qué porradas que dan! Quiero yr abrir, que o es loco o privado quien llama. / Sos.— Ábreme , señora. Sosia soy, criado de Calisto (CXVII, 308).

De igual modo, un ejemplo de acotación implícita lo encontramos en el Auto XIX aunque esta vez sin ningún calificativo ya que quien llama a la puerta es Lucrecia que viene a comunicar a Celestina que Melibea quiere verla lo antes posible; evidentemente, Lucrecia no tiene ninguna prisa por comunicar el mensaje, dado que conoce las artimañas de Celestina (Sempronio, Pármeno, Celestina, Elicia y Areúsa están comiendo y divirtiéndose cuando llega Lucrecia):

Eli.— Madre, a la puerta llaman. ¡El solaz es derramado! / Cel.— Mira, hija, quién es; por ventura será quién lo acreciente y allegue. / Eli.— O la voz me engaña, o es mi prima Lucrecia. (BIX, 232).

Pienso que la presencia de esta voz onomatopéyica, 'tha', en el texto es importante para acercarse a la teatralidad de la obra y una vez más a la importancia de la transmisión oral de la misma.

Sabido es que una parte de la crítica coincide en considerar *LC* como un texto dramático.<sup>30</sup> La semiología establece una división entre lo que es el texto escrito, —el texto literario—, y la representación del mismo, —el texto espectacular—. No parece que admitan la posibilidad de hablar de texto dramático si éste no ha sido concebido para la representación o puesta en escena. *La Celestina*, dada su estructura compleja y sobre todo la pluralidad de lugares donde se desarrollan las distintas acciones no parece un texto en cuya génesis se haya planteado la posibilidad de representarlo.

Según estos principios semióticos, si lo irrepresentable no puede ser considerado teatro, *La Celestina* no lo sería. Independientemente del género en el que creamos oportuno encuadrar la obra, no podemos, no obstante, ignorar la existencia del teatro leído, expresión que conlleva la función asignada por el autor a dicho texto y la recepción del mismo por el público espectador o lector.

Demetrio Estébanez Calderón nos recuerda que:

el hecho de que sus autores no pensarán en su representación escénica no significa que carezca de teatralidad y que, por tanto, no sea representable, ya que un director de escena puede descubrir, a partir de la trama argumental de la obra, las posibles virtualidades que encierra el texto para ser objeto de una puesta en escena, donde el conjunto de signos que conforman lo teatral (palabra, acción, gestos, movimientos de los actores, sonidos, luz y demás elementos del dispositivo escénico) haga posible un verdadero espectáculo teatral.<sup>31</sup>

Determinados textos no fueron concebidos por el autor para ser representados, sino para ser leídos. Es probable que éste sea el caso de *La Celestina*. A juzgar por la octava de Proaza, algunos de cuyos versos hemos citado anteriormente para hablar de la oralidad en el texto, *LC* sería leída

30. Sobre el género de *LC* se han formulado diversas teorías encontradas. Juan Timoneda decía a mediados del s. XVI que era una comedia puesta en prosa para leerse en privado. En general, los autores del XVI y XVII se inclinaron por aceptar la naturaleza dramática de la obra. A finales del XVIII se imprimió con el subtítulo de novela dialogada. Moratín, en 1830, en sus *Orígenes del teatro*, la denominó novela dramática. Así, en 1864 la obra se editó en la Biblioteca de Autores Españoles y se la incluyó en el tomo dedicado a *Novelistas anteriores a Cervantes*. Menéndez Pelayo nunca se encontró satisfecho con este encuadre y le dedicó un estudio en *Orígenes de la novela*. Dentro ya del s. XX prevalece la teoría que defiende el género dramático, aunque algunos autores como José Antonio Maravall y Américo Castro hacen concesiones a lo novelístico. Recientemente, Severin y Deyermond son los máximos defensores de esta teoría. Dos trabajos críticos de especial mención son el de Stephen Gilman en su libro *The Art of «La Celestina»*, donde la considera 'diálogo puro', anterior a la novela y al drama y el de M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel con el que la obra queda filiada a la Comedia humanística italiana en *La originalidad artística de «La Celestina»*.

31. Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 1027.

por un solo recitador que representaría los papeles de todos los personajes a través de las distintas modulaciones de la voz y de los gestos:

Finge leyendo mil artes y modos  
pregunta y responde por boca de todos;  
llorando y riyendo en tiempo y sazón. (4ª octava, 345)

Es en estos últimos versos de la octava donde el lector se acerca al concepto rapsódico de teatro al dejar de ser él mismo —*finge*— para convertirse en actor, en recitador, en imitador.

Por otra parte, M<sup>a</sup> del Carmen Bobes<sup>32</sup> analiza la estructura formal de *LC* identificando los rasgos que definen el diálogo dramático en la obra, entre los que cita, precisamente, «la dirección del diálogo hacia un público presente» convencida también de la importancia primaria del hecho de que «la literatura medieval tiende a la teatralidad ya que se destinaba preferentemente a la lectura en voz alta y buscaba el diálogo como forma dinámica para este tipo de comunicación» (p. 271). Y he aquí, de nuevo, que los elementos paralingüísticos y, por lo tanto, las interjecciones vuelven a situarse en primer plano:

Los diálogos de cualquier género, al ser realizados verbalmente (y no olvidemos que la literatura medieval se transmite de este modo), añaden a los signos lingüísticos los paralingüísticos y los kinésicos, con lo que su teatralidad trasciende el texto y se proyecta también hacia el espectáculo. Si además tenemos en cuenta que el discurso dialogado exige la intervención de más de una voz, la interpretación, corría a cargo al menos de dos juglares, con lo que a los signos anteriores se añaden los proxémicos, y a partir de éstos podemos señalar la vinculación del texto con el espacio.» (p. 271)

Pretendo cerrar este apartado con las convincentes y decididas afirmaciones de Emilio de Miguel<sup>33</sup> sobre las potencialidades representativas de la obra, expresándose en estos términos:

*La Celestina* es obra transmitida en su época por el sistema de lectura pública, pero concebida desde aspiraciones totalmente teatrales —y obsérvese que no me limito ahora al término dramáticas, por convencimiento que su dramaticidad está fuera de toda duda—: En otras palabras, su autor no escribe drama, disminuido en potencialidades de representación por acomodo a ese sistema de

32. M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves, «La aparición del diálogo dramático: 'La Celestina'» en *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992, pp. 270-284.

33. Op. cit. p. 144.

simple lectura; el autor escribe un texto dotado de todos los resortes y condicionamientos de representatividad. Rojas no sólo se desentiende de cuanto se precisa para convertir en espectáculo vivo su texto, sino que expresamente lo cultiva y potencia. La transmisión por mera lectura es un accidente de época; no una marcamedular ni una restricción técnica que se acepte como disculpa para una más relajada escritura teatral (p. 144).

A modo de conclusión, podríamos afirmar que tanto la estructura del texto celestinesco como la presencia abundante de elementos retóricos habrían contribuido posiblemente a la amplia y popular difusión del texto gracias, entre otros factores, al acercamiento que se conseguía con el público. Tanto si los elementos de oralidad o de teatralidad que aparecen en el texto escrito fueron incorporados por el autor, consciente del tipo de transmisión oral que éste recibiría como si no, lo cierto es que la forma dialogada y la presencia en la obra de una buena dosis de elementos propios de la lengua oral, entre ellos las estructuras interjectivas - sin olvidar otros elementos como por ejemplo los refranes-, han favorecido, magistralmente, la creación de una cohesión directa entre el texto y su destinatario. Sin duda, las interjecciones representan al menos la sinceridad con la que inexorablemente se han visto obligados a expresarse los personajes de esta Tragicomedia.

## Bibliografía

- ALARCOS LLORACH, E., *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- ALONSO CORTÉS, A., «Las construcciones exclamativas. La interjección y las expresiones vocativa» en *Gramática descriptiva de la lengua española*, 3 vols., Real Academia española, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pp. 3993-4050.
- BOBES NAVES, C., «La aparición del diálogo dramático: 'La Celestina'» en *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.
- BUHLER, K., *Teoría del lenguaje*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, trad. de Julián Marías.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, (1<sup>a</sup> ed.), Barcelona, Alta Fulla, 1987.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, E., «La técnica teatral en *La Celestina*», *La Celestina de Rojas*, Gredos, Madrid, 1996

- Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1969.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D., *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- FRENK, M., «Lectores y oidores: La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980)*, Roma, Bulzoni, 1982.
- «Ver, oír, leer...» en *Homenaje a Ana M<sup>a</sup> Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984.
- GARCÍA DE DIEGO, V., *Diccionario de voces naturales*, Aguilar, Madrid, 1968.
- GARCI-GÓMEZ, M., «Un tercer autor para la Tragicomedia» en *Celestinesca*, 16.2 (1992), pp. 33-62.
- *Tres autores en «La Celestina»*. *Aplicación de la informática*, Granada, Impredisur, 1992.
- HERMENEGILDO, A., «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit*, xi (1991), pp. 127-151.
- PALAFIX, E., «Oralidad, pensamiento mágico y retórica en la TCM: a propósito del uso de los refranes», en *Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. A. M. Beresford, London, Dept. Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, 1997, pp. 341-351.
- PIÑERO RAMÍREZ, P. M<sup>a</sup>, *La Celestina*, Seleccioncs Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1980.
- POYATOS, F., «Del paralenguaje a la comunicación total», AAVV., *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan March, 1974.
- «Kinésica del español actual», *Hispania*, 53 (1970), pp. 444-452.
- *La comunicación no verbal: paralenguaje, kinésica e interacción*, vol. II, Istmo, Madrid, 1994.
- SEVERIN, Dorothy S., *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 2000.
- ZUMTHOR, P., *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, Il Mulino, 1987, trad. Mariantonia Liborio.
- *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, trad. de Costanzo Di Girolamo.



TORRES ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> Dolores, «De interjecciones, onomatopeyas y paralingüismo en *La Celestina*», *Celestinesca* 28 (2004), pp. 117-138.

#### RESUMEN

---

Diversos estudios sobre *La Celestina* han señalado una relación directa entre su tipología textual y la forma de transmisión de la misma dando a entender que ello respondería a que, en la época, la difusión de la obra se llevaría esencialmente a cabo a través de la lectura dramatizada en público. Por este motivo, se han buscado en el texto aquellos elementos expresivos que con más frecuencia se vinculan al uso oral de la lengua. Concretamente, se ha sistematizado la presencia de las interjecciones propias por considerar que son signos espontáneos y, por tanto, exponentes inmediatos de estados anímicos o situacionales que facilitan un eficaz acercamiento al receptor. Se dedica un espacio privilegiado a la onomatopeya 'tha' por considerar que su presencia aclararía algo más sobre la lectura dramatizada de la obra.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, interjección, onomatopeya, oralidad, teatralidad.

#### SOMMARIO

---

Diversi studi sulla *Celestina* hanno rivelato uno stretto rapporto tra tipologia testuale e trasmissione dell'opera che ci porta a presupporre che essa sarebbe stata trasmessa soprattutto attraverso la lettura pubblica drammatizzata. Per questo motivo, abbiamo isolato quegli elementi espressivi che vengono strettamente vincolati all'uso orale della lingua. In modo particolare, abbiamo sistematizzato la presenza delle interazioni «proprie» per considerarle segni linguistici spontanei, in quanto veicoli espressivi immediati di stati d'animo e di situazioni diverse che contribuiscono ad avvicinare in modo efficace il recettore. Uno spazio privilegiato è stato dedicato all'onomatopea 'tha', dal momento che la sua presenza potrebbe apportare chiarimenti sulla lettura dramatizzata dell'opera.

PAROLE CHIAVE: *La Celestina*, interazione, onomatopea, oralità, teatralità.

